

A man in a dark suit and white shirt is shown from the chest up, looking down. He is holding a black revolver in his right hand and a camera in his left hand. The background is dark and out of focus.

Andrés Vélez Cuervo

República Noir
Cine criminal
colombiano
(2000-2012)

En busca del cine negro
en Colombia

CINEMATECA
distrital



CINEMATECA
distrital

Andrés Vélez Cuervo realizó estudios de Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia), para posteriormente viajar a España, gracias a la beca de la Fundación Sanitas Internacional, para cursar los estudios de la Licenciatura en Filología Hispánica de la Universidad de Salamanca. Posteriormente regresó a Colombia, donde empezó su labor como investigador y se formó en escritura de guion. Más adelante, obtuvo su título de magíster en Literatura de la Universidad de los Andes (Colombia), gracias a la beca de asistentes graduados del Departamento de Literatura de dicha institución. Allí continuó su exploración en los temas audiovisuales, investigando acerca de la relación entre cine y literatura en su tesis titulada *Cómo cargar una colt con una locomotora en llamas. Una aproximación teórica y una posible delimitación a la metáfora cinematográfica*, texto que fue posteriormente publicado como libro digital por la Editorial Académica Española. Actualmente desempeña labores como editor literario y como crítico e investigador audiovisual, campo en el que ha colaborado como docente, conferencista y comentarista en diversos medios e instituciones.

República *Noir* **Cine criminal** **colombiano** **(2000-2012)**

En busca del cine negro
en Colombia

Andrés Vélez Cuervo



CINEMATECA
distrital

COLECCIÓN
becas

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Gustavo Petro Urrego

Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

Clarisa Ruiz Correal

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Santiago Trujillo Escobar

Director general

Bertha Quintero Medina

Subdirectora de las artes

María Adela Donadio Copello

Subdirectora de equipamientos culturales

Orlando Barbosa Silva

Subdirector administrativo y financiero

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Julián David Correa Restrepo

Gerente de artes audiovisuales

Clara Nydia Pardo Murillo

Asesora administrativa

Giovanna Segovia Mercado

Asesora misional

Jenny Alexandra Rodríguez Peña

Asesora de programación y publicaciones

David Zapata Arias

Asesor de formación y convocatorias

María Paula Lorgia Garnica

Asesora de nuevos medios

Cesar Almanza Vargas

Vivian Vásquez Jiménez

Diego Saldarriaga Cuesta

Asesores de localidades

Juan Carlos González Navarrete

Coordinador BECMA

Angélica Reyes Hernández

Asistente BECMA

Ricardo Cantor Bossa

Asesor comisión fílmica de Bogotá

Reina Tinjacá Jiménez, Milena

Pimentel Vásquez, Alejandra Losada

Peña, Yesith Pineda Cortés, Diana

Cifuentes Gómez, Nicolás Cuadrado

Ávila y María del Pilar Acosta

Equipo comisión fílmica de Bogotá

Luisa Montero Montero Trigos

Enlace prensa-Oficina asesora de comunicaciones

Mónica Higuera Coronado

Asistente administrativa

Cristian Camilo Reyes David

Apoyo logístico

Camilo Parra Martínez

Jaiver Sánchez Leal

Proyeccionistas

REPÚBLICA NOIR

CINE CRIMINAL COLOMBIANO (2000-2012)

EN BUSCA DEL CINE NEGRO EN COLOMBIA

Jenny Alexandra Rodríguez Peña

Julián David Correa Restrepo

Coordinación editorial

Ivón Alzate Riveros

Asistente editorial

Álvaro Rodríguez

Diagramación del interior y de cubierta

Juan Sebastián Moyano

Diseño de cubierta

Neftalí Vanegas y Juan Sebastián Moyano

Diseño interior

Sofía Parra Gómez

Corrección de estilo

Fotografías de la cubierta

Cubierta delantera:

Satanás (Andrés Baiz, 2007)

Fotografía: Juan Antonio Monsalve.

Cubierta trasera y segunda solapa:

La historia del baúl rosado

(Libia Stella Gómez, 2005)

Fotografía: Juan Antonio Monsalve.

Buenos & Creativos S.A.S.

Impresión

ISBN: 978-958-8898-36-0

© Andrés Vélez Cuervo

© Concurso distrital de investigación sobre la imagen en movimiento en Colombia
Alcaldía Mayor de Bogotá
Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)
Cinemateca Distrital
Convocatoria de Artes Audiovisuales 2013
Programa Distrital de Estímulos

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 No. 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 No. 22-79
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750,
ext. 3400 - 3406
Síguenos: infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Facebook: Cinemateca Distrital
Twitter: @cinematecadd

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).
Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.



Alcaldía Mayor de Bogotá Instituto Distrital de las Artes IDARTES Cinemateca Distrital Convocatoria de artes audiovisuales 2013 Programa distrital de estímulos Concurso distrital de investigación sobre la imagen en movimiento en Colombia

República noire. Cine criminal colombiano (2000-2012) : en busca del cine negro en Colombia / Andrés Vélez Cuervo. Bogotá : Cinemateca Distrital ; IDARTES, 2015. 252 p. : fot. b/n. ; 20 cm. -- (Colección becas)

ISBN 978-958-8898-36-0

Incluye anexo, bibliografía y filmografía.

1. Cine negro - Colombia
 2. Cine policíaco - Colombia
 3. Cine colombiano - Crítica e interpretación - Siglo XXI
 4. Películas cinematográficas - Crítica e interpretación
- 791.43655



BOGOTÁ
HUC7ANA

Idartes
Instituto Distrital de las Artes



The Long Dark Hall

Contenido

Presentación

- 7** REPÚBLICA NOIR, MIRADAS SOBRE LA REALIDAD DE NUESTRO PAÍS
SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR
- 11** UN PAÍS ENTRE LA SOMBRA Y LA BÚSQUEDA DE REDENCIÓN
JULIÁN DAVID CORREA RESTREPO
- 15** **Angels with Dirty Faces**
- 17** **Al borde del peligro**
A MANERA DE INTRODUCCIÓN
- 25** **La ciudad desnuda**
BREVE REVISIÓN E IDENTIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS
CARACTERÍSTICOS DEL CINE NEGRO
- 69** **The Spiral Staircase**
EL NEGRO COMO GÉNERO
- 81** **The Human Jungle**
LA CASA DE ATREO COLOMBIA, UNA REPÚBLICA NOIR
- 93** **Criminal Law**
EL NOIR COMO NUEVA FORMA DE ESTADO
- 107** **El colombian dream**
EN BUSCA DEL NOIR COLOMBIANO
- 109** Satanás (Andrés Baiz, 2007)
- 124** La sangre y la lluvia (Jorge Navas, 2009)
- 140** García (José Luis Rugeles, 2010)
- 152** Perro come perro (Carlos Moreno, 2008)

- 164** Saluda al diablo de mi parte (Juan Felipe Osorio, 2011)
- 172** El cartel de los sapos (Carlos Moreno, 2012)
- 177** Perder es cuestión de método (Sergio Cabrera, 2004)
- 185** La virgen de los sicarios (Barbet Shroeder, 2000)
- 194** El rey (José Antonio Dorado, 2004)
- 201** Sumas y restas (Víctor Gaviria, 2004)
- 206** Soplo de vida (Luis Ospina, 1999)
- 215** La historia del baúl rosado (Libia Stella Gómez, 2005)
- 222** El colombian dream (Felipe Aljure, 2006)
- 232** Karmma, el peso de tus actos (Orlando Pardo, 2006)
- 232** pvc-1 (Spiros Stathoulopoulos, 2007)
- 232** La captura (Dago García, 2012)
- 232** María llena eres de gracia (Joshua Marston, 2004)
- 232** Rosario Tijeras (Emilio Maillé, 2005)
- 232** Kalibre 35 (Raúl García, 2000)
- 232** En coma (Henry Rivero y Juan David Restrepo, 2011)
- 232** El arriero (Guillermo Calle, 2009)
- 234** 180 segundos (Alexander Giraldo, 2012)
- 234** Hábitos sucios (Carlos Palau, 2003)
- 234** El trato (Francisco Norden, 2005)
- 237** **Payment Deferred**
UNA BREVÍSIMA CONCLUSIÓN
- 241** **El gabinete del Dr. Caligari**
BIBLIOGRAFÍA
FILMOGRAFÍA



República Noir, miradas sobre la realidad de nuestro país

Santiago Trujillo Escobar

Director general

IDARTES

RECIBIMOS CON MUCHO ORGULLO LA publicación *República Noir. Cine criminal colombiano (2000-2012)*, en busca del cine negro en Colombia del investigador y Magíster en Literatura Andrés Vélez y proyecto ganador de la Beca de investigación sobre la imagen en movimiento del Portafolio Distrital de Estímulos del IDARTES-Instituto Distrital de las Artes 2013.

La obra de Andrés Vélez es una valiosa investigación sobre el cine negro en Colombia, sobre todos los matices y ambigüedades de este género en la producción audiovisual colombiana. Su aporte al conocimiento sobre cine y la crítica sobre la historia audiovisual es fundamental no solo para la formación de públicos, sino también para construir una ciudadanía que valore toda la diversidad de pensamientos que coexisten en las artes. Para nosotros es muy importante seguir incentivando por medio del crecimiento y fortalecimiento de convocatorias públicas el desarrollo de obras artísticas e investigaciones como esta.

República Noir es una investigación sobre el cine colombiano que nos enfrenta a las duras realidades de nuestro país, realidades que están directamente relacionadas con el crimen y la denuncia social, características del cine negro. Esta investigación no solo pone en contexto las referencias de este género a nivel mundial, sino que también identifica la filmografía sobre el cine negro en Colombia por medio de películas como *Satanás* (Andrés Baiz, 2007), La



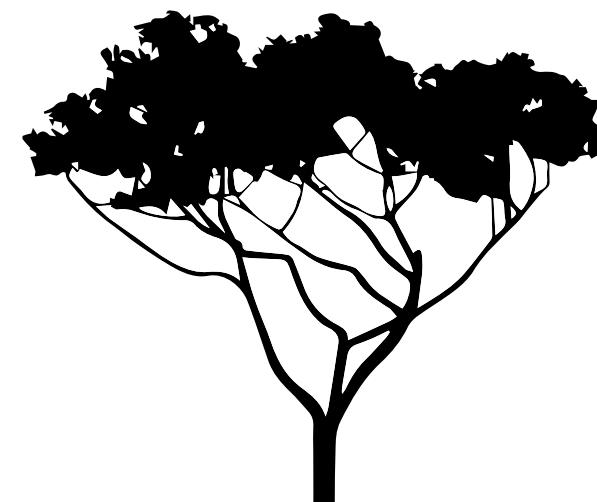
Gloria Montoya durante el rodaje de
La sangre y la lluvia (Jorge Navas, 2009).
Fotografía: Eduardo Carvajal.

sangre y la lluvia (Jorge Navas, 2009), **García** (José Luis Rugeles, 2010) y **Perro come perro** (Carlos Moreno, 2008).

Este estudio también contribuye a la historiografía del cine, ya que es un análisis de conceptos morales y políticos sobre nuestra sociedad los cuales han estado estrechamente ligados a una historia cargada de violencia. Es importante identificar estos conceptos, pues reflejan la manera en que estamos siendo representados en la pantalla y la forma en que nos comportamos socialmente.

Consideramos que el desarrollo audiovisual y las investigaciones sobre cine y sociedad son fundamentales. Es por esto que la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales tiene como objetivo la recuperación de la memoria audiovisual local y salvaguarda de nuestro patrimonio. Desde 2012 hemos realizado un gran esfuerzo por aumentar las convocatorias para fortalecer proyectos alrededor del cine e incentivar espacios de formación no solo en nuestros escenarios, sino también en todas las localidades de la ciudad como los Centros locales de artes para la niñez y la juventud -CLAN- y Cinemateca Rodante, estrategia de intervención integral y territorial en las localidades que incluye talleres de formación para la realización audiovisual, fortalecimiento y formación de cineclubes y salas asociadas.

Queremos felicitar a Andrés Vélez por esta beca y por su interés en el cine colombiano. Esperamos seguir apoyando cada vez más investigaciones sobre la historia de nuestras artes. Estamos honrados de apoyar propuestas que se interesen por la representación como práctica cinematográfica y en entablar relaciones de las artes con la sociedad y el futuro que estamos construyendo.



Un país entre la sombra y la búsqueda de redención

Julián David Correa Restrepo

Director Cinemateca Distrital

Gerente de Artes Audiovisuales del IDARTES

TRANSCURRIDOS LOS PRIMEROS AÑOS DEL siglo XXI, un equipo de la Cinemateca Distrital creó dentro de su portafolio de convocatorias la Beca de investigación sobre las imágenes en movimiento de nuestro país. Es bien conocido que la Cinemateca de Bogotá, como todas las cinematecas del mundo, tiene como primera misión la preservación del patrimonio audiovisual de la humanidad y que esa preservación no pasa solo por el desarrollo de acervos en distintos soportes, sino por la generación de investigaciones y publicaciones que reflexionen sobre esa memoria. Las publicaciones de la Cinemateca han recorrido un largo camino desde aquel primer catálogo de cine colombiano que se hizo en 1973 (*Cine colombiano 1950-1973*), y las becas de investigación ya suman casi una decena de títulos; sin embargo, este libro que estamos presentando es nuestra primera publicación sobre el cine *Noir* de nuestro país.

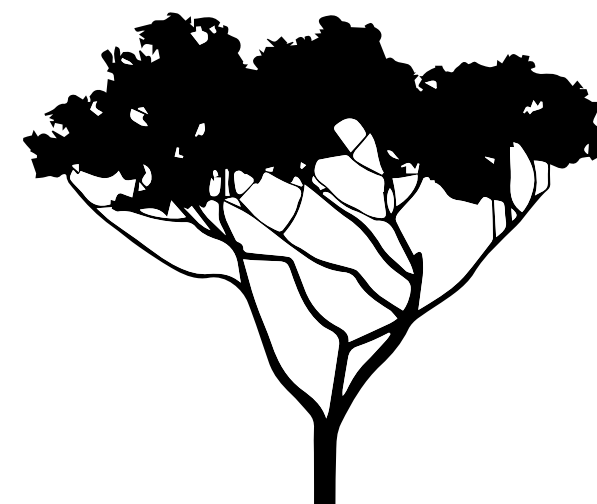
Con ocasión del estreno de su largometraje de ficción *Soplo de vida*, en el año 1999, Luis Ospina decía que se sorprendía de que en un país como Colombia no existiera más “cine negro”. La justificación para este cine es evidente: Colombia, como los protagonistas de este género, se debate entre la mentira y las leyes, entre los crímenes y las esperanzas de redención, entre la oscuridad y la búsqueda de la belleza y el sentido de trascendencia. Luis Ospina tiene razón: las noticias de un solo día en Colombia son material suficiente para centenares



Damián Alcázar, interpretando a Eliseo, en el rodaje de *Satanás* (Andrés Baiz, 2007), inicialmente titulada *El ajedrecista*.
Fotografía: Juan Antonio Monsalve.

de novelas y filmes “negros” y, sin embargo, este género no ha tenido tantas expresiones como nuestra realidad merece. Cada una de las obras negras que se han producido es una sorpresa, y la pesquisa de Andrés Vélez Cuervo también lo es. Queremos saludar la labor de este investigador, que se desarrolla de manera concienzuda y con una prosa que de vez en cuando también busca la trascendencia en la belleza. Esperamos que en el futuro la beca, que ha hecho posible esta investigación y su publicación, sea apenas uno de los muchos títulos de su autoría.

Para concluir, queremos agradecer la labor de Jenny Alexandra Rodríguez, con quien coordinamos las publicaciones de la Cinemateca, así como al estupendo equipo de la Cinemateca Distrital, Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES: el mundo se transforma gracias a personas inteligentes, trabajadoras y apasionadas.



Angels with Dirty Faces



QUIERO AGRADECER, PARA EMPEZAR, AL Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) por el apoyo materializado en la Beca de investigación sobre la imagen en movimiento que hace posibles estas páginas, y por el espacio para que vean la luz convertidas en un producto editorial. Agradezco también al profesor Cristo Rafael Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana) por haberme dado a ciegas, cuando recién había regresado a Colombia con un modesto título de filólogo hispánico bajo el brazo, la oportunidad de ser profesor de la cátedra *Noir*, novela y cine, en cuya preparación descubrí verdaderamente el cine negro.

A la profesora Alessandra Merlo (Universidad de los Andes), mi tutora en este proyecto, por su oído y ojo atentos, por sus buenas recomendaciones y por compartir conmigo conversaciones sobre cine siempre que fue posible.

A los artistas colombianos que tuvieron la amabilidad y paciencia de concederme tiempo para responder a mis preguntas, y a los productores y fotógrafos que desinteresadamente me suministraron material fotográfico para nutrir esta publicación.

Y, por supuesto, a todas las personas a quienes les negué mi tiempo para poder dedicarme a leer, ver películas, hacer entrevistas y escribir, así como a aquellas a quienes les robé el suyo para hacerles oír mis divagaciones sobre el asunto de este libro.



Al borde del peligro

A manera de introducción

DESDE QUE EMPECÉ AÑOS ATRÁS a interesarme y estudiar el cine negro he tenido que explicar cientos de veces qué es eso a lo que se denomina “negro” en el cine. Diría sin exagerar que el 80% de las personas que me han oído decir “cine negro” o “Noir” ha tenido que pedirme explicaciones. Del 20% restante, calculo que al menos la mitad simplemente no lo ha hecho por puro desinterés o por esa común vergüenza de preguntar por lo que se ignora, quedando solo un 10% que realmente reconoce el término y sabe a qué hace referencia. El hecho de que el *Noir* sea un género tan importante en la historia del cine me lleva a la siguiente conclusión: o bien debo nutrir la cinefilia de mis cercanos o bien debo introducir más cinéfilos en sus filas. Como sea, cuando empecé a escribir estas páginas me parecía una obviedad molesta e innecesaria el arrancar explicando qué es el cine negro (por eso y porque, como espero demostrarlo a continuación, es una tarea harto compleja); sin embargo teniendo en cuenta lo anterior, y el hecho de que la mayoría de las veces mis interlocutores me preguntan si el cine negro es cine hecho por negros o en donde aparecen negros (me pregunto qué clase de comentarios recibiría si estuviera haciendo un libro sobre el *Blaxploitation* o las *Black Movies*) asumo que tengo que renunciar a mi intención inicial de omitir la tradicional explicación y aventurarme entonces a lanzar una definición propia del género de manera preliminar, si bien estas páginas en su totalidad pretenden, de alguna manera, configurar una definición en sí misma.

Para empezar, y en respuesta a todos aquellos que alguna vez me han preguntado por la relación entre el cine negro y la raza negra, diré que el cine negro poco y nada tiene que ver con dicha raza, de hecho, es más bien escasa la presencia de directores, no tanto así de actores, de esta raza en la tradición del *Noir*.

Y ya que he usado más de una vez el término *Noir* hasta el momento, aprovecho para decir que en adelante usaré este término de manera indistinta y completamente equivalente junto con el de “cine negro”. *Noir* por el adjetivo referente al color negro en francés. En francés, porque fueron los franceses quienes acuñaron el término tras reconocer unas características unificadas en varias obras.

Resulta muy conveniente en este punto traer a colación las palabras de Noël Simsolo. El lector de estas páginas sabrá disculpar la extensión de la siguiente cita, pero resulta tan precisa para el caso que considero pertinente su inclusión completa:

Evidente uso del recurso de la iluminación en claroscuro que simbólicamente nos muestra a Ancízar (Julián Díaz) con un fuerte conflicto interior, intensificado simbólicamente por la grotesca mueca del payaso en el cuadro de fondo. **El arriero** (Guillermo Calle, 2009). Como vemos, en Colombia, un país con una enorme población de raza negra, no puede faltar un protagonista como Ancízar; sin embargo, es sin duda un caso raro en nuestra producción audiovisual. Cortesía: RCN Cine.



Es usual señalar la primera aparición del término *film Noir* en un artículo del número 61, de agosto de 1946, de *L'Écran Français*.

Bajo el título “Un nuevo género policiaco: la aventura criminal”, Nino Frank definía así algunas películas estadounidenses recientemente estrenadas en Francia, que pare él mostraban desde una perspectiva diferente la violencia física y los hechos delictivos. Las consideraba obras de psicología criminal e insistía en su forma de explotar con brillantez un dinamismo de la muerte violenta.

[...]

La denominación de “cine negro” propuesta por Nino Frank era también la consecuencia de la creación, en 1945, en la editorial Gallimard, de la “*Série Noire*” (título genérico creado por Jacques Prévert), pues varias de las producciones que llevaban el marchamo de “cine negro” estaban adaptadas de novelas de autores estadounidenses publicadas en esta colección, con portadas amarillas y negras y bajo la dirección de Marcel Duhamel¹.

Hecha esta precisión, paso entonces a aventurarme a intentar definir en pocas líneas lo que podría entenderse de manera inicial por “cine negro”. Podría decirse, antes de entrar a poner en crisis esto mismo, que el género negro es aquel que se ocupa de contar historias con una presencia central del crimen, pero en donde este no se establece solamente como una ruptura momentánea del *statu quo*, de un estado de derecho que el poder de la razón restablece (piénsese en el relato policiaco decimonónico a la manera de *Sherlock Holmes*), sino en donde el crimen es una muestra de un entorno social enfermo que lo engendra de manera normalizada, de tal manera que cualquier esfuerzo por luchar contra las manifestaciones criminales se convierte en un acto de heroísmo laocoóntico². Ese género, que inició en la literatura y luego se abrió próspero camino en el cine, adoptó ciertos elementos estéticos característicos en virtud de unas coyunturas espacio-temporales específicas (realizadores que bebieron directamente de estéticas como el expresionismo alemán), así como ciertos elementos argumentales y algunos personajes producto de la realidad criminal que se retrata. Es el caso del cine negro, que empezó retratando los bajos fondos en donde regían los mafiosos traficantes de licor porque era el contexto de la prohibición en los Estados Unidos en el momento representado; luego se pasaría a retratar el ambiente del narcotráfico y solo el tiempo dirá qué retratará el *Noir* en el futuro.

¹ Noël Simsolo. *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza, 2007, pp. 19-20.

² Recuérdese cómo Laocoonte, ese extraño héroe troyano, lucha contra los monstruos marinos para salvar a sus hijos, aun sabiendo que su pelea será en vano.

Ahora procedo a decir esto más claramente. Pongámoslo de este modo, si el lector quiere reconocer una película de género negro lo primero que debe entender es que existe, desde sus principios literarios, una diferencia entre el relato policíaco clásico y el género negro. Así pues, si el lector está viendo una película o una serie de televisión en la que todo inicia con un crimen de difícil solución, normalmente un asesinato, y el protagonista dedica todos sus esfuerzos intelectuales, a través del seguimiento deductivo de las pistas, a dar con la solución del crimen, es decir, del culpable, sus razones y la forma en que este consiguió realizar el acto criminal, y la solución del misterio desemboca en una restauración de la normalidad pacífica, entonces el lector acaba de ver un relato policíaco clásico. En ese tipo de producciones, el espectador se podrá dar cuenta de que una vez se resuelve el crimen, todo queda en absoluto orden tras el triunfo de la razón; es por esto que el protagonista tiende a ser un representante, directo o no, de un organismo estatal. Eso sí, el protagonista investigador no necesariamente tiene que ser prototípicamente heroico, como se asegura en algunas ocasiones; para la muestra, el más famoso de los protagonistas de este tipo de relatos, Sherlock Holmes, quien a pesar de ser genial y brillante es también mentalmente inestable y un irremediable drogadicto.

La estética de **Soplo de vida** (Luis Ospina, 1999) sigue de manera exhaustiva el modelo del Ciclo Negro Americano. En esta imagen Emerson Roque Fierro (Fernando Solórzano), en su papel de investigador privado, ataviado con la emblemática gabardina del detective hollywoodense, e Irene Domínguez (Constanza Duque).

Fotografía: Eduardo Carvajal.



El retrato de los bajos fondos es de suma importancia para el cine criminal en general y para el cine negro en particular. Aquí una escena en un prostíbulo-billar, en **Perder es cuestión de método** (Sergio Cabrera, 2004).



Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



En sus primeras manifestaciones, el género negro está muy cerca a lo anteriormente descrito (repito: en sus primeras manifestaciones), de tal modo que nos encontramos también con procesos de detección para resolver crímenes; sin embargo, ahora la resolución del misterio criminal no lleva más que a evidenciar una sociedad gravemente enferma que ha engendrado el crimen que, si bien se resuelve, se convierte en un mero síntoma, así que el ejercicio heroico del investigador se vuelve equiparable a la acción de curarle con ungüentos las llagas a un enfermo de sida. Es el caso de **The Big Sleep** (Howard Hawks, 1946), en donde el detective Philip Marlowe (Humphrey Bogart) se ve envuelto en una investigación que no lleva a ningún lado más que a la revelación de una enfermedad social y familiar. Esto se mantendrá en el tiempo y, de hecho, será el modelo estereotípico en su momento de lo que se entiende por cine negro, antes de que el género explotara vivamente en tantas vertientes argumentales. Así pues, en Colombia, como se verá cuando comente las películas nacionales del *corpus*, en una película como **Perder es cuestión de método** (Sergio Cabrera, 2004) tenemos justamente esa estructura; un protagonista que hace el

papel de investigador en busca de la verdad y que deposita toda su energía física y mental en la resolución de un crimen, que lo único que consigue es evidenciar por un momento una sociedad horrible llena de corrupción.

Ahora bien, el género negro, prolífico como es, ha ido cambiando y han surgido otras formas narrativas; sin embargo, siempre mantiene el elemento criminal y ese tono crítico al retratar una sociedad enferma que engendra el crimen³. Así pues, aun cuando empezáramos a encontrar relatos en los que el papel protagónico lo tienen directamente los delincuentes, como es propio del cine negro centrado en la figura del gánster, piénsese en *Scarface* (Howard Hawks, Richard Rosson, 1932), o centrado en los asesinos, como sucede incluso desde los prolegómenos del género con una película como *M.* (Fritz Lang, 1931), donde siempre se mantiene el espíritu radiográfico de la sociedad criminalizada en la que, a diferencia del relato policiaco clásico, el Estado y sus instituciones están presentes de manera marginal o se encuentran totalmente ausentes.

Pongámoslo de manera aún más simple, en el relato policiaco clásico el eje es la razón legal que enfrenta y vence al crimen; en el género negro es el mismo crimen (visto desde diferentes ángulos y puntos de vista) el centro y protagonista. Es precisamente en virtud de esto que surgen otros elementos esenciales del género, como es el caso de la profundización dramática en los personajes y en las acciones, o la fuerte presencia de elementos como el determinismo, el destino fatalista y el existencialismo. Es una mirada reflexiva a un entorno corrupto lo que promueve este tipo de características.

En alguna de las conversaciones que tuve con Alessandra Merlo, tutora del proyecto de investigación que dio lugar a este libro, tras haber leído una versión preliminar de estas páginas y haber escuchado mis divagaciones, reflexiones, conclusiones y devaneos mentales sobre el cine negro en general y sobre su presencia en la cinematografía colombiana en particular, dijo que “en realidad este no es un libro sobre cine negro, sino un libro sobre cierto cine del que nadie quiere escribir en nuestro país”. Yo quiero seguir pensando que este sí es un libro sobre cine negro de manera general; sin embargo, ella tiene toda la razón cuando lo examinamos de manera particular, es decir, cuando atendemos específicamente al asunto de la posible presencia de este género en el cine nacional reciente. En cuanto al cine colombiano, este libro empieza por ser una aproximación al cine criminal, ese que, efectivamente, no suele ser muy comentado o estudiado en un país al que le encanta silenciar sus dolores y enfermedades en lugar de enfrentarlos y reflexionar sobre los mismos.

Ya que este libro pretende ser sobre cine negro, el lector de estas páginas encontrará, en primer lugar, una aproximación a dicho género desde una revisión del aparato crítico fundamental acerca de la materia. De dicha aproximación se desprenden, como verá, una

selección de elementos característicos a nivel argumental, estético y conceptual, así como la conclusión de lo que el autor de estas páginas entiende de manera personal por cine negro, sin querer, por supuesto, establecer unas leyes estancas ni una verdad absoluta. Una vez hecho esto, encontrará el análisis de las películas colombianas del *corpus* de estudio que se centra en la primera década de este siglo y recoge la gran mayoría de producciones con temática criminal para, a partir de esta característica indispensable, empezar a examinar la posible identificación de dichos filmes con el género negro.

Considerando suficiente esta introducción, entremos pues en este pequeño infierno humano que es el *Noir*.

³ De cualquier modo, no podemos entender esto a través de una visión lineal, puesto que ya desde los momentos previos al nacimiento del género negro como tal encontramos formas que luego se recuperarán.

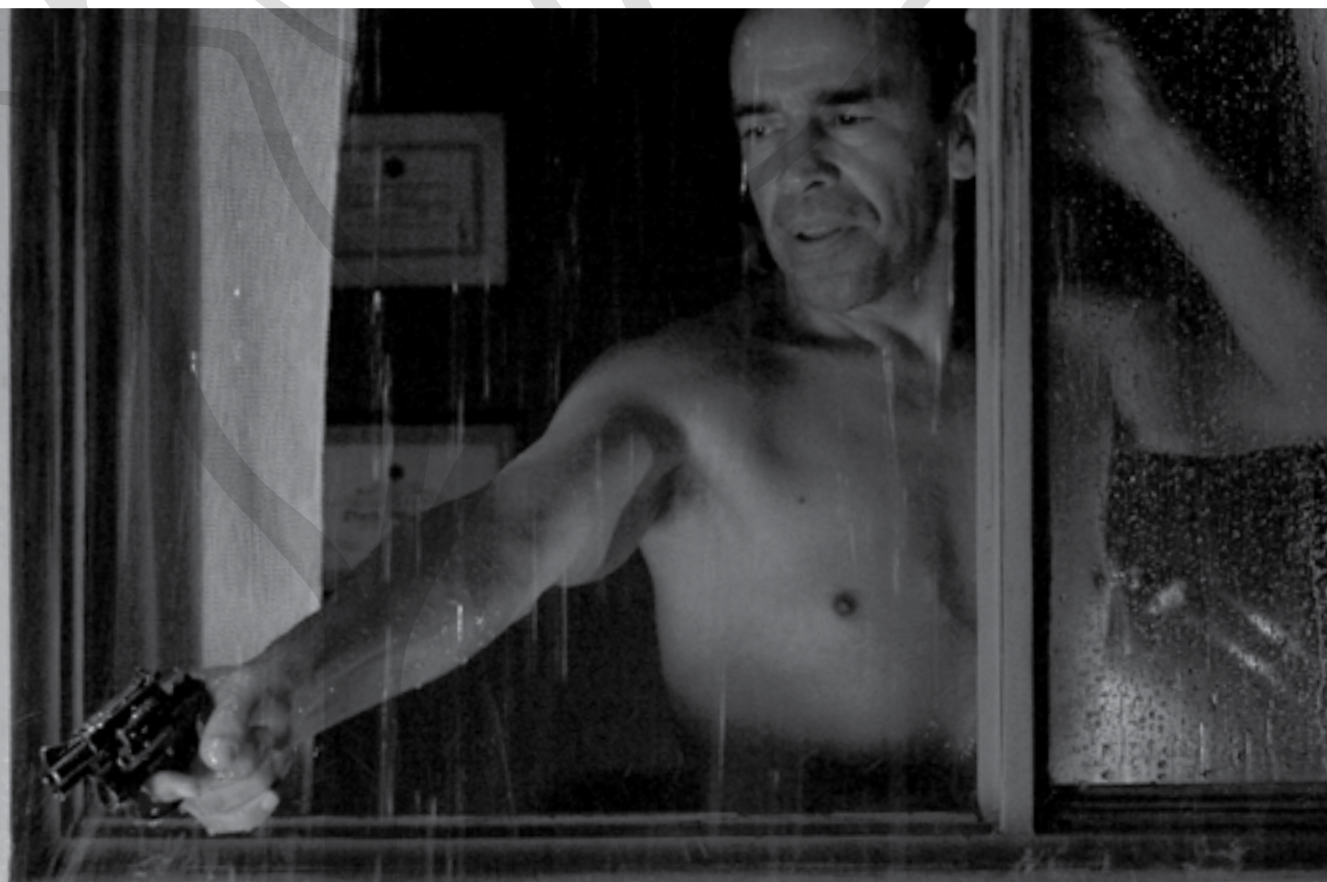
La ciudad desnuda

Breve revisión e identificación de los elementos característicos del cine negro

PARA PODER HACER UN ACERCAMIENTO crítico a la idea de un cine negro en Colombia es indispensable, en primera instancia, identificar las características que hacen de una producción cinematográfica una obra que se pueda catalogar como propia del género negro. Esta no es para nada tarea fácil, ya que se trata de un género peculiar con unas dificultades de delimitación notables y sobradamente documentadas por los principales críticos que han reflexionado sobre este tipo de cine. No en vano Noël Simsolo inicia su libro *El cine negro* diciendo que:

Los historiadores del cine, dependiendo de su origen estadounidense, europeo o asiático, dan distintas definiciones del cine negro.

Algunos lo consideran el brusco revelador de la otra cara de los espejismos del sueño americano y otros piensan [como quien escribe estas páginas] que esta forma de cine amalgama las complejidades del alma humana en todas las circunstancias y en todos los países del mundo. Unos rechazan las producciones que no tratan de una época contemporánea del rodaje y otros incluyen obras que se desarrollan en el pasado o incluso en el futuro. Muchos escriben que solo forman parte de este grupo las películas en blanco y negro y otros no dudan en incluir las obras filmadas en color.



Unos lo limitan a las producciones rodadas en interiores urbanos, mientras que otros lo amplían a obras situadas en el medio rural. Finalmente, unos consideran que esta categoría singular dejó de existir desde finales de los años cincuenta y otros más consideran que la industria cinematográfica nunca ha dejado de producir las para el cine o para la televisión⁴.

Lo que de manera sencilla se entiende como cine negro es a la vez muy difícil de explicar, entre otras cosas porque el género se ha difuminado en una enorme cantidad de vertientes: cine de gánsteres, en películas como **The Public Enemy** (William A. Wellman, 1931); penitenciario, como **Un prophète** (Jacques Audiard, 2009); de denuncia social, en donde un reconocible ejemplo es el de la denuncia del racismo, tan arraigado en la cultura e historia norteamericanas, en **In the Heat of the Night** (Norman Jewison, 1967); sociológico sobre el crimen, como es el caso en **The Asphalt Jungle** (John Huston 1950), en donde su director hace un profundo estudio de los personajes y sus motivaciones; neogánsterismo, vertiente cuya película más famosa quizá sea **The Godfather** (Francis Ford Coppola, 1972); cine policiaco, una vertiente muchas veces menospreciada por la crítica en virtud de sus mensajes tendientes a la glorificación del sistema y el Estado de derecho, como sucediera en **"G" Men** (William Keighley, 1935) como respuesta al boom del cine de "glorificación" criminal; cine de detectives, donde encontramos uno de los ejemplos emblemáticos del *Noir*, **The Maltese Falcon** (John Huston, 1941); de asesinos seriales, categoría en la que podemos enmarcar una de las películas favoritas de quien escribe, y además uno de esos casos raros en los que un actor cruzó el puente hacia la dirección por una única vez con resultados excelentes, **The Night of the Hunter** (Charles Laughton, 1955); de ladrones, con ejemplos magníficos como la francesa **Du rififi chez les hommes** (Jules Dassin, 1955); de estafadores, como la famosa **The Sting** (George Roy Hill, 1973); cine jurídico, campo en el que es de especial trascendencia **Anatomy of a Murder** (Otto Preminger, 1959); cine de fugitivos, con películas como **One False Move** (Carl Franklin, 1991), en donde un trio de delincuentes compuesto por una pareja más bien torpe y un inteligente y flemático acompañante huyen tras perpetrar varios asesinatos; de venganza, vertiente que ha dado frutos tan representativos del género negro como **Cape Fear** (J. Lee Thompson, 1962); de parejas malditas, con ejemplos tan notables como el de la desquiciada pareja compuesta por Mickey y Mallory Knox (Woody Harrelson y Juliette Lewis) en **Natural Born Killers** (Oliver Stone, 1994); etc.

No es de ninguna manera suficiente asumir que todo cine de temática criminal será de manera instantánea cine negro, ya que el *Noir* posee, como veremos, elementos constitutivos que van mucho más allá del asunto criminal. Y sin embargo, también es cierto que en gran medida esta puede identificarse como la característica eje y como un componente *sine*

qua non para que un filme pueda catalogarse con esta etiqueta genérica. Pero es importante precisar aquí la vastedad de la temática criminal, puesto que en medio de una sociedad regida por preceptos legales, el crimen tiene innumerables manifestaciones; hay tantos tipos de crímenes como leyes existentes, y mucho más, por lo que una historia sobre un crimen violento como el asesinato será tan criminal como una sobre un crimen financiero de cuello blanco. Considero por ejemplo, con el perdón de los puristas, que la película dirigida por Martin Scorsese, **The Wolf of Wall Street** (2013) es, sin lugar a dudas, una película de género negro. Sin embargo, para que un relato pueda considerarse como criminal es indispensable que el crimen sea el motor mismo de la historia y no solo un elemento marginal; sin querer decir con esto que el relato sea acerca del crimen mismo. La narración puede versar perfectamente sobre el proceso de resolución del misterio criminal, sobre



El director de fotografía Mauricio Vidal realiza a lo largo de esta película un interesante trabajo alrededor de los modelos visuales históricamente canónicos del género negro. **La historia del baúl rosado** (Libia Stella Gómez, 2005). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



⁴ Noël Simsolo. *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid: Alianza, 2007, p. 13.

una historia melodramática de amor o sobre cualquier otra cosa, lo importante, repito, es que el crimen sea el motor de dicha historia. Así pues, en una película como **You Only Live Once** (Fritz Lang, 1937) presenciamos una historia de amor sobre un hombre que intenta abandonar el camino del crimen; es precisamente ese elemento criminal el que da lugar a toda la historia y del cual depende todo argumentalmente.

Cierto es, eso sí, que esta investigación empieza en ese mismo punto, de tal manera que el *corpus* audiovisual que se estudia proviene del barrido inicial por las producciones colombianas del período de tiempo que va del inicio del milenio (con alguna excepción especial que alcanza el último año de la década de los noventa) hasta el año 2012. Así pues, las películas se seleccionaron inicialmente por el simple hecho de compartir esta característica de tener como núcleo temático el crimen (entendido en todas sus posibilidades). Una vez hecha esta selección, llega el momento ahora de examinar el *corpus* a la luz de las características del género, no sin antes mencionar que la sola selección arrojó una conclusión sumamente interesante: la de que a diferencia de lo que parece ser una idea generalizada en el voz a voz del público colombiano, el cine nacional no tiene una obsesión por la temática criminal, puesto que el porcentaje de producciones estrenadas con dicha temática es muchísimo menor al de otras películas. A este respecto resulta de sumo interés

Implacable asesino, Alexis (Anderson Ballesteros) es retratado aquí de una manera naturalista, despojada de todo procedimiento de estilización, disparando su arma para cobrarse una de las tantas vidas que ciega en **La virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, 2000). Cortesía: Films du Losange.



el ejercicio que muy juiciosamente hace Julio Luzardo en su artículo “Géneros de cine colombiano vs. la taquilla”, en donde, para empezar, deja ver que de las 120 películas colombianas estrenadas desde la Ley de cine 814 de 2003, el 34,59% de la preferencia en taquilla es para la comedia, lo que demuestra, sin lugar a duda que el público colombiano, como ya anotaba más arriba, gusta poco de enfrentarse crítica y estéticamente con sus problemáticas sociales, políticas y éticas. Esto se confirma con el modesto 9,23% de preferencia en taquilla por el cine de la categoría que Luzardo denomina “Violencia/droga”, el también escaso 19,28% para el caso del drama⁵: “Con \$13.376.418.774 de taquilla y 1.978.973 de asistencia, la violencia y la droga escasamente cuentan con un 10% dentro del gusto del público”⁶. Luzardo además está totalmente consciente, como lo estoy yo o cualquiera que siquiera haya visto la lista de producciones nacionales, de que el cine sobre violencia, crimen, droga, conflicto, etc. de ninguna manera es preeminente en la producción nacional:

A pesar de ser [la violencia/droga] uno de los temas, junto con el narcotráfico y el conflicto armado, que más tiene en su mente el público colombiano al pensar en nuestro cine, en realidad el número de películas no es tan grande como el de los primeros dos géneros de este estudio [comedia y drama]⁷.

Antes de examinar las producciones seleccionadas es necesario entonces hacer una identificación de las características del *Noir*, la cual proviene de la revisión de la bibliografía más significativa sobre este género cinematográfico. El lector se podrá así familiarizar con los elementos (supuestamente) característicos, emblemáticos, paradigmáticos, esenciales, preponderantes (o como se quieran llamar) de este género. Esta selección, por supuesto, es tan arbitraria como cualquier otra, pero he intentado mantener la mayor cantidad de elementos consignados de manera consistente por la crítica. Así pues, en el cine negro, se destacaría lo siguiente:

⁵ Es importante anotar aquí que Luzardo hace una selección de títulos para su categoría de “Violencia/droga” sumamente limitada, dejando que la categoría “Drama” se convierta en un cajón de sastre en el que cabe básicamente todo, hasta el punto de que la gran mayoría de las producciones incluidas en este *corpus* se encuentran allí, cuando podrían ser incluidas en la categoría anterior. Es el caso de películas como **Satanás** o **La sangre y la lluvia**, pero no es este el lugar para entrar a establecer si la selección en categorías hecha por Luzardo es o no adecuada.

⁶ Julio Luzardo. “Géneros de cine colombiano vs. la taquilla”. En la página web *Cine colombiano, producción de cine, televisión y fotografía*, sección Artículos, 22 de diciembre del 2013. En línea.

⁷ Ídem.

A nivel argumental:

- La temática criminal como eje y motor del relato.
- La presencia del *fatum* o destino fatalista en las historias.
- La presencia del *amour fou*, es decir, del amor loco y trágico.
- La presencia narrativa del onirismo.
- La presencia de temas frecuentes como la conspiración, la traición, el amor, el sexo, el asesinato y el crimen perfecto.
- La fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina.
- La tendencia a la desorientación del espectador a nivel narrativo.
- La tendencia a generar un sentimiento de angustia e inseguridad.
- La generación y potenciación de una atracción oscura mediante la narración.

A nivel ético, ideológico y filosófico:

- La intención de realizar una radiografía crítica de la sociedad.
- La puesta en crisis del sistema de valores.
- La tendencia al existencialismo.
- La intención de establecer una denuncia social.
- La legitimización de un principio moral.
- El esfuerzo por generar un reflejo de lacras sociales como el crimen, la corrupción, la violencia, la extorsión, el robo, la delación y el tráfico de sustancias ilegales.
- La tendencia a la desorientación del espectador a nivel ético.
- La puesta en crisis y caída de las ficciones morales.
- El carácter antisocial.
- La generación y potenciación de una atracción oscura por medio del abordaje ético.

A nivel de los personajes:

- La aproximación psicoanalítica de los personajes.
- El uso de ciertos arquetipos a nivel de los personajes, por ejemplo: el buscador de verdad, el perseguido y la *femme fatale* o mujer fatal, entre otros.
- La presencia de personajes secundarios muy matizados psicológicamente.
- La ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres.
- La presencia de un héroe antiprototípico o incluso antiheroico.
- La ambigüedad en la mujer fatal.
- La generación y potenciación de una atracción oscura por medio de la exploración profunda de los personajes.

A nivel de los recursos estéticos y narrativos:

- La presencia estética del onirismo.
- El uso de una iluminación basada en el claroscuro.
- El uso de angulaciones forzadas.
- El uso de la cámara en movimiento.
- La preponderancia del paisaje urbano.
- El uso de la cámara subjetiva.
- El uso constante del recurso del *flashback*.
- El realismo de los decorados.
- La recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos.
- El uso frecuente de la narración en *off*.
- La tendencia a la desorientación del espectador a nivel estético.
- La erotización de la violencia.
- La estilización de la violencia y la muerte.
- El fuerte uso del simbolismo.
- La generación y potenciación de una atracción oscura mediante recursos estéticos.

Ahora bien, como decía, no es raro encontrar un esfuerzo de delimitación y caracterización en las fuentes que abordan el género negro, desde cualquier perspectiva, a nivel profundo o tangencial. Y digo esfuerzo porque, repito, la tarea es hartamente compleja. Así lo confirman, por ejemplo, las palabras de Heredero y Santamarina:

[...] cualquier esfuerzo metodológico destinado a conceptualizar con rigor un territorio tan extenso y plural tropezará de inmediato con las múltiples barreras que levanta frente a la homogeneidad y la cohesión propias de un género ortodoxo, la extrema dispersión referencial, diegética, estilística y dramática que salta a la vista en la primera mirada que se arroja sobre la producción afectada⁸.

Debemos tener en cuenta, además, que no es solo un conglomerado de características lo que hace que se pueda identificar un género en un conjunto de obras. Seguramente podríamos listar el doble de elementos característicos que anteriormente apuntamos y no por eso llegaríamos al meollo de la identificación esencial de un género como el *Noir*. Un género es tal en la medida en que, más allá del cumplimiento esquemático de unas características formales y de contenido, alcanza la capacidad de representación metafórica de la realidad:

⁸ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 11.

Para que un grupo o serie de películas pueda llegar a conformar un género no solo hace falta que dichos filmes compartan una serie de rasgos comunes, identificables como tales por el segmento de la audiencia hacia la que se dirigen, sino que es preciso –también– que la expresión narrativa de tales ficciones pueda hendir sus raíces en la conciencia colectiva hasta conseguir que el modelo funcione, al fin, como “metáfora de la sociedad en la que se inscribe y a la que toma como referente”⁹.

Así, por ejemplo, es esencial en el cine negro el hecho de que consiga en su nivel representativo una puesta en crisis de las bases morales que se dan por sentadas en la sociedad. Téngase en cuenta, además, que el género se alimenta de la cultura y del imaginario colectivo, de tal manera que son las expectativas sociales y culturales, y los componentes míticos y estructurales de la sociedad los que funcionan como su soporte. Pensemos en una película como *The Night of the Hunter*, donde el personaje de Harry

⁹ *Ibidem* p. 18.

Un momento fundamental de la puesta en crisis ética para el espectador de *Satanás* (Andrés Baiz, 2007) es aquel en el que a Paola (Marcela Mar) se le da la oportunidad de ajusticiar a los dos hombres que la han violado (Héctor García y Fabio Restrepo), en esta imagen, de rodillas, bajo la lluvia y a la espera de la sentencia de la antigua víctima que ahora encaran como verdugo.

Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



Powell (Robert Mitchum), un asesino en serie de mujeres viudas, consigue generar en el espectador una macabra fascinación hasta llegar a lo icónico (hasta el punto en que los característicos tatuajes en sus dedos, *H A T E* en la mano izquierda y *L O V E* en la derecha, han sido objeto de devota imitación por muchísimas personas). En esta película, como espectadores, entendemos quién está del lado del bien y quién del mal; sin embargo, no podemos evitar sentirnos fascinados por ese monstruo como lo hacen, a su vez, las ingenuas viudas que caen en sus brazos. Fascinación que desorienta, incomoda y, en el mejor de los casos, pone a pensar críticamente al espectador atrapado.

Empecemos, pues, por la característica más obvia y reconocible del género, aquella de la que nunca escapa sin importar el momento histórico, la nacionalidad de la producción, el origen geográfico de sus artífices, la temática escogida, los caracteres preeminentes o el estilo de la puesta en escena:

• Temática criminal

Esta es una de las pocas características del género que no tiene discusión ni matices; el cine negro siempre aborda la temática del crimen. El *Noir* es cine criminal en todos los casos y esta es la primera señal para identificar una película de este tipo. Ahora bien, como iremos viendo, esto no es gratuito y va de la mano con los pilares del género. Es en el contexto del crimen (especialmente del crimen violento, ya que la violencia es el vehículo emblemático de la criminalidad negra) donde se hace evidente que las fronteras entre el bien y el mal son casi invisibles; sin olvidar, como ya lo había mencionado, que el personaje negro puede delinquir pacíficamente vistiendo de cuello blanco. Es en este contexto criminal donde el espectador puede ser atrapado, hechizado y apaleado moralmente, poniendo en crisis su sistema de valores mediante el retrato profundo de la compleja psique humana y de las vísceras enfermas de la sociedad, características que, como apuntaré más adelante, son la esencia misma y verdadera del género negro; sus pilares. Y es que el género negro posee una sustancia invariable que se limita a estas tres características; de ahí en adelante, todas las demás que expondré se me antojan secundarias, subsidiarias y hasta contextuales.

Ha existido cierta tendencia a identificar al cine negro con unas características puramente estéticas extraídas del estudio de un grupo de películas que la historiografía ha dado el nombre de Ciclo Negro Americano, que pertenecen a un período de tiempo concreto que va de 1944 a 1959. Un grupo de producciones que, como señala Simsolo¹⁰, va claramente en contra del buen tono impuesto por el código de censura Hays (aquel que durante tanto tiempo regulara el cine norteamericano), y en el que se resaltaban como temas recurrentes la dualidad infausta, la enajenación sexual, la pérdida de identidad y la angustia existencial,

¹⁰ Noël Simsolo. *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, op. cit., pp. 139-187.



La violencia y la muerte son el motor argumental en **Soplo de vida** (Luis Ospina, 1999). Fotografía: Eduardo Carvajal.



entre otros. Se considera que seis son las producciones precursoras dentro de este grupo: **Bluebeard** (Edgar G. Ulmer, 1944), **Double Indemnity** (Billy Wilder, 1944), **Laura** (Otto Preminger, 1944), **Phantom Lady** (Robert Siodmak, 1944), **The Woman in the Window** (Fritz Lang, 1944) y **Murder, My Sweet** (Edward Dmytryk, 1944). Ellas configuran esa primera estética propia e identificable del ciclo: calles oscuras, enemigos invisibles, seres desamparados movidos por pulsiones asesinas, sombras inquietantes, parejas malditas, etc. En definitiva, un conjunto de elementos que buscaban, como dice Simsolo, despertar el miedo atávico del espectador; de ahí la necesidad de los personajes ambiguos y las situaciones complejas. Ahora bien, a pesar de la importancia de este período en la configuración del género, considero que es un error mayúsculo pensar el mismo exclusivamente a partir del seguimiento riguroso de esos elementos nacidos de estas películas. Me serviré aquí de las precisas palabras de Heredero y Santamarina para explicar este asunto:

Que la descripción de tales ambientes [los del crimen] sea inmediata, directa y física, o, por el contrario, indirecta, elíptica y psicológica, que la inmersión de la cámara en esos dominios sea rotunda y seca o pudorosa y alusiva, son variantes y posibilida-

des que no afectan a la naturaleza profunda del modelo. De la misma forma en que no es cierta la premisa de que el relato deba narrar necesariamente los acontecimientos desde el punto de vista del criminal, tampoco es ineludible que los modelos narrativos se circunscriban a los asuntos carcelarios, la biografía de los gánster, las historias de detectives o de mujeres fatales, los procesos jurídicos o los enrevesados casos de psicología criminal, aunque todos estos contenidos hayan marcado de forma más que significativa numerosos títulos de las series respectivas¹¹.

Y es que todos esos elementos recurrentes son producto de motivaciones éticas, estéticas y narrativas mucho más profundas que el mero deseo de establecer un género de manera canónica; de hecho, como es obvio, se podría decir que el género en sí mismo nace de manera accidental. En esto están de acuerdo varios realizadores que dan vida a obras con elementos coincidentes basados en sus intereses estéticos, éticos y narrativos por radiografiar de manera crítica la sociedad y el alma humana.

• Tendencia al existencialismo

Se subraya la absurdidad de la existencia. Esto empieza por la dinámica del héroe laocoónico de la que hablaba más arriba. Cuando en los relatos del género negro aparece un héroe normalmente está abocado a una misión absurda en sí misma que se dignifica solo por la valentía de enfrentarse a dicho absurdo. Asimismo, esa absurdidad de la existencia está determinada por el inevitable destino fatalista que cerca a los personajes. Esto, combinado con un determinismo avasallador, hacen que la existencia misma que se retrata en el *Noir* esté cargada de existencialismo. Un caso interesante es el de **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976), en donde Travis Bickle (Robert De Niro) se nos presenta sumido en una existencia cargada de absurdidad y desesperanza.

• Aproximación psicoanalítica de los personajes

El género negro hace énfasis en “la importancia del pasado individual a la hora de determinar las propias acciones”¹².

Se presenta entonces como temática prototípica del pasado angustioso, puesto que los personajes normalmente están escapando de su pasado, el cual se presenta como tangible y amenazador y se une de manera inseparable con el presente. De hecho, esta carga del pasado sobre la mayoría de personajes del género es uno de sus principales temas. Así sucede

¹¹ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, op. cit., pp. 29-30.

¹² Alain Silver, James Ursini y Paul Duncan (eds.). *Cine negro*. Köln: Taschen, 2004, p. 15.



Como es costumbre del cine negro, la traición, la venganza y los destinos trágicos se encuentran a la orden del día. Así le sucede a Marco Tulio Esquilache (Víctor Mallarino) a punto de ser asesinado aquí por su cuñado Emilio Barragán (Sain Castro), en **Perder es cuestión de método** (Sergio Cabrera, 2004).

Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



con el detective Jeff Bailey (Robert Mitchum), quien pretende infructuosamente dejar su antigua vida atrás y dedicarse a la tranquilidad que le brindan sus dos pasiones, la pesca y su mujer, en **Out of the Past** (Jacques Tourneur, 1947).

En esta exploración profunda que permite crear caracteres complejos impera también un cierto elemento realista, en el sentido en que esta complejidad no es necesariamente un mecanismo perfecto y ordenado, sino que puede depender de cierto componente “caótico” propio de la realidad material. Siendo así, se vuelve característico del género el hecho de que los móviles para las acciones de los personajes, especialmente para los actos criminales, sean inciertos y hasta fortuitos, como es el caso de Henry (Michael Rooker) en **Henry: Portrait of a Serial Killer** (John McNaughton, 1986). Es precisamente la influencia del psicoanálisis sobre este género el que:

[...] ha subrayado el carácter irracional de la motivación criminal; el *gangster* es comprendido por completo en términos utilitarios y racionales; agresividad, sadismo y

masoquismo tienen su fin en sí mismos, mientras que el interés o el amor al dinero son con frecuencia el resquicio por el que se manifiesta una fijación libidinosa o un complejo de la infancia¹³.

Es el psicoanálisis el que permite una explicación a la ambigüedad del comportamiento humano y, como su fotógrafo, a la ambigüedad del *Noir*; en últimas, se trata simplemente de una mirada realista a la psique a través del cine. En virtud de su esfuerzo realista, el género negro deja ver al hombre como un ser complejo y contradictorio, ajeno al orden riguroso de la construcción dramática tradicional del cine.

Como lo apuntan Heredero y Santamarina, desde la novela, este género busca la descripción de tipo conductista, behaviorista, de los personajes, de tal manera que hace ver las profundidades de los sujetos por medio de sus acciones¹⁴.

¹³ Sam Carter. *El cine negro*. Barcelona: Ferma, 1963, p. 30.

¹⁴ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, op. cit., p. 49.

Eliseo (Damián Alcázar), el único gran monstruo protagónico del cine colombiano, es un personaje con una interioridad atormentada y compleja que lo lleva al asesinato en **Satanás**. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



- **Fatum. Destino fatalista**

El cine negro apunta a la estructuración narrativa en torno a la causalidad, en donde los acontecimientos tienden a entrelazarse de tal manera que se dirigen inevitablemente al destino fatalista anunciado, como aquel al que forzosamente va desbocada Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) en **Chinatown** (Roman Polanski, 1974).

Esto está vinculado a la idea de un universo determinista propio del género que hace que las buenas intenciones y los esfuerzos por escapar del pasado tormentoso o del camino que conduce a la fatalidad sean en vano. “El universo negro es, en el fondo, un universo de pesadilla: está repleto de extrañas sincronías, sucesos inexplicables y encuentros casuales que crean una cadena de acontecimientos que arrastran a sus desafortunados protagonistas a un final anunciado”¹⁵.

Esta idea del destino fatalista está también relacionada con otra característica argumental del género, la de que “en el cine negro pocas veces se permiten los éxitos rotundos”¹⁶. Si bien es normal encontrar en estas películas finales en los que algunos personajes logran salir

¹⁵ Alain Silver, James Ursini y Paul Duncan (eds.). *Cine negro*, op. cit., p. 39.

¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

No existe otro destino para el sicario que la muerte trágica, como es el caso de la muerte de Omar (Juan David Restrepo) a manos de las fuerzas de la ley, en la película **En coma** (Henry Rivero y Juan David Restrepo, 2011). Cortesía: RCN Cine.



exitosos, dicho éxito nunca es total, sino a costa de mucho esfuerzo. La victoria pírrica es la más típica del género. Es el caso de esa victoria rayana con el terreno de lo ridículo de Stanley White (Mickey Rourke) frente a la mafia china, en **Year of the Dragon** (Michael Cimino, 1985), que le cuesta la vida a su esposa y a un policía encubierto muy inocente, que acarrea la violación de su amante y que, en definitiva, no consigue cambiar realmente nada.

- **Amour fou. Amor loco y trágico**

Normalmente encontramos que en el género negro el amor se presenta no como un sentimiento enriquecedor, sino como una suerte de trampa que conduce a la tragedia. Se trata de un amor obsesivo, cargado de erotismo y que va mucho más allá de un sentimiento meramente romántico; como es el caso de ese amor maldito y destructivo en **The Postman Always Rings Twice** (Tay Garnett, 1946). Ahora bien, es necesario matizar diciendo que en el *Noir* podemos encontrar esquemas argumentales melodramáticos e historias de amor secundarias en los que este sentimiento es una motivación positiva para los personajes.

El vínculo romántico nunca verdaderamente consumado que se crea entre los protagonistas, Ángela (Gloria Montoya) y Jorge (Quique Mendoza) de **La sangre y la lluvia** (Jorge Navas, 2009), sirve como un reactivo que revela las interioridades complejas de ambos personajes. Fotografía: Eduardo Carvajal.





Liliana (Liliana Vanegas) junto a su novio Omar unidos por su relación amorosa en un mundo de crimen y tragedia. **En coma**. Cortesía: RCN Cine.



Así pues, es común en el género la presencia de parejas fugitivas, marginales, fuera de la ley. Sin embargo, el amor loco no es exclusivo de este tipo de parejas, sino de la generalidad de los personajes del género. Esto entronca con el arquetipo de la mujer fatal, quien con su belleza y atractivo arrastra al hombre enamorado hacia la vorágine fatal.

Cabe apuntar aquí que el género no ha estado exento de detractores provenientes del ámbito del feminismo, en virtud de esta forma de abordar los personajes femeninos, pero, a su vez, también desde los cuarteles de los estudios feministas se ha pensado a la mujer fatal del cine negro, no como una simple devoradora de hombres que encarna la desgracia, sino como una mujer que reivindica el papel y el poder de su género al mostrarse segura, poderosa e independiente en un contexto altamente machista, además de ser personajes atrapados en una dinámica y contexto que las define en un rol; recuérdese que el cine negro nos presenta un mundo determinista.

A raíz de la construcción patriarcal del cine negro, podría afirmarse de manera simplista que con su talento son capaces de cautivar a un hombre para que actúe

de forma autodestructiva. Pero esos mismos relatos demuestran que Gilda y Nora son, a la vez, víctimas de una sociedad que capacita y esclaviza a las mujeres sexualmente potentes¹⁷.

No sobra aquí traer a colación la genial frase de Silver y Ursini: “sin un hombre que destruir no hay mujer fatal”¹⁸. La relación entre hombre y mujer en el cine negro se hace, pues, interdependiente y generalmente desgraciada.

El papel del amor loco dentro del género negro no es gratuito. Los personajes, incluso los criminales, por medio de este tipo de sentimiento se convierten en inocentes víctimas y despiertan suficiente simpatía como para ser merecedores de compasión e identificación, lo que entra en crisis con la condena moral por sus crímenes. A su vez, cuando el sentimiento amoroso no tiende a ser un sentimiento destructivo, sino una motivación positiva legítima, la capacidad empática se vuelve mucho más fuerte. Un asesino cuya motivación es la protección de un objeto amado puede conseguir tanta o mayor simpatía como el más noble y bondadoso de los héroes, como sucederá, por ejemplo en una de las películas colombianas que visitaremos en estas páginas, **Saluda al diablo de mi parte** (Juan Felipe Orozco, 2011).

• Onirismo

Es propio del género la presentación de ambientes y narraciones confusas que tienden a la ensoñación y mucho más a la pesadilla. Es común para esto la estrategia de “la acumulación de planos realistas sobre un tema *extraño*, su conjunto, [que es] lo que crea una atmósfera de pesadilla, tan característica de la verdadera película negra”¹⁹. Así pues, incluso a pesar de la tendencia realista y naturalista del género negro, en estas películas es muy común ver secuencias de ensoñación agobiante. En este caso, qué mejor ejemplo que el de **Vertigo** (Alfred Hitchcock, 1958), si bien habrá quien niegue rotundamente que esta y otras tantas películas del maestro inglés sean parte del género negro.

En el cine negro se presentan además ciertos arquetipos, cuya presencia funciona a su vez como elemento frecuente del género, principalmente:

- El buscador de verdad, ya sea un policía, un investigador privado, un periodista, etc. Un personaje típico de Humphrey Bogart en el período dorado del *Noir* es el del capitán “Rip” Murdock en **Dead Reckoning** (John Cromwell, 1947); está también el perseguido, como es el caso de Gloria Swenson (Gena Rowlands) y el pequeño Phil Dawn (John Adames) que escapan de los mafiosos que quieren ase-

¹⁷ Ibídem, p. 131.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Sam Carter. *El cine negro*, op. cit., p. 22., cursiva en el original.



Una interesante muestra del onirismo típico del cine negro es el de la historia en el limbo de Lucho (Miguel Canal) en **El colombiano dream** (Felipe Aljure, 2006).
Fotografía: Olga Lucía Paulhiac.



sinar al chiquillo en **Gloria** (John Cassavetes, 1980); y la mujer fatal, de la cual uno de los personajes más emblemáticos y recordados es el de **Gilda** (Charles Vidor, 1946). Esos son tres personajes especialmente típicos del género, pero no son los únicos, también son característicos del *Noir* personajes como el policía corrupto con dos ejemplos de mi especial predilección, el interpretado por Harvey Keitel en el papel del teniente en **Bad Lieutenant** (Abel Ferrara, 1992), y el de Stansfield (Gary Oldman) en **Léon** (Luc Besson, 1994); el *muscle man* o *tough man*, llevado al extremo en dos personajes como Hartigan (Bruce Willis) y Marv (Mickey Rourke) por Robert Rodriguez y Frank Miller en **Sin City** (2005), y la víctima propiciatoria o *pharmakós*, cuyo ejemplo más contundente seguramente sea el de la película de Fritz Lang de 1936, **Fury**, entre otros.

- También es particular el dibujo de personajes secundarios con caracteres muy matizados psicológicamente. En un género que se distingue por su acercamiento realista y en el que es tan importante la profundización en la oscuridad y enfermedad, tanto de la sociedad como de sus miembros, no hay cabida para el maniqueísmo ni

la simpleza. De ahí que los personajes, tanto principales como secundarios, suelen ser explorados con bastante profundidad, dejando ver muchos matices y ambigüedades. Este es el caso de un personaje secundario como Jansen (Yves Montand), un expolicía alcohólico que encuentra en el robo a una joyería la redención y el escape a las profundidades de su adicción que ya han llegado al punto del delirio, en **Le cercle rouge** (Jean-Pierre Melville, 1970).

Como lo anotaba más arriba, la consolidación del género negro tuvo lugar en un periodo histórico concreto gracias a un grupo de producciones específicas que compartían ciertas características estéticas, muchas de las cuales se convertirían en particularidades del género en sus vertientes más modernas, sin querer decir con esto que son condiciones absolutas que delimitan el género. Eso sí, se trata de elementos estéticos que nunca son gratuitos, sino que nacen precisamente de esas características más profundas: el interés por una aproximación crítica a la realidad, el existencialismo o el interés por la crisis ética de tipo reflexivo. Cuando en el cine negro se despliega un recurso estético es en función de explorar al hombre y a la sociedad en sus dimensiones más trascendentes, de no ser así estamos ante un mero truco efectista.

• Iluminación basada en el claroscuro

Como acabamos de señalar, esta característica, tan emblemática de la estética inicial del género, tuvo una razón de ser argumental relevante y cuya aparición va más allá de la influencia de ojos europeos trasladados a Estados Unidos, como el famoso director de fotografía Nicholas Musaraca. El claroscuro viene a ser en el cine negro una expresión tangible de la interioridad en conflicto de los personajes y de las entrañas igualmente conflictivas y descompuestas del contexto social representado. Además, esta técnica provee a los filmes de un aura enigmática, onírica y confusa que alimenta la puesta en crisis del sistema de valores del espectador, favoreciendo el hechizo profundo de su mirada.

Si la resolución del misterio importa menos que las motivaciones de los personajes (igualmente oscuras), si la dimensión moral de estos fluctúa a uno y otro lado de la legalidad, si la frontera entre el bien y el mal se hace borrosa hasta casi difuminarse y si el paisaje estilístico se puebla de recursos elípticos, dobles significados, alusiones indirectas, ambivalencias expresivas y tensiones subterráneas, entonces la ambigüedad narrativa y la turbulencia espesa de la atmósfera se convierte en alimento natural y en la consecuencia estética inmediata de estas ficciones²⁰.

²⁰ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, op. cit. pp. 26-27.



En un juego simbólico de claroscuro, Víctor Silampa (Daniel Giménez Cacho) envuelto por una penumbra casi teatral en contraste con la iluminada Quica (Martina García), en **Perder es cuestión de método**. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



Cheo (Juan Pablo Raba) y Omar en un plano iluminado simbólicamente mediante la técnica del claroscuro. **En coma**. Cortesía: RCN Cine.

En virtud del alma misma del género surgen entonces sus formas visuales; no obstante, dichas formas no son las que determinan en últimas el género, puesto que son simplemente una consecuencia, entre tantas, de las motivaciones profundas del *Noir*.

• Angulaciones forzadas

En el llamado Ciclo Negro Americano se popularizó el uso de composiciones de planos con tomas que usaban angulaciones, digamos, poco naturales. Especialmente el uso del plano picado y contrapicado se convirtieron desde entonces en típicos del género como procedimientos expresivos que intentaban acentuar sensaciones de agobio, encierro, paranoia y sentimientos particulares de los personajes. Uno de los directores actuales más fuertemente influenciados por el género negro y un importante representante contemporáneo del mismo es Quentin Tarantino, quien ha hecho del uso de este recurso toda una firma. No es difícil recordar la repetitiva presencia en sus películas del plano de dos

hombres filmados en contrapicado desde el interior del baúl de un automóvil; así sucede en **Reservoir Dogs** (1992), **Pulp Fiction** (1994) o **Jackie Brown** (1997).

• Uso de la cámara en movimiento

La intención naturalista del cine negro permitirá también la exploración del movimiento de la cámara, que empezará a usarse a su vez para acentuar estados anímicos de los personajes y suscitar otros en el espectador. En muchos casos, por ejemplo, la cámara funcionará como una suerte de testigo voyerista y se comportará de manera escurridiza, por lo que la necesidad del movimiento natural se vuelve indispensable. Un uso muy expresivo de este recurso es el que hace Joel Coen en **Blood Simple** (1984) en varias secuencias, pero especialmente en aquella en que se aproxima precipitadamente al torpe primer intento de Julian Marty (Dan Hedaya) por darle una violenta lección a su mujer, Abby (Frances McDormand), después de sacarla a rastras y a hurtadillas de la casa de su amante, Ray (John Getz).



John McClane (Manuel Sarmiento) junto a Ana (Tatiana Rentería) y su bebé en otro plano picado herencia típica del *Noir*, en **El colombiano dream**.

Fotografía: Olga Lucía Paulhiac.



• Preponderancia del paisaje urbano

El cine negro se alimenta de los espacios urbanos porque es la sociedad cosmopolita la que más le sirve como objeto de crítica reflexiva. Si bien es cierto que en más de una película que podemos categorizar como *Noir* hay presencia de espacios rurales, la ciudad nunca deja de ser central. La urbe se convierte en prisión y en bestia devoradora de los personajes. Ahora bien, como máquina de retrato crítico de la sociedad, el género negro es susceptible de cambios en este sentido, ya que necesariamente irá a la zaga de la realidad enferma en cuestión. El cine del Ciclo Negro Americano, ese que podríamos llamar de alguna manera el cine negro “clásico”, está moldeado por una realidad eminentemente urbana en los Estados Unidos de la época de la prohibición. Es en las ciudades en donde prosperaron los grupos de inmigrantes que, en busca de su progreso personal, aprovecharon vacíos legales y sociales que desembocarían en acciones criminales. Veremos que en el cine criminal colombiano contemporáneo, atento a unas problemáticas sociales como la del conflicto armado nacional y el narcotráfico, es más susceptible el escape hacia las zonas rurales, porque ellas están muy relacionadas con dicha realidad del país; aun cuando

estéticamente sigue prefiriendo la ciudad como escenario principal. Una interesante manifestación de la presencia preponderante de la ciudad en el cine negro es la de esa París por la que Florence Carala (Jeanne Moreau) vaga con desasosiego en busca de su amante, Julien Tavernier (Maurice Ronet), en **Ascenseur pour l'échafaud** (Louis Malle, 1957).

• Uso de la cámara subjetiva

Necesariamente obsesionado con la exploración profunda de los seres humanos, el cine negro encuentra en el uso de la cámara subjetiva un valiosísimo recurso para llevar al espectador a compartir de alguna manera las angustias, miedos y fatigas de sus personajes. Además, este recurso es tremendamente útil como arma para la gran máquina de empatía que es este género, reforzando en muchos casos esa obligatoriedad no declarada que se impone al espectador de entablar lazos emocionales con quien el realizador así desee, sin importar si se trata de un héroe o todo lo contrario, lo cual, por supuesto, es un detonante ideal de la crisis ética para el espectador. Este recurso tiene, además de estas, otras muchas posibilidades expresivas, por ejemplo, la de la transmisión de una atroz angustia de muerte en **Night Moves** (Arthur Penn, 1975), en la que, mediante el uso de cámara subjetiva, el

Siempre a tono con la realidad social en la que surge, el cine negro tiende a retratar las problemáticas imperantes. En **Karma, el precio de tus actos** (Orlando Pardo, 2006) encontramos un retrato de la problemática del conflicto armado y de la lacra social del secuestro. Fotografía: Camila Lozano.



director nos pone en la piel de Joey Ziegler (Edward Binns) mientras se va hundiendo en el mar, atrapado dentro de su avioneta, ante la mirada de Harry Moseby (Gene Hackman), quien lo observa a través del fondo de vidrio de un barco.

- **Gran uso del *flashback***

Durante la configuración inicial del género fue muy común que la narración se diera a manera de un recuerdo narrado, por lo que el uso del *flashback* se volvía preponderante. No quiere decir esto que en todas las películas de género negro esa sea la estructura narrativa; esto ni siquiera es norma en todo el Ciclo Negro Americano; sin embargo, sí que es una forma de narración que le es muy afín al *Noir*. Independiente de dicho modelo narrativo, en este género es muy común encontrar el uso de este recurso como herramienta para explorar a los personajes y sus motivaciones. Recuérdese la importancia que el pasado tiene en este cine como configurador de sus personajes; un pasado que normalmente resulta una suerte de prisión de la que difícilmente se puede escapar. En el uso de este recurso, por la manera magistralmente compleja en que se emplea, considero justo recordar el caso de *Memento* (Christopher Nolan, 2000).

- **Uso frecuente de la narración en *off***

Estrechamente relacionado con el anterior se encuentra este recurso que sirve para contar los hechos del pasado en esa dinámica de recuerdo muy propia del género. Ahora bien, a pesar de ser un recurso constantemente mencionado como típico del *Noir*, realmente considero que depende demasiado de ese tipo de relato a manera de crónica, del cual no podemos decir que tenga tanta injerencia en el género negro como otros aquí mencionados, como para considerar firmemente a la narración en *off* un elemento constitutivo de verdadera importancia. No obstante, dada la presencia constante en la revisión bibliográfica, resulta conveniente dejarlo mencionado. Un excelente ejemplo de este recurso es el de la narración en la película *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), que conduce al espectador a la sorpresa de un final que rompe sus esquemas predictivos en virtud de que esa voz es la de un difunto que a la vez es protagonista.

- **Realismo de los decorados**

Una vez más, la frecuencia de este recurso en el género tiene su origen en los elementos fundamentales del mismo. Es en virtud del interés por un realismo crítico propio del *Noir* que en sus películas se tiende a buscar un realismo en los decorados. Es del todo común que, frente al glamur tan típico del cine, en estas producciones nos enfrentemos a ambientes más

bien sórdidos que pretenden transportarnos al mundo de la marginalidad y los bajos fondos tal cual como son. Ahora bien, esto no quiere decir que el cine negro carezca de una estética del embellecimiento, puesto que muchos de sus realizadores, directores de fotografía, directores de arte, etc. han tenido la maestría de convertir los espacios más sórdidos en pequeños infiernos fascinantes, capacidad que le es muy propia al *Noir* de manera general. Este es un recurso verdaderamente muy difundido dentro del género, por lo que resulta fácil de encontrar en sus películas; de hecho, es tan común que suele pasar desapercibido. Un ejemplo del uso de este recurso es el de aquellos decorados que vemos en los diferentes espacios por los que se desarrolla la historia de *The Long Goodbye* (Robert Altman, 1973).

En cuanto al lenguaje, lo cual es una directa herencia en su forma de la novela negra, en especial de la vertiente *hard-boiled*, el cine de este género también presenta peculiaridades.

- **Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos**

Los diálogos en este género, y esta es una característica curiosamente perdurable a lo largo de todas las vertientes y dimensiones del *Noir*, son secos, cortantes e incisivos. Ade-

El realismo en los decorados es notorio en **Perder es cuestión de método**, en especial, en las secuencias en que se introduce al espectador en el hogar de Quica, aquí junto a Víctor Silampa. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



más, demuestran un especial interés por recrear el lenguaje de las calles o, en su defecto, el lenguaje coloquial, usualmente de una manera estilizada. Un ejemplo de esto que me es especialmente grato es el de la aclamadísima serie de televisión, fuerte representante de lo que se ha dado en llamar *Neo Noir*, producida por HBO, **The Wire** (David Simon, 2002), en donde los actores naturales se expresan sin tapujos en el AAVE (African American Vernacular English) de la Baltimore más deprimida. Como acertadamente lo anotan Heredero y Santamarina, de manera similar a lo que sucederá en el montaje, en el cine negro es muy común hallar diálogos que conducen la acción por medio del enfrentamiento a manera de réplicas. El habla en el cine negro es otra más de las herramientas de seducción. Hay un verdadero esfuerzo, primero que todo, por plasmar el habla real, pero también por llenarla de una plasticidad poética muy peculiar, por lo que es común encontrarnos con constantes dobles sentidos, juegos de palabras y chascarrillos llenos de agudeza e ingenio en boca de los personajes. Como en esa obsesión de los grandes directores (cosa que se ve mucho en el *Noir*) por hacer de cada plano un momento memorable, así también los dialoguistas (al menos los buenos) procuran hacer que cada frase sea memorable. Es difícil escoger una única película para ejemplificar esto, en virtud de lo extendido que está este recurso en el cine negro, pero, para mencionar alguna, podemos recordar **Key Largo** (John Huston, 1948), con líneas de diálogo como las siguientes:

- Oye, Curly, ¿cómo es un huracán?
- El viento sopla tanto que se levanta el mar y corre por la tierra.
- Y todo eso cantando: lluvia, lluvia, vete, que el niño quiere jugar.
- Por un Rocco más o menos no vale la pena morir.
- Deme esa pistola.
- No, la usaría. Por un viejo más o menos no vale la pena morir.

El género negro también ha abordado algunos temas de forma recurrente, y todos ellos de alguna manera giran en torno al crimen, por las razones obvias que suscita su pertenencia a la categoría de cine criminal, primer rasgo característico del *Noir*. No quiere decir que en las historias narradas por este género no encontremos temas ajenos al crimen; debemos recordar que la temática criminal, a fin de cuentas, funciona como un envoltorio y que el cine negro es un caramelo lleno de sustancia humana, por lo que en sus películas podremos encontrar profundas reflexiones éticas, espirituales, políticas, emocionales, familiares, etc.

Algunos de esos temas frecuentes en el cine negro son los siguientes:

- La conspiración: trasfondo narrativo que siembra de manera profunda la sensación de inseguridad y confusión en los personajes, como en el espectador. Así sucede en **Berlin Express** (Jacques Tourneur, 1948), en donde, siguiendo genialmente

la tradición del cine de detección clásico, se alimenta durante toda la película la sensación de que cualquiera puede formar parte del entramado conspiratorio para asesinar al Dr. Bernhardt (Paul Lukas), personaje en quien se depositan las esperanzas de paz mundial.

- La traición: un riesgo siempre presente en un mundo regido por la búsqueda egoísta del beneficio propio. El género negro está lleno de historias de gente traicionando a sus amigos, sus familias y sus parejas; como la traición urdida por el protagonista de *Sorry Wrong Number* (Anatole Litvak, 1948), Henry J. Stevenson (Burt Lancaster) para matar a su esposa Leona (Barbara Stanwyck) por pura ambición.
- El amor: el cual, como ya dije, normalmente tiene características negativas, destructivas y obsesivas que llevan a los personajes a situaciones caóticas que los conducen muchas veces a desenlaces trágicos. Es el claro caso de aquel amor recalentado por el verano y el deseo tanto sexual como criminal de **Body Heat** (Lawrence Kasdan, 1981).

El amor es la motivación fundamental de García (Damián Alcázar), aquí besando a su esposa Amalia (Margarita Rosa de Francisco) en la humilde celebración de su cumpleaños en una pizzería. **García** (José Luis Rugeles, 2010).
Cortesía: Rhayuela Films.



- El sexo: en la época dorada del cine negro se trataba simplemente de una pulsión poderosa que latía bajo la superficie de los relatos cinematográficos, en virtud de las fuertes represiones censoras del Código Hays, pero con el tiempo irá teniendo una presencia más y más evidente y explícita; como sucederá en una película icónica de la década de los noventa, **Basic Instinct** (Paul Verhoeven, 1992).
- El asesinato: es el crimen más común de las historias del *Noir*, entre otras cosas porque carga consigo el elemento de lo definitivo e irreparable, además del peso que tiene ser el gran crimen del ámbito legal y uno de los más marcados a nivel ético. Un caso de asesinato especialmente interesante es el de **In Cold Blood** (Richard Brooks, 1967), primera adaptación cinematográfica de la famosa obra de Truman Capote.
- El crimen perfecto: si bien en el género negro encontramos muchos crímenes hechos sobre la marcha, de manera casual y torpe, también es muy común el retrato de crímenes meticulosamente planeados, como el doble asesinato de **Strangers on a Train** (Alfred Hitchcock, 1951) que, por supuesto, termina complicándose mucho más de lo esperado.

La sexualidad es un elemento de gran importancia en **Perder es cuestión de método**, donde se convierte en fuerza devoradora peligrosa para Víctor Silampa con no poco de criminal a raíz de la edad de María Gómez Castañol Quica.
Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



En 1945 aparece en el *New York Times* un artículo en referencia a **Double Indemnity** (Billy Wilder, 1944), en donde se recoge gran parte de las características antes mencionadas: “[...] historias criminales lujuriosas, duras y sangrientas, creadas alrededor de una temática que combina el asesinato con un motivo plausible y un gran número de poderosas implicaciones freudianas”²¹. Esta es la misma intuición acerca del género que señala Sam Carter cuando dice que “todo espectador intuye cuando menos que el término implica violencia, crímenes, hombres sin mucha conciencia o mujeres fatales”²². Pero, como veremos más adelante, el cine negro, si bien posee estas características, las presenta por razones argumentales y teóricas profundas, y son estas, a la postre, las que verdaderamente identifican y hacen único al género. De hecho, se hace evidente que la importancia que tiene este no radica realmente tanto en los elementos estilísticos; si bien durante el ciclo central del género el uso del claroscuro, la narración en *off*, los encuadres con angulaciones forzadas, etc. son fundamentales y se convierten en el empaque estilístico que hace identificable y unificable el género, esto termina por convertirse también en algo pasajero que se recreará y transgredirá una y otra vez a lo largo de la historia del cine, cosa que no pasa con los elementos profundos propios del *Noir*. Existe una “más profunda caracterización congénita a través de su temática [...] una especie de rara ambivalencia filosófica que nos llevará al descubrimiento de un mundo singular, de este a una significación implícita de carácter social e histórico”²³. Es pues en su dimensión conceptual y en su reflexión y crisis moral en donde radica la verdadera importancia y unidad real del género.

Ahora bien, a pesar de que el *Noir* va mucho más lejos de estas características, no dejan de ser parte constitutiva de sus películas, aunque no necesariamente aparezcan en todas ellas. Así, por ejemplo:

- **La fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina**

En este punto viene como anillo al dedo recordar de manera general las películas criminales de Quentin Tarantino y, particularmente, **Reservoir Dogs**, en donde el director lleva esto al extremo de manera consciente y provocadora. Este elemento contribuye en últimas a la maquinaria de confusión que pone a andar el cine negro, en la medida en que, al desbordarse, la violencia apabulla e inquieta por su carácter gratuito, que llega especialmente lejos con las magnificaciones dramáticas del asesinato; esas apoteosis que mencionaré más adelante. Sin duda alguna, la violencia se encontrará ejecutada especialmente por personajes masculinos, pero no de manera exclusiva. A fin de cuenta, como género

²¹ Alain Silver, James Ursini y Paul Duncan (eds.). *Cine negro*, op. cit., p. 27.

²² Sam Carter. *El cine negro*, op. cit., p. 7.

²³ *Ibidem*, pp. 8-9.

interesado en el retrato crítico, el *Noir* pone de manifiesto una sociedad machista en la que la violencia verbal y física es un mecanismo de acción absolutamente legitimizado y normalizado. En el mundo del cine negro es raro que encontremos espacio verdadero para el diálogo y la mediación como vías de resolución de conflictos. Muy al contrario, la forma común de comunicación, posicionamiento y establecimiento de las relaciones humanas es la agresión verbal y física. Habrá, desde luego, quien considere este derroche de violencia una abominación; no obstante, yo estoy en posición de defenderlo, porque soy un convencido de que la violencia jamás debe ocultarse, de que su exposición tiene capacidades didácticas y constructivas y que, cuando es bien ejecutada y bien registrada por las cámaras, puede ser incluso objeto de apreciación estética. Esto último lo sabe hacer muy bien el género negro; no es gratuita su filiación con un texto fundacional como es el ensayo titulado *The Simple Art of Murder* de Raymond Chandler o con aquel otro de Thomas De Quincey, *On Murder Considered as One of the Fine Arts*.

En este punto me viene a la mente una cita de Roberto Gómez Bolaño refiriéndose a la violencia física tratada con un punto de vista cómico, en su famoso programa de televisión **El Chavo del ocho** (1972):

Tal vez en *El Chavo*, don Ramón le daba un coscorrón al muchacho con más frecuencia de la debida. Pero mire: la violencia no se puede ocultar, existe. Inclusive, a veces resulta benéfica en sus efectos, cuando genera sentimientos de solidaridad con el que sufre, con el débil, con el deficiente, con la víctima. Hay violencia cuando ponen una corona de espinas, pero ese acto provoca el amor de la gente y eso genera sentimientos de solidaridad. Ese tipo de violencia, que genera ese tipo de sentimientos, se debe poner en el teatro, en el cine, en cualquier espectáculo²⁴.

Todo este conglomerado de elementos argumentales y formales del cine negro seguramente inicie su profundización por el hecho de una característica fundamental de sus películas:

• **El retrato crítico y la denuncia social**

El cine negro es prototípicamente un cine que reflexiona sobre la realidad, el contexto social y sus problemáticas. No es gratuito que una gran cantidad de directores del periodo central del cine negro americano fueran de izquierda. Es justo de la observación crítica de la sociedad de donde proviene este género. No necesariamente nos encontraremos con la denuncia social descarnada en el cine negro, aun cuando cuenta con un vínculo genético con el Neorrealismo italiano. De hecho, muchas veces en el *Noir* no vemos interés algu-

²⁴ Roberto Gómez Bolaños, en charla con Yamit Amat. *El Tiempo* (27 de junio de 2009). En línea.

no por plasmar la denuncia, sino simplemente por hacer el retrato de un contexto que engendra injusticia, violencia y maldad, de tal manera que sea el espectador quien realice autónomamente el proceso crítico que propiciaría la denuncia directa.

Es esta una característica esencial del género; uno de sus pilares. Sin un acercamiento crítico a la realidad circundante sencillamente no puede existir el *Noir*. Se trata de un género que, independientemente del lugar y momento histórico, penetra en la vida y la cultura, indagando en sus costumbres, pero también en sus lacras y sus excesos, mediante una aproximación oblicua y distorsionada que deja en evidencia el desequilibrio del sistema de valores, de ahí que el fatalismo de los personajes y su dislocación psicológica son manifestaciones que derivan del estado de las cosas en un mundo corrupto²⁵. En definitiva, el *Noir*, en este sentido, no es otra cosa que un profundo acercamiento metafórico (a lo largo de todas sus características) al malestar y descomposición de la sociedad que lo alberga (cualquiera que esta sea), y lo que en este cine ocurre con los espacios, la luz, la cámara, los personajes, las situaciones, etc. no es más que una muestra materializada que ejemplifica y metaforiza dicha descomposición del contexto contenedor. Así pues, elementos como la glorificación del crimen (cuando esto ocurre) son simplemente evidencias de un contexto

²⁵ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, op. cit., p. 31.



Eliseo es como una olla a presión sellada por su patología y calentada a fuego lento por una sociedad excluyente y materialista. **Satanás.**
Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



social que por su propia dinámica en la realidad material convierte a los delincuentes (llámense gánsteres, matones, sicarios, narcos, capos, dones, etc.) en héroes y, por ende, al crimen en heroico.

En virtud de esto podríamos decir que el *Noir* es perfectamente un género del capitalismo. Parecería ser que es el contexto de la glorificación del dinero en donde puede nacer este tipo de cine. Parecería que es necesario aprender que el poder y el dinero son los que marcan el éxito para que pueda existir la carroña del individualismo atroz. En contextos como ese es en los que la quiebra económica desencadena una quiebra social que a su vez termina en una ruptura moral. No olvidemos que el *Noir* es originalmente un hijo del crac del 29.

Un curioso ejemplo de una película que se esfuerza por hacer un retrato crítico de la sociedad es *Ace in the Hole* (Billy Wilder, 1951), en donde se evidencia la obsesión mediática por el morbo de un inescrupuloso periodista, Chuck Tatum (Kirk Douglas), que convierte la tragedia de un hombre atrapado en una mina en un espectáculo, e incluso impide su rescate para prolongar su éxito noticioso.

• Principio moral

El género negro tiene como principio fundamental, en últimas, un fin moral que se asocia a su interés por el realismo, al ser testigo de la sociedad corrupta y envilecida. Así pues, el *Noir* puede o pretende crear, por medio de su entidad negra, una sociedad menos oscura; sueña con un mundo menos negro que el que retrata. De hecho, la puesta en crisis de la ética que produce el género no es más que una reafirmación de la misma, en virtud del cuestionamiento con el que pretende afianzarla; como quien pone a prueba una construcción sometiéndola a las inclemencias climáticas para identificar fallas estructurales y, en consecuencia, fortalecerla. Así sucede en *Angel Face* (Otto Preminger, 1952), donde Diane Tremayne Jessup (Jean Simmons), tras asesinar a su madrastra y a su padre, no puede de ninguna manera asumir la culpa y recibir castigo, pues al ser un sistema que premia con una injusta libertad a quienes saben jugar con sus reglas, se ve obligada a realizar otro acto criminal para recibir el castigo que busca y merece.

El cine negro americano del periodo clásico reflejará, entre otras cosas, “la monstruosa proliferación de la delincuencia en la sociedad norteamericana”²⁶, a la vez que busca las causas de esta situación y no se limita a ser un simple testigo. Y las busca, por ejemplo, en “la propia estructura económico-moral-social del país”²⁷, puesto que se da cuenta enseguida de que la crisis social y de los valores que lleva a esta proliferación del delito proviene totalmente de un contexto que se ha ido formando con el paso del tiempo y los sucesos

²⁶ Sam Carter. *El cine negro*, op. cit., p. 10.

²⁷ Ídem.

históricos hasta crear una caja de Petri ideal para el desarrollo de las lacras que denuncia su cine, como el crimen generalizado; la corrupción en todos los estamentos sociales, especialmente en aquellos encargados de garantizar la ley y el orden; la violencia, la cual — como ya mencioné— está especialmente ejercida por el género masculino; la extorsión; el robo, en todas sus dimensiones; la delación, que curiosamente se torna un acto sumamente abominable, por encima incluso del asesinato, ya que hasta en los mundos enfermos que nos presenta el cine negro existen códigos conductuales y un subsistema moral en el que delatar se considera atroz; el tráfico de sustancias ilegales (primero el alcohol, luego las drogas); entre otros.

Quizá de ahí proviene el interés casi obsesivo por algo que se vuelve absolutamente característico de las películas del género y del cine que se alimenta de él (característica, cabe mencionar, poco tenida en cuenta a pesar de su permanente presencia):

• La puesta en crisis de los esquemas morales por medio de los procesos de identificación con el criminal

Si bien es cierto que la glorificación del criminal que se dio en los comienzos del cine de gánsteres se debió en gran medida a unas coyunturas históricas, como la crisis económica que dio lugar a una forma viciada de florecimiento del sueño americano, pensar los procesos de identificación con el criminal solo en estos términos implica un total menosprecio a la capacidad de los artistas del cine que abierta y conscientemente empujan al espectador a la crisis de su sistema de valores maniqueo, al mostrarles la enorme escala de grises del mundo. Esto tiene que ver con la idea de “malestar” que menciona Carter, para quien “todo film negro, considerado específicamente como tal, se recreará en lo insólito, en el ‘suspense’, en poner al espectador en un estado de ‘malestar específico’”²⁸. Un caso notable de identificación con un personaje criminal es aquel al que nos empuja Jean-Pierre Melville con el personaje de su frío asesino a sueldo, Jef Costello (Alain Delon), en *Le Samourai* (1967).

Esta capacidad de poner en tela de juicio el código moral del espectador mediante el cuestionamiento de la moral social es conseguida en el *Noir*, entre otras formas, por medio de:

• La ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres

Téngase en cuenta aquí cómo en una buena cantidad de relatos cinematográficos el espectador se encuentra con protagonistas heroicos muy planos que representan un sistema ético, moral y legal asumido como inamovible. Ese es muchas veces el caso de las historias de superhéroes o, para ejemplificar con algo más cercano al objeto de esta investigación,

²⁸ Ídem, p. 7.



En un momento de crisis ética notable, en esta escena Eliseo se enfrenta violentamente a su desagradable vecina (Vicky Hernández) para, acto seguido, quitarle la vida. **Satanás**. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



el de los héroes de los relatos policíacos tradicionales. Sin embargo, en el género negro, interesado en la exploración de la psique y del alma humanas, no puede haber realmente nunca un héroe que represente un sistema estanco; el sistema es falible y cuestionable por donde se lo mire. Así pues, es común la presencia de un protagonista de tendencia justiciera que hace cumplir su propio código de justicia, uno que parece más afín al natural entender de los hombres que al de la ley estatal. **Dirty Harry** (Don Siegel, 1971) es, por ejemplo, un policía construido bajo el modelo del *tough guy*, un hombre que lleva la ley a sus fronteras más oscuras en pro de la justicia.

También veremos con frecuencia casi sistemática que en el *Noir* los personajes criminales, sean protagónicos o antagonicos, son presentados de una manera muy profunda, dejando de lado el maniqueísmo propio del esquema de protagonista y antagonista. Las fronteras entre lo legal y lo ilegal, entre lo bueno y lo malo, lo moral y lo inmoral, lo ético y lo antiético se difuminan. Así, “si hay policías, estos están maleados”, mientras que “los delincuentes son más bien simpáticos”, o se nos presentan asesinos atractivos, en ocasiones

“de una belleza ejemplar en extremo”²⁹. De hecho, “tal ambigüedad existe incluso en las víctimas, siempre semisospeschosas. Los lazos que mantienen con el medio, las emparentan con su propios verdugos”³⁰. Así pues, “En la serie negra verdadera, los detectives son más sospechosos, los asesinos más neuróticos, y la intriga más insólita”³¹.

• Tendencia a la desorientación del espectador

Como lo apunta tan acertadamente Carter, frente al cine negro el espectador tiende a perderse en la medida en que no encuentra las guías a las que está habituado fuera de este género. Los convencionalismos se disipan, de tal manera que la acción lógica, la distinción evidente entre el bien y el mal, los caracteres perfectamente definidos, los móviles claros, la preeminencia de las escenas espectaculares, la heroína femenina y el héroe honesto desaparecen o mutan en elementos ambiguos³². El cine negro es una máquina de desorientación que busca conducir al espectador a un proceso de crisis ética que lo catapulte a dinámicas críticas. En las mejores películas del género llega un punto en que no estamos seguros de que la motivación del protagonista sea verdaderamente digna de nuestra empatía, en que la del antagonista nos empieza a parecer llamativa y justa; incluso, a veces en el cine negro se nos obliga a la empatía con los peores monstruos. El mejor cine negro nos conduce a la incomodidad de sentirnos engañados, no solo por la película, sino especialmente por el mundo en que vivimos. Recuerdo la sensación de la primera vez que vi la magnífica producción de HBO **The Sopranos** (David Chase, 1999). Tony (James Gandolfini), ese gordo hortera que desprovisto de la magia del arte seguramente me habría desagradado inevitablemente, me atrapó en una trampa de empatía tal que cuando lo vi matar por primera vez, ahorcando a un soplón que encuentra por pura casualidad, solo pude sorprenderme al sentir una enorme satisfacción y una enfermiza atracción por ese poderoso hombre, similar a la que sentirán a lo largo de seis temporadas tantas y tantas mujeres que se le entregan con veneración.

• Caída de las ficciones morales

Todo este aparato de desorientación termina por aniquilar las ficciones morales; pero no se trata de que desaparezca la ficción en pantalla, sino que se hace evidente que fuera de esta se vive una ficción moral que al ser expuesta se desmorona ante los ojos del espectador, poniéndolo en crisis. Este es, en últimas, el gran logro del cine negro y

²⁹ Ibídem, p. 16.

³⁰ Ibídem, p. 17.

³¹ Ibídem, p. 37.

³² Ibídem, p. 22.

la más importante y diferenciadora de sus características, además de aquella que termina por darle, junto con su poder estético, carta de derecho como gran arte. No solo se vienen abajo las ficciones de la realidad material, sino también aquellas propias del cine, como la del “mito del superhombre y su casta novia”³³.

Este asunto se vincula a otros puntos fundamentales del género, como sus caracteres estereotípicos.

- El héroe, tan contradictorio como cualquier delincuente, suele ser un hombre ya entrado en años y en muchas ocasiones ni siquiera es guapo; su atractivo proviene de su carácter, no tanto de su aspecto físico (para la muestra el actor *Noir* por excelencia, Humphrey Bogart). Se trata de una víctima sin gloria. No es raro tampoco que estos personajes posean, como parte de su personalidad, una buena dosis de masoquismo que los convierte en sus propios verdugos, o de una peligrosa pasividad que los termina arrastrando hacia el peligro de la frágil frontera entre la ley y el crimen.
- La mujer fatal es igualmente ambigua al terminarse revirtiendo sobre ella su propio fatalismo; víctima de sus mismas trampas.

33 *Ibidem*, p. 23.

El detective Mariano Corzo (Edgardo Román) es un personaje del que se muestra una extraña intimidad encerrada y en conflicto con el pasado, de una manera muy freudiana. **La historia del baúl rosado** (Libia Stella Gómez, 2005).

Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



La mejor *femme fatale* del cine colombiano, Amalia, abiertamente mezquina al obviar las necesidades de auxilio de García, su esposo, en **García**.

Cortesía: Rhayuela Films.



• La erotización de la violencia

Esta es otra de las formas de poner en crisis el sistema de valores y una de las características más atractivas del género. A través del dibujo profundo y complejo de los personajes y de la complejidad misma del entramado moral de los relatos, junto con los usos audiovisuales de alto contenido estético, en el *Noir* la violencia se convierte en algo atractivo. Como cantos de sirena, las imágenes del cine negro hechizan la mirada y encantan, lo que hace que se experimente de nuevo, y la mayoría de las veces sin saberlo, una poderosa crisis del sistema de valores.

Esto se consigue gracias a la conjunción de dos de los elementos fundamentales del género: el erotismo y la violencia, los cuales son personificados de manera independiente. El erotismo se deposita en los caracteres femeninos y la violencia en los masculinos (si bien es cierto que, especialmente en el caso de la violencia, las fronteras de género pueden romperse). El conjunto formado por estas dos entidades representadas genéricamente desembocará luego en la personificación de toda una sociedad, de tal manera



La erotización de la violencia se hace evidente en estos dos momentos de la película **Satanás**. En el primero, Eliseo, ya totalmente presa de su furor homicida, y definitivamente impotente sexualmente, ataca a su querida estudiante de inglés, Natalia (Martina García), en un acto de posesión sexual simbólica con un cuchillo. En la segunda, Paola es violada sobre el capó de un carro, en un mísero taller, por un taxista y su grotesco compinche. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



que se termina por representar la idea de la erotización de la violencia como “la moral suprema del capitalismo”³⁴.

Además, no es raro encontrar en las películas del género episodios con contenido de tipo sadomasoquista que consiguen establecer en el espectador una asociación entre el placer y la violencia. Un caso especialmente claro es el de **Tightrope** (Richard Tuggle, 1984), en donde el detective Wes Block (Clint Eastwood) investiga una serie de asesinatos rituales con alto componente sexual, mostrando poco a poco los secretos del caso al espectador al tiempo que le revela las oscuras esquinas de su propia sexualidad enfermiza.

• Estilización de la violencia y la muerte

En este tipo de cine se presenta un cierto rechazo por la imagen violenta plasmada de manera directa; interesa, en cambio, mostrar la violencia de una manera estética y atractiva. Salvo en casos aislados en los que la tendencia estética es la del naturalismo, casos en los que es común ver la violencia en una representación descarnada y sucia, como sucede en **La virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, 2000), en el *Noir* la violencia tiende a

³⁴ Ibídem, p. 171.

Un momento de especial virtuosismo estético en **Satanás** es el de todas las secuencias dedicadas a los asesinatos cometidos por Eliseo, entre los que se encuentra el de su madre, a cuyo cadáver, en esta imagen, está a punto de prender fuego. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



mostrarse de una manera ajena a la realidad, y se reviste de todo un aparato estético que la hace fascinante. Lo cual tiene que ver también con el elemento de la censura:

[...] el código de censura Hays mantiene en Estados Unidos más que en ningún otro lugar una especie de academicismo en el seno de la misma violencia, según el cual sería de tan mal gusto presentar imágenes reales del sufrimiento como el ilustrar con fotos de caras destrozadas un cartel de movilización militar [...]³⁵.

Esto se mantendrá como característico del género incluso luego de que el código sea depuesto y también hará parte del cine influenciado por el ciclo negro central del cine americano.

A su vez, el cine negro, por razones estéticas tanto como por razones de censura, ha hecho de la muerte, en especial la de los criminales, una apoteosis cargada de componentes simbólicos, a través de la cual se redonda en el esfuerzo de puesta en crisis del sistema de valores. Así sucede en **White Heat** (Raoul Walsh, 1949), cuando Cody Jarrett (James Cagney), un delincuente que llegó a convertirse en todo un ídolo de la gran pantalla, tiene su trágico desenlace en lo alto del depósito de combustible de la refinería, rodeado por el fuego, mientras grita “¡Mira, mamá, estoy en la cima del mundo!”.

• Sentimiento de angustia e inseguridad

Es excelente el ejercicio sinóptico de Carter respecto a este asunto de la puesta en crisis y de la confusión e incomodidad del espectador:

Intentemos un resumen, una síntesis descriptiva del film negro. Se podría hacer así: la ambivalencia moral, la violencia criminal y la contradictoria complejidad de las situaciones y de los móviles concurren para crear en el espectador un mismo sentimiento de angustia y de inseguridad, que es la característica propia de la película negra de nuestra época³⁶.

• Carácter antisocial

En su esfuerzo por evidenciar las lacras de la sociedad, la enfermedad del tejido económico, político, moral y ético, el cine negro se convierte en un albergue de criaturas antisociales. Esto no deja de ser curioso, ya que observamos a unos personajes nacidos de la enfermedad social, producto directo de una sociedad, pero que a la vez van en contra de los

³⁵ Ibídem, p. 188.

³⁶ Ibídem, p. 24.

modelos sociales de lo que se entiende como bueno, justo, decente y correcto. No obstante, la finalidad de estas películas no deja de ser moralizante, en la medida en que la exposición de estos personajes y de las lacras sociales no pretende otra cosa que la reafirmación de un sistema ético, de valores y de leyes que, si bien no funciona como debería porque está corrupto y deteriorado, se asume cimentado sobre bases loables e ideales. Las películas de este género se pueden entender como antisociales en la medida en que, a pesar de tener una finalidad moral, presentan protagonistas imparciales ante el mal, o ambivalentes, si no directamente malvados, cuyas acciones están delimitadas por un contexto corrupto. Prácticamente la asociación es inmediata cuando se piensa en un personaje cuya maldad resulta absolutamente fascinante, con el famoso Dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) en **The Silence of the Lambs** (Jonathan Demme, 1991).

• Simbolismo

En virtud de la presión ejercida por la censura sobre las películas de la época dorada del género y de manera menos abierta durante toda su historia, el *Noir* se ha visto constantemente obligado a basarse en el símbolo y la sugerencia para mostrar lo que le interesa mostrar. Así pues, muchas veces, en lugar de poner en pantalla de manera evidente y directa las realidades prohibidas, se esfuerza por presentar elementos neutrales que a su vez consigan evocar mediante mecanismos de asociación o simbolismo dichas realidades. Es el caso de **The Conversation** (Francis Ford Coppola, 1974), y la manera en que, para cerrar la película, se nos presenta el profundo deterioro emocional al que ha llegado el personaje de Harry Caul (Gene Hackman) por medio de la miserable condición de destrucción en la que termina su ordenado apartamento después de la infructuosa búsqueda de un micrófono. Esta manera oblicua de aproximarse a la realidad contribuye, a su vez, con la capacidad de estas películas para atrapar y hechizar la mirada de los espectadores. No es raro que el simbolismo del *Noir* se torne misterioso y fascinante. Y, además, posee la capacidad de producir iconografía, lo que ha reforzado la permanencia del género. Es el caso de algo tan emblemático como los largos guantes que Rita Hayworth se quita sensualmente en una velada forma de insinuación sexual en **Gilda**.

• Atracción oscura

Todas las características antes mencionadas configuran otra más que es especialmente importante en el género. El cine negro tiene, como ya hemos apuntado, una poderosa capacidad de hechizar al espectador envolviéndolo en su oscuridad y su sordidez. La forma



El elemento simbólico, tan presente en el género negro, aquí se encuentra bellamente expresado en la imagen del carnicero Pedraza (Carlos Alberto Jiménez) en medio de una sanguinolenta carnicería que juega con una paleta de colores rojizos que rompe por un instante la generalizada en toda la película. También en un interesante uso simbólico se nos presenta al personaje de Alicia (Marcela Valencia) ensangrentada junto a la estatua del arcángel Miguel, tras asesinar a su propia descendencia, en **Satanás** (Andrés Baiz, 2007). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



El simbolismo, elemento tan importante en el cine negro, está presente en **La captura** (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2012).

Aquí una imagen del rodaje de la película.
Fotografía: María Mercedes Sánchez.



especial e inusual de presentar el mundo se convierte en un imán. Como polilla atraída por la llama, el espectador se deja arrastrar a la maravillosa trampa estética que lo deja indefenso ante los golpes que hacen que toda su arquitectura moral se desmorone a veinticuatro cuadros por segundo.

The Spiral Staircase

El negro como género

INICIALMENTE ME REFERÍA A TODO aquello que implica hablar del género, siguiendo especialmente los planteamientos de Heredero y Santamarina. Pues bien, veamos ahora, continuando con estos planteamientos, cuáles son los elementos constitutivos de todo género y, en virtud de lo planteado hasta aquí, los que constituyen los pilares del género negro:

Finalmente, la configuración textual de aquellas formas y la creación de sentido generada por la articulación lingüística del modelo genérico descansa sobre una compleja serie de intermeditaciones, tanto individuales como colectivas, que dan lugar a otras tantas dimensiones creativas: iconográfica (decorados, objetos, vestuario, arquitectura, urbanismo), narrativa (estructura, elipsis, articulación temporal), dramática (arquetipicidad y funciones de los personajes, desarrollo de las situaciones) y estrictamente visual (iluminación, fotografía, encuadres, fuera de campo, ángulos y movimientos de cámara, planificación, montaje y externo). Facetas cuya articulación unitaria engendra la capacidad codificadora del género sobre la que descansa la enunciación propiamente dicha³⁷.

³⁷ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* Barcelona: Paidós, 1998, pp. 20-21.

- **Iconográfica**

El cine negro en su ciclo central presenta una constante en el uso de decorados, objetos y vestuario que busca el retrato de la marginalidad. No obstante, no es del interés de este género retratar, necesariamente, por esta vía la pobreza, sino que, por el contrario, tiende a dar muestras de un lujo, la mayoría de las veces de mal gusto, al enmarcar las acciones en un contexto de pobreza agobiante que empuja e invita a las más atroces prácticas de consumismo. Cabe añadir en este punto, que el género negro, como ya lo he apuntado, es principalmente urbano; lo que confiere al ámbito de la iconografía unas características particulares, puesto que es la ciudad, con sus vericuetos, el escenario y el contexto físico que posibilita el *Noir*.

Ahora bien, estos elementos no son exclusivos del ciclo central del cine negro, puesto que el motor de la iconografía *Noir* viene dado por los dos pilares fundamentales de todo el género: la representación de una realidad que propicia el crimen o, en palabras de Heredero y Santamarina “la relación dialéctica del *cine negro* con el presente histórico de la sociedad en la que nace”³⁸, y la intención de poner en crisis los sistemas de valores.

38 *Ibidem*, p. 24.

García (Damián Alcázar) con su emblemática chichonera junto a las luces de la ciudad de una manera simbólica, en **García** (José Luis Rugeles, 2010).
Cortesía: Rhayuela Films.



Así pues, aunque el cine negro ha sido heredero directo de este ciclo central, podemos dejar de encontrar ahora un tipo de moda y diseño específico. Los sombreros de fieltro, los zapatos de dos colores, las gabardinas, los trajes de solapas anchas y las ametralladoras Tommy no son lo que hace del *Noir* lo que es; un hombre en pantalones bombachos a media nalga, zapatillas deportivas, camiseta ancha de baloncesto, gorra y una 9 mm también puede llevar el *Noir* en sus entrañas; y sin embargo, hay elementos centrales de la iconografía profunda del género que perduran, como es el caso de la ciudad y los bajos fondos.

En este sentido, puedo decir que se equivocan los críticos (que no son pocos) que aseguran que el género negro solo puede entenderse en el contexto estadounidense; cualquier sociedad con problemáticas similares de corrupción, pobreza, marginalidad, exclusión y violencia (y creo que no exagero al asegurar que muchas, si no la mayoría, encajan en este perfil) podrá ser entonces caja de Petri para las lacras que refleja el *Noir* y, con un poco de suerte, para las maravillas estéticas del género. Téngase en cuenta, además, que el cine negro americano es referente internacional en la historia del cine, tanto que permea los talentos creativos sin importar su procedencia.

En **La historia del baúl rosado** (Libia Stella Gómez, 2005) se escoge una época específica de la historia nacional que permite revivir la estética y la moda propias del Ciclo Negro Americano. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



• Narrativa

Como hemos visto, es característico del género el uso de estructuras no lineales y de la presencia insistente del *flashback* como recurso para transmitir la idea del pasado que persigue a los personajes. La estructura de la causalidad trágica es también fundamental en este tipo de películas.

Si bien es cierto que el Existencialismo y el psicoanálisis fueron especialmente influyentes durante el período del ciclo central del cine negro, esta influencia, particularmente la del psicoanálisis, se mantiene hasta nuestros días, tanto que en producciones deudoras del primer *Noir* encontraremos igualmente esta idea del *fatum* y del pasado que se convierte en carga para los personajes. Es más, en el cine actual la idea del pasado que configura a los seres humanos es esencial en la gran mayoría de producciones, puesto que es un recurso argumental muy jugoso y efectivo.

• Dramática

Este es posiblemente el ámbito en el que el género negro se ha mantenido más estable a lo largo del tiempo, puesto que en gran medida es en los arquetipos, la función de los personajes y el desarrollo de las situaciones, en donde descansan de manera más contundente los pilares del género de los que ya hemos hablado: la puesta en crisis del sistema de valores y el retrato de las lacras sociales. Sin importar el tiempo, estilo, el tono o la subclase narrativa dentro del género negro, sus películas siempre se construyen sobre la arquitectura de dichos pilares. Como he señalado, en los personajes arquetípicos, su función dramática y las circunstancias que atraviesan, se fundamenta el proceso de identificación que termina por conducir a la crisis de valores. Es por esto que los personajes no han cambiado realmente mucho en este género. Ha cambiado su apariencia, han cambiado en ocasiones sus maneras, pero lo que nunca cambia es el hecho de ser complejos, oscuros y atormentados, cuando no directa y abiertamente degenerados, corruptos, mezquinos, malvados y atroces.

• Visual

Junto con la dimensión iconográfica, seguramente esta es la que más se ve afectada por el tiempo y las variaciones subgenéricas del *Noir*. Esto se entiende por el simple hecho de que se trata de lo más superficial del género, si bien es cierto que le confirió en su ciclo central un aspecto distinguible y único. La iluminación que se esfuerza por el claroscuro como expresión simbólica de la interioridad conflictiva de los personajes y su contexto, la composición con alta intención estética y estilizada, los encuadres con ejes forzados también con



En primer plano Magiver (Weimar Delgado), seguramente el matón más realísticamente terrorífico del cine criminal colombiano, junto a Mena (Julio César Valencia) dentro de la camioneta en la que recorren incansablemente la noche bogotana, en **La sangre y la lluvia** (Jorge Navas, 2009).
Fotografía: Eduardo Carvajal.

el objetivo de exteriorizar las entrañas descompuestas y en conflicto de lo retratado, etc. son recursos que se volverán luego muy influyentes en el cine, pero que fácilmente son reemplazados en virtud de necesidades dramáticas y conceptuales nuevas. No obstante, un asesino puede ser filmado con sombras en la cara ocultando su mirada, en un contrapicado que lo haga gigantesco pero a la vez preso de un espacio asfixiante, mientras la cámara se mueve en círculos simbólicos a su alrededor dando la sensación de confusión y pánico, y siendo acen tuado metafóricamente mediante el montaje relacionando su imagen con la de algún objeto significativo y terrible. Muy bien, pero el mismo asesino puede ser espiado por una cámara que encuadra escondida, insípida y fría, por un ojo que quiera mostrarse como observador externo, como un mero documentalista. Ese asesino no es un personaje de cine negro porque las condiciones visuales así lo determinen, sino porque seguramente para cuando le arranque del cuerpo la vida a una de sus víctimas frente a los ojos extasiados del espectador, este conocerá las minucias de su alma enmohecida y sentirá una mezcla de gozo y vergüenza, de satisfacción y arrepentimiento cuando sepa cumplida la empresa asesina y se vea a sí mismo preguntándose “¿a mí no me enseñaron que este crimen era abominable?”.



El Mago (César Mora) en un plano iluminado con un juego de claroscuro que acentúa el carácter interior lleno de conflicto y duelo del personaje rumbo a la peregrinación funeral y romántica de vuelta a su hogar. **Soplo de vida** (Luis Ospina, 1999).
Fotografía: Eduardo Carvajal.



Viene muy bien en este punto traer a colación la siguiente cita que nos recuerda que un género se determina a partir de sus obras y no a la inversa:

[...] es preciso tener en cuenta que “las constantes o características de un género provienen del conjunto de filmes que se estiman como probables integrantes” y, al mismo tiempo, que “no se deducen estos de unas reglas claras y explícitamente reconocidas”. De aquí la necesidad de entender el género como “un modo de articulación de las diferentes variables narrativas y expresivas posibles [...] a lo largo del tiempo, que culmina en la producción de un ‘efecto de *corpus*’, como tal basado en el juego entre repetición y diferencia, entre invariancia (o redundancia) y novedad”³⁹.

Viendo lo anterior, podemos reafirmar por un lado la dificultad de delimitación del género. Por supuesto que el *Noir* resulta un género peculiar y de difícil catalogación si nos

fijamos solo en los elementos variables. ¿Cómo se podría decir que pertenecen a un mismo género películas tan diferentes visualmente? Sin embargo, si atendemos a los elementos profundos, veremos, por otro lado, que la delimitación se facilita. Crimen, retrato de las lacras sociales y crisis del sistema de valores son para este autor aquello verdaderamente esencial del género negro, lo demás son vestidos. El hábito no hace al monje.

Siendo esto así, considero un error entender al género negro mediante la codificación estética, fijándose principalmente en rasgos formales. Entender así el *Noir* supone limitar su territorio a un período de tiempo muy corto. El cine negro no puede, de ninguna manera, ser entendido solo como aquel perteneciente al Ciclo Negro Americano comprendido entre 1944 y 1959. Si bien es cierto que dicho ciclo sienta las bases de todo el género, pues allí se encuentran ya todos los elementos verdaderamente fundamentales del mismo, pensar que con el cierre de dicho ciclo se cierra igualmente todo un género es una sesgada y limitada manera de concebir el cine y el arte en general. Aquel cine del ciclo, como ya anotaba, establece entonces lo esencial del género, así como unas características formales muy codificadas que serán las que hagan más reconocible a simple vista al *Noir*, pero que terminan por ser de alguna manera pasajeras, dejando como perdurables los pilares que luego sostendrán un género de larga vida.

El elemento de esa moción de las pasiones tan peculiar del género está presente desde el inicio del ciclo central. Esto no es gratuito y hay quienes han encontrado una explicación en el contexto histórico. El espectador americano de este momento de la historia es un espectador del miedo, tanto en el cine como en la realidad; se trata de un individuo que se ha enfrentado a los horrores visuales de la guerra. Además, se encuentra sumido en la crisis moral que genera la culpa ante la neutralidad de su país frente a un conflicto bélico en el que solo se entrometerá de manera provechosa en 1942, para después darle cierre brutal con las bombas del 45. Como si esto fuera poco, tras esta guerra se vive el malestar de la inflación, el desempleo y la terrible situación de los veteranos de guerra que vuelven a casa para comprobar que su heroicidad, en el mundo de paz, no está respaldada ni por el mínimo necesario de un trabajo digno para alimentar a sus familias.

Así pues, Heredero y Santamarina dirán que el núcleo fundamental del cine negro no se encuentra realmente tanto en sus componentes argumentales y temáticos, como en:

[...] el carácter problemático de sus personajes (de psicología siempre curva y nebulosa), en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias. Más que la violencia, la presión psicológica o la crueldad por sí mismas, el rasgo diferencial del género en este campo atiende a la representación

³⁹ Monteverde citado en *Ibíd.*, p. 21.

supuestamente realista y descarnada, pero en verdad sumamente estilizada de estas conforme a patrones icónicos mucho más codificados de lo que parece a simple vista⁴⁰.

En estas palabras podemos evidenciar el esfuerzo mayúsculo y, si se quiere, obstinado y hasta infructuoso por delimitar al género mediante la idea de la codificación estética; pero es que esos “patrones icónicos”, si bien efectivamente aparecen durante las películas del Ciclo Negro Americano, no consiguen trascender fuera del mismo, como sí lo logran hacer los elementos constitutivos profundos que soportan al *Noir*. Y es que no podría pensarse en un género solo desde sus características icónicas y formales, porque entonces se lo estaría reduciendo al plano de una escuela estética o de un movimiento cinematográfico concreto, cuando eso no es lo que ha sido el negro para la historia del cine. El *Noir* es un género en toda regla y como tal, ha de ser estudiado desde su esencia y no desde la apariencia de un grupo de producciones.

En resumen, y el lector sabrá disculpar la insistencia redundante, podemos hablar de cine negro a partir de tres elementos fundamentales: en primer lugar, toda película de género negro tendrá como elemento narrativo el crimen, no importa de qué tipo sea. De hecho, podemos encontrar ejemplos de cine negro en donde el crimen es violento y sanguinolento, así como otras películas en las que el hecho criminal se inscribe en el terreno de la estafa o el delito de cuello blanco. Ahora bien, es cierto y evidente que el tipo de crimen mayoritario en este género es el crimen con tintes violentos, lo cual cobra sentido si tenemos en cuenta el interés del *Noir* por perturbar al espectador.

En segundo lugar, tenemos el elemento de radiografía crítica del contexto social. Siendo un género que nace en una sociedad corrupta, es parte sustancial del mismo retratar dicha depravación social. Toda película negra tiene consigo un elemento de realismo crítico. Nunca el cine negro es gratuito en su exploración de las profundidades del alma humana, ni en su fotografía del crimen, el mal y la violencia. Aunque en muchas ocasiones hay un proceso consciente e intencional por embellecer la violencia y el crimen, esto siempre entraña un componente crítico. No importa si la película tiene una tendencia marcadamente antisistema en la que la glorificación del delito es abierta y deliberada, o si en cambio los recursos propios del género son puestos al servicio de la legitimación y propaganda de las fuerzas del orden; en ambos casos la evidencia de las enfermedades sociales sale a relucir.

En tercer lugar, encontramos el que considero el elemento más importante de este tipo de cine: se trata de la puesta en crisis del sistema de valores. Este tercer elemento está obviamente imbricado con los dos anteriores y se sirve en general de la ambigüedad y del atractivo de todo recurso estético que jalone la atención profunda del espectador. La razón

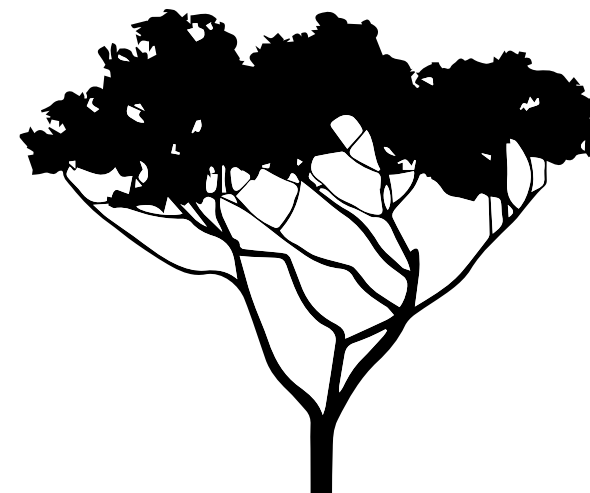
misma de ser del género negro descansa en este elemento. No podría tener sentido una película del *Noir* si no enjuiciara el sistema de valores establecido por medio de su crisis en el espectador, se consiga efectivamente esta o no. Precisamente, estoy seguro de ello, es ahí donde radica la grandeza y atractivo del género. El espectador se encandila como una polilla al ver cine negro y se deja arrastrar por el magnetismo del fuego para ir directamente a quemarse las alas. Arrastrado por el hechizo negro, el espectador se deja llevar por el fulguroso placer de la identificación, por la mágica telaraña del claroscuro, por la melodía maldita de las sirenas fatales y, con suerte, durante el visionado del filme o tiempo después, se percata del pecado de sus deseos empáticos; se descubre rogando por la venganza, por la consecución del botín mal habido, por la esperanza electrificante de ver al criminal salirse con la suya. Es entonces cuando el *Noir* cobra sentido. Justo en ese momento en que el espectador se siente avergonzado moralmente, es cuando se activa el proceso de crisis del sistema de valores. Los universales de la moral se demuestran mentirosos, el maniqueísmo del bueno o malo se desdibuja en una larguísima escala de grises y, entonces, nos vemos obligados a recordar que el sistema en el que vivimos, que la estructura ética de nuestra sociedad, no se pueden dar por sentados, sino que son frágiles y maleables. Pero esto no significa que el cine negro nos empuje a la revolución y la anarquía; por el contrario, es en esta crisis en donde se ratifica la certeza de lo que está bien y lo que está mal; pero, ahora fisurado, se convierte en tangible, actual y real; se transforma en un cáliz sacro que debe ser protegido por frágil. La noción del mal que nos rodea busca ratificar la necesidad del bien, pero no de un bien pacato e ingenuo, sino de un bien férreo, maduro, razonado y responsable.

No quiere decir esto, por supuesto, que las características argumentales y visuales identificables como constantes durante el Ciclo Negro Americano, de las cuales algunas perduran en el cine subsiguiente, no sean de importancia para el género. El manejo de la luz de una manera simbólica, la peculiar puesta en escena y el encuadre, y el uso de los espacios y los decorados a un nivel visual, por nombrar solo algunos, son los que hacen tan reconocible al *Noir* más puro y son los responsables, en gran medida, de su poderosa atracción visual. De igual manera, en este sentido, es determinante el aporte de las peculiaridades narrativas y argumentales del *Noir* con sus temas recurrentes, su tendencia existencialista, el influjo psicoanalítico y la narración compleja. No existiría una atracción tan potente y con tanta capacidad empática en el género de no ser por la exploración profunda y compleja de los caracteres. Sin estos elementos no se habría desarrollado el género de la manera en que lo ha hecho, no solo a lo largo de la historia del séptimo arte, sino también de la novela, el comic, el videojuego, el cuento, la televisión y hasta el teatro. Sin embargo, dichas características de tipo formal nunca son preeminentes, en el sentido en que difícilmente se puedan encontrar dos películas que tengan absolutamente todas las características que en estas páginas se han recogido, y que la revisión bibliográfica arroja muchas más y que por puro sentido común y economía no apunto. Además, gran parte de dichas características han ido cambiando y mutando.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 30.

Entiéndase al cine negro como proteico. Este género se adaptará en apariencia al mundo y su devenir, cambiará su rostro y hasta su cuerpo, pero nunca dejará de ser una carga explosiva de la dimensión ética, nunca dejará de ver con sospecha y crítica al mundo y jamás dejará de lado la faceta más oscura y fascinante del género humano que es el crimen. Proteo podrá habitar la imagen de todos los cuerpos, pero nunca dejará de ser un dios huidizo con el don de predecir el futuro.

El desenlace trágico está garantizado para los asesinos en **Soplo de vida**. En esta imagen vemos el cuerpo sin vida de John Jairo Estupiñán (Álvaro Rodríguez).
Fotografía: Isabella Funes.





The Human Jungle

La casa de Atreo

Colombia, una república *Noir*

AHORA ENTREMOS EN MATERIA Y pensemos el cine colombiano en términos del *Noir*; es más, pensemos el contexto colombiano por completo en estos mismos términos. Si revisamos las circunstancias históricas que dieron lugar a una expresión artística como el cine negro en Estados Unidos, nos daremos cuenta de que existieron tres factores fundamentales. En primer lugar, tenemos a una sociedad capitalista de consumo con una clara tendencia a la primacía ética del poder económico, lo que implica, ya de por sí, una crisis en los valores familiares y en la tradición de clan y grupo social cohesionado. No se me entienda mal, mi pretensión no es hacer una crítica al sistema capitalista, ni mucho menos; simplemente me interesa en este punto hacer ver cómo la estructura de este sistema ha condicionado el comportamiento ético y la escala de valores humanos, de tal manera que, en una sociedad como la estadounidense de principios del siglo XX, los criterios de lo heroico, de lo que se considera envidiable y digno de veneración están directamente orientados hacia el “vil metal”. Como ya lo mencionaba, es necesario, o al menos ideal, un contexto social como este para que florezca el género negro, ya sea de manera original o como herencia-copia; a fin de cuentas una venus atrapamoscas seguirá siendo la misma planta carnívora sin importar la latitud del planeta en que se plante, crezca y se alimente, y sin importar si su nacimiento surge pro-



ducto de la espontaneidad de las dinámicas selváticas o gracias a las manos enguantadas de un científico o de una cándida abuela fanática de la floricultura.

Estados Unidos había llegado, tras la Primera Guerra Mundial, a un estado de bienestar escalado hasta el escándalo y con claras muestras de resultar sospechosamente inestable. **The Roaring Twenties** (Raoul Walsh, 1939), esa loca década del esplendor que la cultura audiovisual nos dejó retratada en una eyaculación de champaña dorada, dejó atrás el modelo heroico del combatiente despedazado, dándole la espalda a aquellas primeras imágenes de la guerra plutónica de Jünger. Cuando el hidromiel fue negado a las bocas de los que se creyeron dioses, el 17 de enero de 1920, lo único que se consiguió fue erigir un laberíntico prodigio de la ingeniería criminal. La Ley Volstead abrirá la puerta al progreso (progresión) geométrico(a) y el sueño americano se convertirá en una realidad tan tangible como ilegal. Esta sociedad, harta de miseria, se entregará a la erotización de las Liliths del art déco y al frenesí del charleston. Y este es solo un mero semillero; la crisis que engendra al *Noir* explotará cuando la mano invisible de Smith se encarne de repente en una bofetada descomunal que hará llover hombres quebrados de los rascacielos. Para cuando el crac del 29 prendió las luces y paró la música de la fiesta, el tejido social americano ya estaba irremediabilmente apolillado por la necesidad del dinero, el lujo y el poder, de tal manera que la pobreza se hizo vergonzosa y humillante. Es en ese entorno avergonzado, tanto corrupto como psicopático (en el sentido de despojado de conciencia y empatía) en donde proliferará el germen del *Noir*.

¿Y en Colombia qué?

Lo que sucede en Colombia en relación con su cine lo resumió perfectamente Jorge Navas, director de **La sangre y la lluvia** (2009), cuando en entrevista concedida para este libro aseguró:

Colombia es como una casa en la que el papá le pega a la mamá y los hijos saben que el papá llega borracho, la vuelve mierda, la casca y la destruye, pero hacia afuera nadie quiere que eso se sepa. Se mantiene una tensión interior, pero hacia afuera es la familia feliz, la familia perfecta. Pero todos los vecinos saben por los gritos, por las peleas y llega un momento en que sale un hijo y dice “¡marica, a mi mamá la van a matar, ayuden!” y los otros le dicen “¡Ey, marica, no jodas, no digas que estamos mal, ¿por qué estás diciendo esa mierda?, tenemos que mostrar que somos la familia perfecta”⁴¹.

Parece haber en nuestro país un deseo por ocultar, por silenciar en vez de reflexionar. Eso parece ser lo que demanda el consumidor del producto audiovisual, generándose una fuerte tensión con respecto al artista, quien se siente responsable de destapar, de poner en evidencia y fomentar la reflexión. Cuenta el mismo Navas que cuando tuvo la oportunidad de salir de Colombia con su película, se volvió habitual encontrarse con colombianos en todos los rincones del mundo quienes veían su obra y se escandalizaban:

Nuestra migración por violencia ha sido muy alta, en cualquier lugar donde vayas hay un colombiano y esos colombianos siempre iban a ver la película. Y siempre salían de la película súper ofendidos, emputadísimos conmigo y haciéndome *show* [...] era un cliché ya, siempre se paraba el colombiano: “¿Tú por qué hablas tan mal del país?, ¿tú crees que Colombia es solo eso? Pero si en Colombia hay paisajes, hay alegría, hay salsa, ¿por qué tienen que mostrar el lado oscuro de Colombia?, ¿por qué no muestras las cosas bellas de Colombia? Colombia está muy mal, ya estamos mamados de tanta violencia, ¿ustedes por qué como cineastas son tan irresponsables?” Y hasta lo insultaban a uno porque mostraba estas cosas [...] Y [quien me insultaba] estaba emputado porque yo decía que había violencia en Colombia, pero él estaba en otro país porque había migrado por la violencia⁴².

Colombia es una nación atrapada en un sistema de conflictos no resueltos. Los conflictos del pasado son simplemente barridos bajo el tapete y esta roña se desborda en chichones que entorpecen el andar y en bichos que salen campantes a la superficie. Este elemento cíclico de un pasado no resuelto que vuelve y vuelve para atormentar e intoxicar el presente es, en sí mismo, característico del género negro: Colombia es una república *Noir*. Se trata del principio de la casa de Atreo, donde la semilla violenta engendra un ciclo interminable de violencia que solo un perdón y una transformación casi paranormales pueden detener. La violencia es un “[...] acto mimético que remite a pistas de historias no canceladas y conflictos que nunca fueron resueltos”⁴³.

Esto lo hemos visto reflejado en nuestro cine y es un pilar en la creación cinematográfica criminal de Colombia. Alejandra Jaramillo, por ejemplo, acierta al señalar que en **La virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, 2000) “[...] el desmembramiento y el asesinato resultante de la violencia del narcotráfico habla de traumas no resueltos e inscritos en el cuerpo no solo de los campesinos y sus familias, sino de Colombia como nación”⁴⁴. La violencia se entiende en nuestro país como una recidiva. No se trata de

⁴² Ídem.

⁴³ María Victoria Uribe. *Antropología de la inhumanidad*. Bogotá: Norma, 2006, p. 123.

⁴⁴ Alejandra Jaramillo Morales. “Violencia e identidades: el cine colombiano entre el fin y el inicio de dos siglos”. En Zuluaga, Pedro Adrián (ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones*

⁴¹ Jorge Navas. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.

una cicatriz, de una mera huella de algo que sanó y solo dejó una marca antiestética y molesta, sino que se trata de una herida mal sanada que se reabre una y otra vez con nuevas manifestaciones infecciosas.

Y es que si algo ha habido en Colombia es violencia a lo largo de la historia; para la muestra estas palabras de Geoffrey Kantaris:

No es sorprendente, entonces, que los “violentólogos”, al intentar clasificar la Violencia por períodos, muchas veces se vean obligados a representarla en términos de la multiplicación y la diseminación: “la primera Violencia”, “la segunda Violencia”, “la tercera Violencia”. En tal esquema, la Violencia “original” sería la que se da en torno a los sucesos de 1948, el llamado Bogotazo. La segunda Violencia sería la violencia rural asociada con el auge de las facciones guerrilleras y la respuesta paramilitar, que se desata a partir de los sesenta y que es responsable en gran medida de las migraciones masivas de la población rural hacia los llamados “barrios de invasión” —nombre fantasmal de miedos indefinidos— en las tres capitales regionales, Bogotá, Medellín y Cali, y también en muchas ciudades más pequeñas. La tercera Violencia denominaría la violencia urbana ocasionada por el desempleo y pobreza de estas poblaciones marginales en las grandes ciudades, vinculada al auge de las mafias de la droga en Medellín y Cali, desde mitades de los ochenta, que se aprovechan brutalmente de esta mano de obra barata. No es difícil plantear un cuarto horizonte posible de la Violencia colombiana, uno que nombraría la globalización de la violencia, resultado del desplazamiento de las operaciones de tráfico, soborno y lavado de dinero hacia países como México, Italia, Rusia y, desde luego, los Estados Unidos, junto con una migración masiva que desborda las fronteras nacionales⁴⁵.

Para empezar a hablar del contexto de nuestra nación en relación con el *Noir* es necesario despojarse de la idea equivocada y purista de que el género negro le pertenece de manera exclusiva a Estados Unidos. Esto no es cierto ni en el plano de la producción de obras de este género (conocemos gran cantidad de ejemplos en muchos otros lugares del mundo), ni mucho menos en la sociedad que nutre y permite la existencia del mismo. El *Noir* es, pues, un género con vastas posibilidades de trasplante en virtud de que, al ser testigo crítico de la sociedad, no está dedicado a mostrar las peculiaridades de un territorio específico, sino de la sociedad en su dimensión universalizada (mejor “globalizada” para el caso), es decir, en tanto la corrupción del ser humano es universal (global); y en tanto el mal (entendido en toda su

recientes. Memorias de la XI Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008, p. 96.

45 Geoffrey Kantaris. “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”. *Revista Iberoamericana* 223 (LXXIV) (abril-junio, 2008), pp. 455-470. En línea.

profundidad y complejidad) le es propio a la humanidad sin importar su procedencia. Ahora bien, por supuesto que hay que aclarar que es necesario un tipo de sociedad específico para que el género negro tenga lugar, como ya lo he precisado antes. Sin embargo, justo ese tipo de sociedad es la que la globalización ha diseminado por todo el globo, especialmente desde el siglo XX (muy seguramente después de las dos grandes guerras), en cabeza de las grandes potencias mundiales.

Lo que fuera el terreno abonado para el desarrollo de una sociedad propiciatoria de conflicto y criminalidad en Estados Unidos, se convierte hoy por hoy en un ingrediente compartido a raíz de los procesos de globalización y difusión de un sistema político, social y moral defendido como ideal por las potencias mundiales de Occidente. En la traducción que hace de Manuel Castells, Kantaris cita:

Hay una relación sistémica entre las transformaciones estructurales [...] de la ‘sociedad de las redes’ y el creciente abandono en el que cae el gueto; la constitución de una economía informacional/global, bajo las condiciones de la re-estructuración capitalista; la crisis del estado-nación [...]; la desaparición de la familia patriarcal [...]; el auge de una economía criminal, global pero descentralizada [...]; y el proceso de enajenación política, y defensa comunal, entre los grandes segmentos de la población que son pobres y que se sienten privados de representación [...]

El cuarto mundo [...] está poblado de millones de gente sin hogar, encarcelada, prostituida, criminalizada, brutalizada, estigmatizada, enferma y analfabeta [...] a medida que los criterios selectivos del capitalismo informacional y el colapso político del estado de bienestar intensifiquen la exclusión social. En el actual contexto histórico, el crecimiento del cuarto mundo es inseparable del crecimiento del capitalismo informacional a nivel global⁴⁶.

Luis Ospina, en entrevista con Oswaldo Osorio piensa, con todo acierto según veo, “[...] que la cosecha roja que ha dejado aquí el narcotráfico ha convertido este país en un país donde vivimos todos los días una película de cine negro”⁴⁷. Colombia ha vivido una situación muy similar a la anteriormente descrita para el caso norteamericano. Por supuesto, pensar que existe un paralelo absoluto sería absurdo; las características de uno y otro país dependen de sus circunstancias históricas peculiares; sin embargo, si observamos, si quiera por encima, lo que ha venido sucediendo en Colombia desde hace más de treinta

46 Castells citado en Geoffrey Kantaris. “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”, op. cit., p. 457. La cita que ha traducido Kantaris pertenece al libro de Manuel Castells, *End of Millennium*, vol. 3. *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Malden/ Oxford: Blackwell, 1998, pp. 164-165.

47 Oswaldo Osorio. *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2005, p. 117.



La marginalidad siempre ha sido un elemento de importancia en el cine negro. Aquí vemos a Víctor Silampa (Daniel Giménez Cacho) tras Jaime Bengala (Jorge Herrera), un leproso rechazado por la sociedad y marginado en el trabajo tabú de enterrador en el cementerio. **Perder es cuestión de método** (Sergio Cabrera, 2004).

Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



El género negro se calienta y tropicaliza en esta película ambientada entre Europa y una Colombia llena del exotismo y color de la costa.



El arriero (Guillermo Calle, 2009). Cortesía: RCN Cine.

años, nos daremos cuenta fácilmente de que hay un parecido muy razonable entre los dos contextos sociales. En un país históricamente subdesarrollado, tan harto de pobreza como la tolerancia humana lo permite, los modelos sociales y éticos del capitalismo campan a sus anchas desde su penetración. Esto tocará techo, podría decirse, en los años ochenta cuando, como pasó en la Norteamérica de la ley seca, se abre una vía ilícita para la obtención de los lujos y prebendas que en nuestro mundo solo la fortuna económica permite.

Nuestro país posee, por sí mismo, todos los ingredientes propios del *Noir*, especialmente en virtud de la impronta que el narcotráfico ha dejado en la nación. Así lo apunta Luis Ospina en su entrevista con Osorio:

Tenemos corrupción política, todos sabemos lo que es eso; tenemos ajustes de cuentas, masacres, secuestros, monitas retrecheras, ambientes corruptos y todo este tipo de cosas [...] Esto hace que el género, que fue un invento del cine norteamericano, se pudiera adaptar tan bien a nuestro medio; y de hecho, el cine negro es el género

inventado por Hollywood que viaja mejor de país a país. Se ha hecho cine negro en Argentina, se ha hecho cine negro en México, se ha hecho cine negro en Inglaterra, en muchas partes. Es un género que viaja muy bien, además es un género que no ha envejecido mucho porque es un género donde uno puede manejar cierta ambigüedad moral, donde los buenos no son totalmente los buenos, ni los malos son totalmente malos, sino que estos personajes están envueltos en un ambiente corrupto que permea todo y que afecta todo⁴⁸.

Colombia presenta un contexto tan propicio para el crimen (y, por tanto, para la reflexión artística que del mismo hace el género negro) como los Estados Unidos a principios del siglo XX. Así lo evidencia Óscar López en el interesante análisis estético que hace del conflicto nacional:

⁴⁸ Ídem.

Si en el seno de las clases sociales con acceso a los bienes necesarios y a los simulacros el espejismo del dinero fácil permeó imaginarios formados en los valores tradicionales en los que la familia, la Iglesia y la educación cumplían el papel de dadores y cultores [...], qué no cabría esperar en el seno de familias sin acceso a los bienes de consumo necesarios [...], familias disfuncionales debido a las penurias económicas por la pérdida de la presencia paterna o materna, o a las dos, o en las que los hijos quedan expuestos al aprendizaje de la calle como el lugar de adquisición del imaginario [...] La exclusión de amplios sectores de la población de los beneficios modernizadores resulta un terreno abonado para el desarrollo de actividades ilícitas, máxime cuando la ciudad excluyente solo incluye a los marginados en el afán de imponer patrones de consumo. El narcotráfico cambiará no sólo la cara de la ciudad colombiana, sino la del país entero, sus relaciones sociales, hábitos de vida, formas de disfrute, los horarios nocturnos, todo. Incluida la constitución centenaria de 1886⁴⁹.

El narcotráfico generará toda una era de esplendor desmedido, de bonanza económica grotescamente vistosa; una Vía Apia adoquinada sobre tumbas y delineada con polvo blanco. La era del tráfico de drogas dejó al país marcado, pero no solo por los ríos de sangre que este negocio multimillonario hizo correr redibujando el mapa nacional en escarlata.

Lo fundamental en este punto es la capacidad que tuvo el narcotráfico de transformar al país. Como un árbol ciclópeo y sediento, las raíces de este negocio multimillonario escarbaron el terreno abonado de desigualdad, pobreza e injusticia social ya ancestral de la nación colombiana para alimentarse y crecer. Pero lo que entraña mayor gravedad no es esto, sino el paulatino intercambio de nutrientes por veneno que dichas raíces fueron haciendo a su paso. Tras la proliferación y consolidación del narcotráfico, Colombia nunca podrá volver a ser la misma; casi treinta años después de los momentos más emblemáticos, legendarios y apoteósicos de la Colombia traqueta, nuestro país aún sigue en la tarea ardua y lenta de recuperar un sistema de valores que fue descartado como material sobrante después de ser troquelado todo un sistema nuevo a punta de balazos.

Y entonces, en una sociedad totalmente anestesiada ante la barbarie propia del negocio de las drogas e indispensable para el mismo, la violencia se recrudece al tiempo que termina por frivolizarse, en virtud de su cotidianidad y del enmascaramiento propio de la estética del capo, quien esconderá en afeites de protomacho ganadero los horrores transaccionales de su trabajo criminal. Así pues, se crea con el narcotráfico, también, toda una estética uniformadora y reconocible que Darío Jaramillo Agudelo resume muy bien de la siguiente manera:

Y estas gentes —en verdad son muchas personas— hacen demasiada ostentación. Para comenzar, su uniforme: cadenas de oro gruesas, gruesísimas, como lazos dorados; pulseras, reloj dorado con una marca famosa, vistoso como un semáforo intermitente. Otra cosa, que no es universal como el oro, pero que cuando aparece es un síntoma inequívoco de pertenencia al novedoso oficio: zapatos grises. No falla. Si un individuo tiene zapatos grises, está en el negocio. Y de pronto pasan unos autos inesperados en este país de Renault-4. Unos Mercedes, unos Alfa Romeo, unos Jaguar sacados de revistas del jet-set. Esto sin contar los supercamperos cabinados, ya bautizados como mafionetas⁵⁰.

Por supuesto que esta nueva dinámica social no convierte como por arte de magia a todos los habitantes del país en delinquentes, ni mucho menos. Ha de quedar claro que, incluso a pesar de la honda penetración que el crimen tiene en todas las capas sociales, en cualquier sociedad el criminal siempre es minoría, entre otras cosas porque si fuera mayoría no sería un negocio de interés, ya que el reparto del pastel sería, como poco, desalentador. Sin embargo, incluso esa mayoría no delincuente del país termina afectada por el cambio en el sistema de valores, puesto que, como sucediera en Estados Unidos, en Colombia esa estética mafiosa también refuerza la sensación de que la falta de dinero es humillante, insalubre y vergonzosa, lo cual no es más que el fortalecimiento de una concepción social profundamente arraigada en el inconsciente colombiano a raíz de la agresiva y pesada separación de clases sociales que desde la Colonia pintó a los ricos como prohombres y a los pobres como chusma.

En ese grueso no criminalizado de la población colombiana también se genera una enfermedad secundaria, que radica en:

[...] la pérdida de la confianza en las instituciones del Estado [que lleva a] ejercer la acción directa y, en la mayoría de los casos, en la quiebra de la norma en el intento de resolver los desacuerdos y de superar las precariedades. La anomia se torna atajo por el que transita la sociedad entera disociada de la convicción de la ley y el cumplimiento de los pactos civiles como vía consensuada de convivencia⁵¹.

Y no es en medida alguna gratuita esta pérdida de fe en el Estado, ya que, como en Estados Unidos, en Colombia el crimen extiende sus tentáculos de manera inteligente a las altas esferas del poder, bajo el principio clásico de unión con el enemigo. Para los reyes midas de las drogas resultará mucho más práctico comprar al país en busca de una pseudo-legitimación legal que les permita seguir delinquiendo sin consecuencias, que continuar

⁵⁰ Darío Jaramillo Agudelo. *Cartas cruzadas*. Bogotá: Alfaguara, 1995, p. 337.

⁵¹ Óscar Ramiro López Castaño. *Estéticas del desarraigo*, op. cit., p. 338.

⁴⁹ Óscar Ramiro López Castaño. *Estéticas del desarraigo*. Medellín: Universidad Eafit, 2008, p. 325.



El prefecto (Santiago García) dedicado a la filatelia, ese ocioso pasatiempo al que este representante de la ley dedica todo su tiempo de trabajo, perfecta muestra simbólica de la ineficacia del Estado frente al crimen, en **La historia del baúl rosado** (Libia Stella Gómez, 2005). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



sustancial entre un cine y otro, pero considero que se equivoca; en primer lugar, porque el cine colombiano al que hace referencia se sirve de similares, si no de los mismos procedimientos estéticos que hacen de la violencia algo monstruoso, erotizado y fetiche en el cine estadounidense; segundo, porque los procesos radiográficos que realiza el cine negro americano de su sociedad son, a pesar de cualquier dinámica estetizadora, básicamente los mismos que realiza nuestra cinematografía. Ahora bien, cierto es por completo que algunos mecanismos y maneras del cine americano han llegado al punto de la obsolescencia en virtud de su vacuidad; pero esto no es achacable de forma general, de ninguna manera, a una cinematografía tan jugosa como la de Estados Unidos.

siendo forajidos. Esto creará, en palabras de Óscar López, una “democracia cosmética”. Ley y gobierno de apariencias para una sociedad de apariencias en la que la cara pública, limpia, reluciente y maquillada siempre se pone por encima de la moral, y en donde la moral misma se convierte en la cara pública que enmascara corrupción, barbarie y delito. No es gratis que en la sociedad del *Noir*, llámese Estados Unidos o Colombia, impere la corrección política como regla primordial y sacrosanta; ese terrible cáncer de los pueblos modernos que nos han enseñado hay que defender y ondear con orgullo.

Geoffrey Kantaris ve con muy buenos ojos lo que hace el cine colombiano en lo que se refiere a su relación con la realidad conflictiva, considerando que “[...] la violencia que se registra en el cine urbano colombiano es de orden más sintomático”⁵², que la “monstruosa”, “erotizada” o fetichizada violencia del *Noir* norteamericano. Plantea así una diferenciación

⁵² Geoffrey Kantaris. “El cine urbano y la tercera *violencia* colombiana”, op. cit., p. 458.



Criminal Law

El *Noir* como nueva forma de Estado

EN CONTEXTOS COMO LOS HASTA aquí descritos, el arte juega entonces un papel esencial. El *Noir* no es, como he planteado antes, un mero expositor de una realidad podrida, sino que se erige como maquinaria y motor crítico. Hacer estremecer el sistema de valores empolvado por falta de conmoción en el espectador es el paso inicial para hacer que esos ojos que ven en pantalla la sangre y la oscuridad salgan al mundo a verlo corrupto y degenerado como es, en lugar de enmascarado y correcto como se nos acostumbra a mirarlo por encima.

Intentaré ahora un ejercicio, digamos matemático, para entender el papel del arte, en este caso del cine negro, en esta dinámica social:

$$\forall X = A + BC$$

Donde *X* es el contexto social enfermo que retrata el género negro, *A* representa la obsesión por el lucro propia de la sociedad globalizada y *B* el vacío de Estado y ética que a su vez tiene como mecanismo la estetización y el ocultamiento de la verdad. Finalmente, *C* viene a ser el crimen proliferado en cualquiera de sus presentaciones. Así pues, todo contexto social enfermo (del tipo aquí planteado) se da como producto de la suma de una obsesión por el lucro y un vacío estatal y ético enmascarados. Suma esta que produce una proliferación del crimen.



Frente a esta ecuación aparece *D* que es el arte. En este caso el cine negro, el cual tiene dos funciones: *D* mira a *X* y lo estetiza, pero no de la manera en que *B* funciona como una estetización que oculta, sino que muestra de manera atractiva, bella e hipnótica por medio de recursos estéticos esa realidad violenta y corrupta que es *X*. Y, siendo $D \neq B$, tiene la capacidad de generar en el espectador una develación de la verdad oculta por la estetización de ese vacío de Estado y ética.

En este punto hay que detenerse brevemente para hablar de esta función estetizadora del arte frente a la sociedad, especialmente en virtud de algunos prejuicios con respecto a la manera en que funciona el género negro, en particular, y el cine, en general. Existe la curiosa concepción de que cuando el arte tiene una tendencia realista y social, necesariamente ha de tender prácticamente a lo documental. Esto es absurdo desde todo punto de vista. Para empezar, desde que haya un artista que mira el mundo y a partir de ahí crea su obra, ya habrá un punto de vista específico y delimitado que impedirá, a todas luces, una observación pura y objetiva de la realidad. En el cine, incluso cuando se trata de documental, o vayamos más lejos y pensemos en un manifestante que con la cámara de su celular filma los enfrentamientos con las fuerzas de la ley, siempre hay una mirada propia, personal, con características e intereses específicos; la objetividad pura es absolutamente, y por fortuna, ajena al arte. No puede existir un arte sin mirada, en el sentido de un punto de vista, de una manera de ver, sentir, proponer y transmitir el mundo. Ya en este sentido, el arte siempre es un mecanismo de estetización de la realidad. En el caso del cine negro, para ser más específico, este proceso va un paso más allá, pues deliberadamente se embellecen, engalanan o se hacen atractivos y magnéticos ciertos elementos concretos de la realidad observada. El proceso de estetización está específicamente destinado a la puesta en crisis del sistema de valores, de tal manera que se buscará la identificación con el mal, la ambigüedad de los caracteres y actos, el embellecimiento del acto criminal y la violencia o la parafernalia de sublimación apoteósica de la muerte, especialmente en el caso de la del criminal, entre otros recursos. Pero esto no quiere decir que el cine negro no pueda tener una estética documental y naturalista. Como las mujeres verdaderamente hermosas, el *Noir* puede presentarse lleno de afeites y con alta costura o con la cara lavada y ropa de deporte; en todos los casos será contundente, fascinante y efectivo (si verdaderamente es una pieza de arte).

A raíz de la película *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999), Oswaldo Osorio pregunta a su director:

¿Cómo concibió esa estilización de los ambientes y personajes propios del género en relación con la realidad del país?

Hay unos preconceptos de cómo los latinoamericanos debemos abordar la realidad: en los años sesenta y setenta decían que prácticamente el deber de todo revolucionario era hacer documental, no se podía hacer ficción porque esos eran problemas



La estilización de la violencia, uno de los recursos más usuales y reconocibles del cine negro que actúa como un hechizo para los ojos del espectador, está claramente presente en esta imagen del empalado que da inicio a la investigación criminal en la película **Perder es cuestión de método** (Sergio Cabrera, 2004).
Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



burgueses y cosas intelectuales que no le servían al pueblo; luego era que si se hacía ficción había que hacer naturalismo, denuncia social, una especie de realismo. Yo creo que ya hemos pasado por esas etapas. Y yo ya estoy más por un cine que sea estilizado, que sea expresionista, que no esté tan ligado a la realidad, que tal vez esté inspirado en la realidad; pero todo en mi película no es gratuito, no hay escenas documentales, no hay escenas de improvisación, todo es un mundo que ya está escrito para una película y eso yo creo que es también lo que el espectador busca, que lo lleven a otro mundo que le recuerdo al de él, porque a veces si es tan parecido al de él, la gente ni siquiera va a los cines [...]»⁵³.

⁵³ Oswaldo Osorio. *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2005, p. 119.

Me uno a la línea más hitchcockiana al considerar que el primer objetivo del séptimo arte es el de llenar butacas. De nada sirve un cine magnífico en su dimensión estética y artística que nunca nadie llegue a ver. El cine, como cualquier otro arte existe y cobra vigencia y utilidad en la medida en que su esencia es completada por medio de la contemplación. El arte no es nada sin espectador, más en un cine como el negro, donde, por su raíz genética iniciada en el policiaco, el espectador juega muchas veces un papel lúdico fundamental. En una expresión artística que juega con el espectador y cuyo fin último es la dinámica reflexiva mediante la crisis al interior del mismo, una sala vacía es una contradicción genérica y genética; es por esto que el *Noir* es un cine para el pueblo, entretenido, llamativo y trepidante.

El cine negro ha tenido históricamente, como género, la capacidad preciosa de atraer a los espectadores y hechizar su mirada, y estoy plenamente convencido de que posee tal capacidad gracias a lo que es capaz de hacer con la realidad; con esa misma realidad que le es tan propia al espectador. Nutrida la conciencia y el imaginario con violencia de la



Existe en el personaje del Mago (César Mora) cierta carga de misterio y onirismo que lleva a cuestas la tradición artística y cultural de los bardos ciegos. **Soplo de vida** (Luis Ospina, 1999). Fotografía: Isabella Funes.



John Jairo Estupiñán (Álvaro Rodríguez) tras un simbólico cristal bañado por la lluvia, en **Soplo de vida**. Fotografía: Isabella Funes.

realidad material, el espectador no busca ver el cuerpo burdamente destrozado que las balas dejan tras la cámara de un noticiero, pero cuando se encuentra en la pantalla con la delicada composición del *memento mori* hecho con cuerpos masacrados, dispuestos con inteligencia y buen gusto, sus ojos se engolosinan y su alma se conmociona. Es en el proceso estético que hace todo arte sobre la realidad en donde radica su capacidad de mover las pasiones y alimentar el alma. Y es que, aun cuando los ojos pueden ser conjurados por medio de una estética de lo feo y lo grotesco, esto se dará siempre por la vía de la belleza, de esa belleza que existe en el buen gusto y la inteligente composición; quizá sea el caos antiestético de la muerte material lo que asquea al hombre. Muy bien lo apunta Ospina cuando dice que “el cine se alimenta de la belleza, el cine crea la belleza, uno no puede tener galanes feos, no puede tener diosas feas, siempre al cine le gusta la belleza y eso es un poco una deformación [...]”⁵⁴.

⁵⁴ Ibídem, p. 121.

Muy en la línea de lo hasta aquí planteado y de la idea del *Noir* como un género que va mucho más allá de sus peculiaridades formales, a propósito también de **Soplo de vida**, la investigadora Juana Suárez plantea lo siguiente:

Si bien la película cuida todos los detalles del *film noir*, Ospina no pierde de vista que no se trata solo de una colección de elementos y convenciones sino también de una táctica fílmica específica para posicionar una visión sobre el mundo. Como Naremore propone, “[el *film noir*] tiene menos que ver con un grupo de artefactos que con un discurso —un sistema cambiante y suelto de argumentos y lecturas que ayuda a moldear las estrategias comerciales y las ideologías estéticas”⁵⁵.

Hecho este ejercicio heterodoxo, digamos ahora algo quizá abrumador para que el lector tenga a bien reflexionar: en tanto antagonista del ocultamiento y del silencio producto de la ausencia de Estado, y en virtud de la dinámica descrita, considero que el arte, entendido de la manera en que lo he hecho hasta aquí para hablar del *Noir*, es en sí mismo una nueva forma de Estado. Siendo esto así, una sociedad agobiada por las lacras que pudren a la nuestra está urgida de la mayor cantidad de obras de este tipo que sea posible. El acto posmoderno de ser conscientes de un problema y solo por esa razón buscar la salida de quien no quiere mirar y prefiere regodearse en el gozo y la carcajada ligera no puede tener un lugar preponderante en la cinematografía (o en cualquier ámbito artístico) de Colombia. No se entienda esto como un ataque contra el cine “ligero”. La comedia palomitera tiene tanto derecho a poblar nuestras pantallas como cualquier otro tipo de cine; sin embargo, no podemos pensar nuestro cine solo desde la corrección política del silencio, ni en virtud de las recaudaciones de taquilla, mucho menos de la respuesta a la concepción falsa de la reiteración temática obsesiva en el tema criminal. El discurso popular de “queremos ver y mostrar una Colombia diferente; droga y violencia no es lo único que nos representa”, si bien es respetable, también es la reiteración del enmascaramiento, el afeitado y la falsedad protocolaria de una sociedad que lleva ya cientos de años barriendo bajo la alfombra todo lo que es “de mal gusto”. No han de olvidarse las acertadas palabras de Picasso: “El principal enemigo de la creatividad es el buen gusto”.

Cito aquí de nuevo a Juana Suárez quien al respecto dice:

[...] es pertinente subrayar que el problema no es el humor ni la intención de comedia de películas de este tipo, sino su incapacidad de generar espacios críticos, su reincidencia en ratificar el caos nacional como normativo y el colombiano como un pueblo

⁵⁵ Juana Suárez. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009, p. 175. La cita dentro del texto pertenece a James Naremore. *More than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley/Los Angeles: University of California, 1998.



La captura (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2012). Mucho se habla en nuestro país del papel de Dago García en el cine colombiano. Como productor ha encontrado una fórmula de éxito en taquilla por medio de comedias ligeras orientadas a un público mayoritario sin una necesaria formación audiovisual más allá de la alimentada por la televisión nacional. En esta medida, García ha recibido las más duras críticas, incluso a pesar de ser, quizá, el único en el país con un verdadero proyecto de producción que persiga la necesaria consolidación industrial del cine nacional. Ahora bien, poco se habla acerca de su papel como director, faceta en la que ha demostrado una interesante capacidad estética, como lo vemos en este esmerado plano de Álvaro Salcedo (Fernando Solórzano) tras las rejas. Por supuesto, es necesario dar el justo crédito al codirector de esta película y director de fotografía Juan Carlos Vásquez, con quien ha formado tándem en prácticamente todos los filmes en los que García ha trabajado como director. Fotografía: María Mercedes Sánchez.



condenado a la violencia, repitiendo manifestaciones culturales de despersonalización de la misma⁵⁶.

Como hace ver Suárez, el problema con este tipo de cine que se ha convertido en nuestro país en preeminente (incluso a pesar de la creencia popular de lo contrario) y acaparador de

⁵⁶ *Ibidem*, p. 204.

taquilla y espacios de exhibición radica en que alimenta el proceso de ocultamiento normalizador y anestésico propio de esa *B nefasta* de la ecuación antes descrita.

En la entrevista que para este libro tuve la oportunidad de hacer a Jorge Navas, director de *La sangre y la lluvia* (2009), el realizador ejemplifica y analiza muy bien este asunto y habla sobre este tipo de cine que bien podríamos llamar “escapista”; sin ser este adjetivo de manera alguna peyorativo, pues como también lo explicará Andrés Baiz, director de *Satanás* (2007), en otra entrevista para este libro, el cine es de alguna manera siempre escapista ya que es entretenimiento.

Me parece que es necesario y no hay que denigrar ese cine, en cierto aspecto, ya que ese cine es entretenimiento. Lo que a mí me disgusta como cineasta y como una persona a la que le preocupa este país es que solo se hace eso. Comparo el cine con la música o con la comida: es como si la gente solo quisiera comer papa, arroz y carne y desconociera las múltiples posibilidades gastronómicas universales, y es entonces “deme solo papa, arroz y carne, o deme solo reggaetón” y le pones otro género musical y le parece aburrido, le parece que no lo entiende y no lo compra. Entonces me parece que por un lado es necesario, pero por el otro es desequilibrado; la gente solo quiere eso, y al mismo tiempo me parece que es muy banal también [...] hasta ahora lo que se hace es una caricatura muy banal y sobreactuada de cualquier situación [...] pero creo que como cultura tenemos derecho a evolucionar un poco más⁵⁷.

Se necesita, entonces, de una educación del gusto del público; en palabras del mismo Navas “una alfabetización visual”.

Hay que tener en cuenta, además, que también se trata, como oportunamente lo apunta Alejandra Jaramillo, de:

[...] qué tipo de cine quieren hacer los directores colombianos, pero sobre todo, qué tipo de cine quieren ver y consumir los colombianos, un público cuya excusa dominante por mucho tiempo para no apoyar el cine nacional ha sido precisamente la [falsa] saturación del tema de la violencia y la mala imagen del país que el cine colombiano exporta (esto, valga la pena decirlo de una vez, es una responsabilidad de la que debe liberarse al cine)⁵⁸.

⁵⁷ Jorge Navas. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.

⁵⁸ Alejandra Jaramillo Morales. “Violencia e identidades: el cine colombiano entre el fin y el inicio de dos siglos”. En Zuluaga, Pedro Adrián (ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. Memorias de la XI Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008, p. 99.

Considero que acierta por completo José Luis Rugeles, director de la película *García*, cuando en entrevista concedida para este libro expresa la postura de que una sociedad debe tener una cinematografía amplia y, en general, un arte amplio, de tal manera que la gente tenga la capacidad de escoger aquel producto artístico que desea consumir. Así pues, considera él que es lícita la presencia de un cine de tipo “escapista” de igual manera que lo es la de un cine que aborde los conflictos sociales de manera directa, siempre y cuando exista un abanico de posibilidades amplio. A su vez, este director también tiene un punto de vista sencillo y preciso con respecto a ese segundo tipo de cine, considerando que todo depende del punto de vista que se imprima para presentar una realidad conflictiva⁵⁹.

El sicario como paradigma

Veamos ahora un caso particular de personaje propio del cine y la realidad colombianas inmerso en esta dinámica social y artística descrita hasta aquí, en relación de comparación con un equivalente norteamericano. En Colombia el sicario se ha convertido en un personaje emblemático de la historia reciente, especialmente de la época de apogeo

⁵⁹ José Luis Rugeles. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.



Cartel de la película *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000).
Cortesía: Films du Losange.



del narcotráfico. Se trata de un personaje nacido en la pobreza y la exclusión social. Es el ejemplo perfecto de la personificación de la ecuación arriba presentada. Dentro de una sociedad corrupta, violenta, excluyente e injusta (anoto aquí que no creo que las haya de otro tipo y que no he tenido hasta el momento noticia de ninguna), un individuo formado con el modelo aspiracional que la división de clases engendra está irremediabilmente abocado a la obsesión por el lucro (siempre que un factor educacional externo no desvíe este camino). Ante el vacío estatal y el abandono social de un sistema ético real y responsable, el crimen aparece para él como una salida rápida y en apariencia fácil y hasta divertida.

El dinero es el móvil de sus actuaciones, es la opción desesperada. La única ofrecida por la ciudad letrada, la que les niega educación, servicios públicos, vivienda, atenciones de salud y manutención. Lo necesario para vivir una vida digna.

Ante el vacío de Estado, el narcotráfico aparece como una salida expedita. El sicario se incuba en el vértigo de la vida prometida por el narcotraficante. El actor de soluciones rápidas. Enredado en una vida de dificultades y privaciones, el hijo adoptivo del facilismo ideado por el narcotráfico [...] El sicario, para sintetizarlo, “lleva la sociedad de consumo al extremo: convierte la vida, la propia y la de las víctimas, en objetos de

Omar (Juan David Restrepo), líder de un grupo de sicarios en la película **En coma**
(Henry Rivero, Juan David Restrepo, 2011). Cortesía: RCN Cine.



transacción económica, en objetos desechables. En contrapartida, ha incorporado la muerte como elemento cotidiano”⁶⁰.

Rigurosamente hablando, en poco se diferencia el sicario que podemos ver en los filmes colombianos del *tough guy* americano, del matón, el *muscle man* del hampa de Chicago o Nueva York. Este hombre (verdadera diferencia esencial con el niño maldito colombiano) proviene al igual que el sicario o “centella” de la exclusión. El *hit man* o asesino a sueldo gringo suele terminar matando por dinero tras su reinserción en la sociedad al volver de la guerra. En Colombia aún no hemos llegado a ese momento en nuestro cine. Nuestros pequeños asesinos son empujados al crimen casi desde la cuna; habrá que ver a qué serán destinadas todas las manos callosas de fusil que se han sumado a los planes, reales o no, de reinserción. Este personaje nacional es el actor más mísero del teatro de la violencia, como lo es el asesino del *Noir* americano. El único motor de ambos es el mismo que engendra toda la dinámica de violencia: la exclusión y la obsesión de consumo. Por desgracia, el cine colombiano aún no nos ha ofrecido un sicario que no sea plano. Incluso en una película por entero dedicada a este personaje como **La virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, 2000), el asesino a sueldo solo es complejo en su dimensión frívola. En el *Noir* norteamericano, ya maduro y añejo, hemos degustado personalidades atormentadas y complejas entre los matones. De mi especial agrado es el último caso visto en la serie de televisión producida por HBO, **Boardwalk Empire** (Terence Winter, 2010), en donde Richard Harrow (Jack Huston) vuelve de la guerra desfigurado y se dedica a asesinar por dinero, no sin mostrarse complejo, contrariado y profundamente agobiado por sus actos y por su pasado. En nuestro país solo tengo memoria de una producción en la que se complejizó mínimamente al sicario, curiosamente también para la televisión, **Pobre Pablo** (Kepa Amuchastegui, 2000), por desgracia los límites de esta investigación no me permiten analizar la presencia del *Noir* en la televisión nacional (sin caer en una descarada desviación), espacio en donde cada vez tiene más fuerza y al cual espero poder acercarme en futuras páginas para realizar una investigación exhaustiva de la proliferación de la televisión criminal en Colombia en los últimos años.

No es gratuita entonces la relación de origen que Óscar López establece sobre la ética del consumo, entre el sicariato colombiano y la sociedad norteamericana, cuando habla de la uniformidad estética de este personaje a raíz del uso que hace de los objetos religiosos:

Sin embargo, a soltar sus amarras debido a los flujos culturales de la sociedad global, en realidad consumo desenfrenado proveniente de los Estados Unidos, los

⁶⁰ Óscar Ramiro López Castaño. *Estéticas del desarraigo*. Medellín: Universidad Eafit, 2008, p. 137. La cita sobre los sicarios pertenece a Alonso Salazar. *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: Planeta, 2001.

patrones tradicionales encontraron asidero distinto en un marco que les era ajeno. La sociedad entonces quedó mal parada por la falta de raigambre de valores puestos en favor de realidades modernas demandantes de un orden racional, abierto a opciones democratizadoras⁶¹.

Ironías de la vida, la sociedad norteamericana, en su afán globalizador, ha envenenado al mundo con su hambre de consumo dinamitando, con cargas de profundidad, los sistemas de valores. Y lo ha logrado haciendo uso de la misma herramienta que intenta poner en crisis ese modelo: sus producciones audiovisuales.

Jóvenes carentes de expectativas de futuro son tentados por el consumo publicitario por los medios masivos y todos los dispositivos de información de la ciudad. La llave que abre la puerta es el dinero, el que seduce y corrompe el orden social reglado por normas de convivencia ciudadanas pautadas para buscar una sociedad equilibrada. Para colmar ese consumo, ya despojados de todo escrúpulo moral, los individuos encuentran en el narcotráfico o el sicariato las dos vías más expeditas⁶².

⁶¹ Ibídem, p. 144.

⁶² Ibídem, p. 65.

Es conocida la fuerte vinculación entre la práctica del sicariato en Colombia con las prácticas religiosas. Aquí vemos a Omar con un rosario en la mano, en la película

En coma. Cortesía: RCN Cine.



Un elemento fundamental de **La virgen de los sicarios** es el de la vinculación del sicariato con las prácticas de devoción religiosa. Aquí vemos a Fernando (Germán Jaramillo) y Alexis (Anderson Ballesteros) en su visita a la iglesia.

Cortesía: Films du Losange.



La figura del sicario se convierte de esta manera en nada más y nada menos que un reflejo o, mejor, un síntoma hediondo y cruel de la enfermedad profunda que trae consigo una globalización irresponsable, pensada en el lucro monumental. Giraldo y López lo dirán mucho mejor:

El marginado que habita en los grandes centros urbanos en Colombia, y que en algunas ciudades ha asumido la figura del sicario, no solo es la expresión del atraso, la pobreza, el desempleo, la ausencia de la acción del Estado [...] También es reflejo, acaso de manera más protuberante, del hedonismo, el consumo, la cultura de la imagen, la drogadicción, en una palabra, de la colonización del mundo de la vida por la modernidad⁶³.

⁶³ Fabio Giraldo Isaza y Héctor Fernando López. "La metamorfosis de la modernidad". En Viviescas, Fernando y Fabio Giraldo Isaza (eds.), *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991, p. 261.

El colombiano dream

En busca del *Noir* colombiano

HABIENDO ESTABLECIDO LO HASTA AQUÍ establecido, es buen momento para dejar de lado la cháchara teórica y entrar en materia cinematográfica. El presente es un capítulo dedicado al cine colombiano, de tal manera que lo central, lo fundamental, lo que verdaderamente importa aquí es ocuparse de las películas que forman el *corpus* de la investigación.

Veinticuatro son las producciones colombianas que, desde el año 2000 (sabría perdonar el lector la inclusión dentro de esta lista de una película estrenada el año inmediatamente anterior) hasta el año 2012, cumplen con la primera de las características esenciales establecidas en este libro para poder hablar de género negro. Veinticuatro, lo cual no es mucho para doce años (2 películas por año), incluso para un país con cifras tan bajas de producción como lo es Colombia. Y no se puede dejar de lado el hecho de que este es el período del auge de producción de la cinematografía nacional gracias, en especial, a la Ley de cine, la cual, con sus pros y sus contras, contribuyó innegablemente al crecimiento de la producción cinematográfica en el país.

De este *corpus* de producciones colombianas que cumplen la primera característica fundamental, todas, o al menos la gran mayoría, se aproximan al asunto criminal de una manera directa; no se trata de un mero colofón. Esto es de im-



portancia, puesto que en el género negro el elemento criminal siempre tiene una posición central; nunca es simple decorado contextual.

Como veremos durante la revisión de la mayoría de este *corpus* (algunas pocas terminaron por quedar fuera por ser su temática criminal demasiado marginal), estas películas sí pueden entenderse como pertenecientes al género negro en virtud de las características establecidas; empezando, por supuesto, por las tres principales. A estas deberíamos, en rigor, añadir una secundaria que fije diferencias claras con el cine policíaco clásico. Esta característica, ya establecida desde hace mucho tiempo para la novela, se basa en un elemento dramático (también en una dimensión narratológica que me voy a permitir obviar aquí porque no resulta pertinente de cara a esta investigación en particular). En el género policíaco clásico, el *whodunit*, existe un *statu quo* que se ve temporalmente roto por un crimen, lo que genera la imperativa necesidad de la resolución racional del mismo, en aras de restablecer el orden desequilibrado. Mientras que en el *Noir* existe un contexto corrupto que engendra el crimen; el único *statu quo* del que se puede hablar es el de la corrupción y la criminalidad, por lo tanto, la necesidad imperativa de resolución racional no existe. Si se resuelve el crimen, nada cambia realmente, de tal manera que las motivaciones de los personajes son más íntimas.

Muy bien, queda expuesta esa característica fundamental del género, pero en este caso dije que “deberíamos añadirla”, en condicional, puesto que en ninguna de las veinticuatro películas colombianas existe un esquema de *whodunit*. Incluso aquellas en las que es central la resolución de un crimen misterioso (un par de ellas, realmente) el entorno es claramente retratado como corrupto y generador de dicho crimen, saliendo de las fronteras del policíaco clásico para entrar en el terreno negro.

De estas películas, por supuesto, no todas, como veremos, pasarán por el delicado tamiz del *Noir*. Una buena cantidad, a lo mejor, solo cumpla con tocar el asunto criminal y de ahí no pase, intencional o lastimosamente. Unas cuantas seguramente cumplirán con las características esenciales, pero se alejarán de los presupuestos estéticos propios del género, con lo que podríamos llamarlas, en nuestros términos, películas de cine negro, pero quedarían cojas ante ojos críticos más puristas o formalistas. Así mismo, unas pocas, muy pocas, veremos que además de ser estructural y teóricamente negras, se esfuerzan por emular los procedimientos estéticos emblemáticos del género, incluso hasta el punto de lo innecesario y manido, si se quiere.

Me permitiré a continuación realizar el acercamiento a las películas del *corpus* de investigación de una manera totalmente arbitraria, aprovechando las prebendas y libertad de escritura que el formato de un libro me otorga. De ser absolutamente riguroso, habría que establecer una progresión en grupos que fuera de las películas más afines al género negro hasta aquellas más lejanamente alimentadas por el *Noir*, o viceversa; sin embargo, prefiero evidenciar en las páginas mismas de este libro el proceso investigativo que afirme

o niegue la pertenencia de unas y otras producciones al cine negro, de tal manera que las conclusiones de un lector atento puedan nutrir las de esta publicación o convertirse en contraargumentos que las cuestionen y, a su vez, terminen por alimentarlas.

Así pues, el criterio de ordenamiento, de presentación y aproximación a las películas colombianas puestas bajo la lupa de esta investigación no es otro que el que considero el más digno y fundamental y en virtud del cual inicia toda reflexión crítica de un amante del cine o de cualquier otra creación humana: el gusto. Intentaré establecer el orden a partir de un juicio de gusto inicial que el repetitivo visionado del material me ha confirmado. Por consiguiente, aspiro a que el lector pueda compartir mi certeza de que las primeras películas no solo me son las más caras por gusto, sino también por su calidad cinematográfica. Este solo ordenamiento arbitrario me servirá a su vez para obviar las irremediables líneas de loa o desprecio que se colarían en mis páginas. Ahora bien, advierto desde aquí que la linealidad de un ordenamiento como este entraña el peligro de entender que no hay en el pecho y cabeza de este investigador la capacidad de un gusto y juicio estético paralelo e igualitario entre dos producciones, cosa que es totalmente falsa; no obstante, me abstengo aquí de explicar entonces por qué alguna película va antes que otra si posiblemente las considero igualmente loables o condenables.

Además de esto, debo apuntar desde ya que no realizaré un acercamiento textual a las veinticuatro películas, puesto que es también mi intención dejar claro que algunas de ellas están, o muy lejos del *Noir*, o de una calidad artística suficiente como para ser dignas de aproximación crítica alguna. Entienda entonces el lector que aquellas producciones no desarrolladas están excluidas por una de estas dos razones, o por ambas.

En aras del orden y la metodología, me permito además iniciar cada uno de los acercamientos a las películas con un escueto cuadro en el que se revisan formalmente las características establecidas hasta este punto, con el objetivo, que quizá se cumpla o no, de poder hacer un sondeo casi estadístico de la cercanía de cada producción al modelo del género negro, para luego pasar a desarrollar y comentar dicho análisis de manera más detallada.

1. Satanás (Andrés Baiz, 2007)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			Asesino de masas.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Sociedad que segrega y marca como perdedor a un personaje aislado de la dinámica de consumo.
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Identificación con el crimen (especialmente con el personaje de Paola). Gozo en la venganza.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
4. Tendencia al existencialismo	X			Personaje cargado de patetismo kafkiano.
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			Conocemos al protagonista en su dimensión íntima.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Toda la causalidad de la película conduce al destino trágico de los personajes.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico		X		
8. Onirismo	X			Especialmente en el caso del personaje de la loca y su relación con el cura.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad		X		
El perseguido	X			El pasado persigue a los personajes.
La mujer fatal			X	En cierta medida, Paola en su trabajo como estafadora.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Véase el caso de Paola y el cura.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Especialmente en el caso de la historia del cura y la loca.
12. Angulaciones forzadas			X	Solo reseñable en la secuencia del restaurante.
13. Uso de la cámara en movimiento			X	Hay uso de ella pero no es una característica notable.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			La película hace uso de escenarios de este tipo todo el tiempo, pero es una película de interiores, por ser película de interioridad.
15. Uso de la cámara subjetiva			X	Algunos planos, pero no es una característica preponderante.
16. Gran uso del <i>flashback</i>		X		
17. Realismo de los decorados	X			Los decorados tienden a un realismo patético que acentúa la sensación de vejez y desolación en la vida del protagonista, en contraste con el lujoso estilo de lugares como la casa de la alumna.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos			X	Díálogos muy medidos, pero no es esencial en ellos el lenguaje típico del <i>Noir</i> de detección.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
20. Temas frecuentes				
Conspiración		X		
Traición		X		
Amor		X		
Sexo			X	Hay presencia del deseo. El sexo se presenta como una forma más de abuso y delito (violación). El protagonista está constreñido en su dimensión sexual (imposibilidad con la prostituta).
Asesinato	X			Eje central.
Crimen perfecto		X		
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			El asunto de las "microviolencias", que son las que desencadenarán una "macroviolencia" homicida, es importante.
22. Denuncia social	X			Sociedad como una olla a presión.
23. Principio moral	X			Reafirmación del principio dicotómico del bien y el mal.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Véase personaje de Paola. La necesidad que conduce al delito.
La corrupción		X		
La violencia	X			Concepto "microviolencias".
La extorsión		X		
El robo	X			Personaje de Paola y sus compinches.
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales		X		
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Los personajes tienen motivaciones comprensibles para sus actos inmorales, por ejemplo, Paola o el cura.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			El lenguaje cinematográfico atractivo y el eje en el verdugo resultan desconcertantes para el espectador. Juego de identificaciones.
27. Caída de las ficciones morales	X			La puesta en evidencia de la sociedad excluyente deja ver la mascarada de los modelos sociales. Véanse personajes del entorno de la alumna.
28. Héroe antiprototipo			X	No hay propiamente un héroe. Protagonista antihéroe.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
29. Ambigüedad en la mujer fatal			X	Hay un personaje relacionable con este arquetipo pero es demasiado menor.
30. Erotización de la violencia	X			Véase asesinato de la alumna.
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			Las escenas más virtuosas son las de los asesinatos.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			El planteamiento del entorno del protagonista invita al sentimiento empático de su situación de patetismo angustioso. La historia de Paola genera la sensación de inseguridad.
33. Carácter antisocial	X			Puesta en evidencia de una sociedad podrida.
34. Simbolismo	X			Constante uso de elementos simbólicos como la estatua en la iglesia, el lavamanos del prostíbulo, el ajedrez, el libro <i>Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i> , etc.
35. Atracción oscura	X			En general la estética de la película resulta envolvente y llamativa.



De ser un cortés caballero apocado, Eliseo (Damián Alcázar) pasa a ser un frío asesino en **Satanás** (Andrés Baiz, 2007). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.

Empezando por la característica que hemos establecido como esencial y consustancial a toda película de género negro, hay que decir que efectivamente **Satanás** pertenece al cine criminal, puesto que el crimen es el elemento central de la acción narrativa de esta película. Ahora bien, como es propio del *Noir*, el crimen no es necesariamente el desencadenante de la acción dramática, ya que, como lo he mencionado, es en el género policíaco clásico, en el *whodunit*, que se presenta un *statu quo* que se ve alterado por el crimen, razón por la cual es necesario restablecerlo mediante la explicación del misterio que entraña dicho acto criminal. En este caso, en cambio, el crimen es una pulsión latente pero constante en la película y solo lo veremos consumado al final del relato. Me refiero a los asesinatos que consume el protagonista, Eliseo (Damián Alcázar). Otros crímenes sí que serán presentados desde un momento más temprano de la narración, como es el caso del que comete Paola (Marcela Mar) al seducir y drogar a un muchacho adinerado con el fin de robarle, o la violación que tiene lugar tras el segundo crimen del protagonista y su posterior venganza a través del asesinato. A propósito del crimen central de esta película, el propio director, Andrés Baiz, en entrevista concedida para este libro, recalca la peculiaridad de este caso que, según él, es el único *spree killer* de Colombia.

Ahora bien, no debe confundirse el hecho de que una película como esta tenga uno o varios crímenes en su eje, con el tema de la misma. En este caso en particular, podemos

decir con toda certeza que el tema de la película es el mal; en palabras del director, en la misma entrevista, “esta es una película acerca de la maldad en la naturaleza del hombre”⁶⁴.

En cuanto al asunto de la radiografía crítica que aquí se hace de la sociedad que engendra el crimen y que es, a su vez, la que da lugar a la obra de arte, es importante mencionar dos elementos. En primer lugar, tenemos el retrato de una sociedad estructurada en torno a una dinámica de consumo que establece unos nuevos parámetros de juicio y selección de sus miembros, de tal manera que se torna excluyente y cruel al marginar de sus modelos de “éxito” a todo aquel que fracasa en la consecución de unos estándares socioeconómicos establecidos o que, como Eliseo, se mantiene al margen de los mismos, quizá por convicción y rechazo. A través de los ojos de Eliseo vemos una sociedad que le es desagradable, postiza y molesta. El protagonista se presenta, de alguna manera, como un perdedor en este esquema postizo de la sociedad de consumo y es constantemente segregado e incluso burlado, como veremos en la secuencia en la que lleva amablemente un regalo de cumpleaños a ese objeto

⁶⁴ Andrés Baiz. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.

de deseo silencioso que es su alumna de inglés. Puesta en evidencia su inadecuación, su incapacidad de pertenencia y encaje en el sistema, y alimentada su animadversión por el mismo, Eliseo termina por bullir violentamente, primero abandonando sus modales y luego, mediante la violencia física homicida.

En segundo lugar, pero de manera absolutamente relacionada con lo anterior, la película nos presenta un elemento crítico sobre la sociedad ya contemplado por Mario Mendoza, el escritor de la novela que adapta esta producción. Se trata de lo que el escritor denomina “microviolencias”; aquellos pequeños actos violentos, no necesariamente físicos que se dan en el día a día de una sociedad como la nuestra. Se refiere a aquellas pequeñas agresiones que de manera acumulativa van deteriorando el comportamiento social. En palabras de Baiz: “la violencia diaria” esa que ejemplifica perfectamente así: “yo llego tarde a tu cita y te exasperas porque vas a llegar tarde a la que sigue, entonces llegas a tu casa y le gritas a tu esposa [...]”⁶⁵. Baiz dirá que su “posición era [...] que el mal venía de adentro, de esa genética. Que el mal está ya implícito en nuestro ser y que de alguna manera se

65 Ídem.

Eliseo, ese personaje que durante la mayor parte de **Satanás** se nos presenta como un perdedor dentro del modelo de una sociedad de consumo como en la que vivimos, se convierte en una fuerza destructiva y terrorífica con tan solo empuñar su pequeña arma, transformación esta con una enorme capacidad para suscitar una crisis ética en el espectador. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



manifestaba con esas microviolencias en lo social; lo social hacía que aflorara este mal. Y esa era mi tesis”⁶⁶. Como vemos, el elemento crítico social es fundamental, puesto que es precisamente ese deterioro del sistema social el que engendra el crimen. Recuérdese que en oposición al género policíaco clásico, desde su origen el *Noir* se caracteriza porque el crimen no es un elemento externo que desacomoda la paz de un sistema social equilibrado y pacífico, sino que es su consecuencia y el síntoma de las enfermedades que la aquejan.

Es muy interesante lo que sucede, ya de por sí, en el género con relación al proceso de identificación. Sabemos de sobra que desde los inicios del drama la identificación ha sido un recurso esencial. Sin identificación por parte del espectador con el o los personajes, no puede realmente ocurrir una catarsis. Es necesario que el espectador se entregue emocionalmente gracias al recurso empático para que además pueda darse lugar a la moción de las pasiones. A su vez, solo mediante la identificación, la moción de las pasiones y la catarsis es factible despertar procesos críticos en aquel que se enfrenta a la obra de arte. El *Noir* es famoso, entre otras cosas, por jugar, como un *enfant terrible* que juega con sal y una lombriz, con las emociones y con la empatía del espectador, especialmente cuando lo empuja a su identificación con el criminal. En sus inicios, esto comenzó de manera moderada con la identificación con traficantes; los gánsteres se convertían así en referentes cuasi heroicos del *american dream*. El terreno estaba abonado socialmente. En medio de la crisis económica, estos delincuentes engalanados se mostraban triunfadores por medio de la picardía y la mano dura, ante un sistema que tendía a marginar en vez de incluir. De la identificación puesta al servicio de los delincuentes que parecían argumentalmente plausibles por esa capacidad de valerse por sí mismos, de salir del atolladero de la pobreza y la exclusión por sí solos, como lo vemos en películas como **Little Caesar** (Mervyn LeRoy, 1931), el paso resultó, como poco, sencillo hacia la identificación con criminales más oscuros y menos justificables. El cine descubre, tal vez desde *M.* (Fritz Lang, 1931), la capacidad de obligar al espectador a ponerse en los zapatos de un criminal cuyo crimen no puede ser comprendido racionalmente. El silbido hipnótico de Hans Beckert (Peter Lorre) con la melodía de “En la gruta del rey de la montaña” (*I Dovregubbens Hall* de Edvard Grieg, 1876) da entrada a la fascinación por un personaje que esconde el secreto del que quizás es el crimen peor considerado de la cultura occidental. Este proceso de identificación con figuras como estas, ese juego agobiante en el que el espectador es obligado a sentir pena, lástima, compasión y hasta comprensión por un personaje de este tipo es, a mi parecer, el mayor logro de la puesta en crisis del sistema de valores social. Nada incomoda más el alma y el cerebro humano que el momento en el que el arte nos obliga a pensar “quizás allá, en ese lado oscuro de la realidad que siempre hemos condenado de manera tajante, en ese recóndito infierno en el que no cabían dudas ni matices, donde el

66 Ídem.

mal es mal en su expresión más pura, también existen grises, también hay motivaciones, sentimientos y razones, suficientes o no". Ese solo instante que en el cine suele acometer minutos después del visionado de una película, cuando el fervor de la emoción del clímax y la catarsis empiezan a disiparse y, camino a casa de golpe llega a nosotros la sensación de incomodidad y angustia por el pensamiento de que aquello que dimos por sentado desde niños quizá no es tan claro y debe ser revisado con minucia. Ese pequeño momento es el logro artístico máximo de un género como el *Noir*.

Pero ya empiezo a irme por los meandros; intentaré no dejarme ganar por el canto de sirena del género negro y recuperar el hilo lejos del minotauro. Esto se menciona aquí por que en una película como la de Andrés Baiz existe una tendencia de este tipo. Si bien el propio director niega la posibilidad de una plena identificación con Eliseo y sus crímenes violentos, no se puede dejar de lado que el solo hecho del planteamiento de un punto de vista centrado en este personaje ya es un mecanismo para forzar la identificación del espectador. Dice el director respecto a este asunto:

Yo siempre supe que identificarse con él era muy difícil porque de antemano los espectadores en Colombia ya saben cómo va a terminar la película y que el Titanic se va a hundir, entonces ya de por sí hay un rechazo. Yo creo que es difícil identificarse con él en un comienzo, pero cuando él utiliza la violencia y se va en contra de la vecina (no estoy hablando de la violencia física, no estoy hablando de matar, sino cuando decide enfrentarse) la gente sí encuentra cierta satisfacción; sí siente una empatía cuando de las microviolencias se trata⁶⁷.

Más adelante en la entrevista, cuando le pregunté específicamente por la posibilidad de identificación, gozo y aplauso por parte del espectador frente a los crímenes de Eliseo, Baiz respondía:

Definitivamente no con el de la mamá, no con los del restaurante y no con el de la estudiante de inglés [...]; sin embargo, yo sí creo que uno puede identificarse, por ejemplo, cuando [Eliseo] va al banco y dice "deme mi plata enterita", ahí hay una agresión [...] y ahí sí hay una identificación; cuando se enfrenta a la vecina, ahí hay una identificación y ahí sí hay un gusto por parársele en frente al establecimiento. En que alguien se pare contra el establecimiento hay una satisfacción y una penetración, pero, desde luego, los crímenes entran en el ámbito de lo surreal, de lo incomprensible; de esa maldad que nos rodea y que está presente en nuestro país y en el mundo y que aquí se manifiesta en un solo hombre. Yo creo que uno se puede

67 Ídem.

sentir identificado con lo acorralado y con lo solo que este personaje se encuentra, pero nunca justificar los asesinatos como tal⁶⁸.

Ahora bien, una cosa es lo que el realizador diga y otra lo que suceda. Una vez puesta frente a los ojos del espectador la película, la relación empática con uno y otro personaje, con una u otra situación, empieza a ser bastante incontrolable; habrá unas directrices ideales, pero nada es seguro porque todos los espectadores somos diferentes. El lector me tildará de raro, pero uno de mis más viejos recuerdos con el cine es aquel en el que vi por primera vez la cuarta de las películas de la saga de *Superman* de los años ochenta, **Superman IV: The Quest for Peace** (Sidney J. Furie, 1987), aquella en la que Lex Luthor (Gene Hackman) crea al magnífico Nuclear Man (Mark Pillow). Yo, muy pequeño entonces, lloré al terminar la película ante el desconcierto de mi madre y contrario al sentimiento de euforia infantil de mi hermano mayor, quien ya estaba saltando de silla en silla con un saco amarrado al cuello a manera de capa, orgulloso de su héroe de ficción. Mi pesar era el resultado de un proceso de identificación inesperado y contrario al de mi hermano. No entendía (y sabe Dios que tras muchos visionados de la película sigo sin entenderlo) cómo era posible que un mequetrefe como Clark Kent (Christopher Reeve), por más poderes kryptonianos que tuviera, le hubiera ganado a un ser tan poderoso como el sol y al cual yo llevaba haciéndole silenciosa y desesperada barra durante toda la película.

Pero volviendo a **Satanás**, con cuyo protagonista, como podrá imaginar el lector después de este paréntesis melancólico, efectivamente llegué a identificarme en su acción criminal, tras media película de verlo ser un pobre diablo atrapado en un mundo para él terrible, tiene un personaje mucho más crítico y efectivo en este sentido. Según mis inquisiciones me han demostrado con espectadores de muchos tipos, nadie permanece indiferente ante los crímenes de Paola, especialmente de aquel en el que bajo su mando son asesinados los dos hombres que la violaran. La retaliación justiciera y taliónica, tan insertada en nuestro código genético judeocristiano (muy a pesar de los esfuerzos por la proclamación del perdón por medio de la figura de Jesucristo) se vive con gozo y aplauso. "La venganza siempre va a ser algo con lo que uno se puede identificar", me respondió el director de la película cuando le pregunté al respecto.

Otro de los elementos que veíamos desde un principio como propios de este género es el de la tendencia generalizada al existencialismo. El personaje principal de la película está fuertemente cargado de patetismo kafkiano. Eliseo es habitante de un mundo al que no quiere pertenecer realmente. Como el Meursault de Camus, este hombre es un extranjero. El director de la película, de hecho, considera que, si bien es un "perdedor" visto con los ojos de la sociedad de consumo, en realidad no quiere pertenecer al establecimiento

68 Ídem.

representado por los personajes que lo circundan y “microviolentan”: su madre, su vecina, el tendero, la joven de la biblioteca, la madre y el novio de su alumna de inglés.

En cuanto a la aproximación psicoanalítica de los personajes, es suficiente con recordar la profundidad con la que llegamos a conocer a Eliseo hasta el punto de conocer sus repressions y traumas. En este sentido son memorables, por ejemplo, las secuencias en las que vemos a Eliseo en el prostíbulo, donde la inmundicia de lo humano en su nivel más escatológico lo hace salir corriendo.

Sabemos de sobra que el género negro es eminentemente fatalista. Allí, el desarrollo narrativo causal propio del drama desde la antigüedad se pone al servicio del *fatum*; no en vano el *Noir* es un heredero de la tragedia griega. En el caso de esta película este asunto cobra especial importancia, dado que viene a ser la base de su estructura narrativa. **Satanás** se estructura como una red que entrelaza poco a poco, hasta la unión en un desenlace trágico, tres historias: la del protagonista, Eliseo, en su progresivo deterioro moral interior hasta llegar al punto de la acción criminal; la de Paola, en su progresivo descenso hacia la oscuridad del hampa, que la llevará a ser violada (esto en virtud de otra fuerza poderosa del *Noir*: la casualidad), suceso que conduce al personaje hasta la plena penumbra del homicidio, y la del sacerdote, Ernesto (Blas Jaramillo), quien en su crisis de fe cruzada por el deseo, termina por abandonar los hábitos tras descubrirse débil y monstruoso.

El uso simbólico del recurso del claroscuro usado aquí para resaltar la complejidad de un personaje como el padre Ernesto (Blas Jaramillo), en **Satanás**.
Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



El componente de lo místico y religioso en el personaje de Alicia (Marcela Valencia), en esta escena orinando desnuda en su celda, enriquece y hace más sórdido el ambiente general de **Satanás**. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.

Hay en la película además cierto grado de onirismo, característica también emblemática del género negro. Dicho onirismo se concentra básicamente en el personaje de Alicia (Marcela Valencia), mujer sumida en la oscuridad de la insania y portadora como personaje del componente de misterio del filme.

En cuanto a los arquetipos propios del género, aquí encontramos de manera evidente el del asesino, pero también de manera secundaria el de la mujer fatal, en el personaje de Paola quien, en su faceta como estafadora, tiene todos los elementos de este tipo de mujer, al usar su belleza y energía sexual para atraer a los hombres hacia la vorágine fatalista. Como es propio también de la *femme fatale* del cine negro, en el caso de Paola toda esa energía y poder cifrados en su belleza y sexualidad terminarán por ponerse en su contra, de tal manera que conoceremos un personaje en crisis arrastrado al fatalismo. El personaje de Paola, así como sucede en general con los personajes secundarios del género, se encuentra muy matizado psicológicamente.

En el cine negro, cuando menos en el verdadero, ya lo he dicho, no hay jamás espacio alguno para el maniqueísmo. El mundo *Noir*, como el mundo material, está compuesto



por una paleta de grises de gran complejidad. Es precisamente a raíz de este realismo antimaniquista y complejidad en los caracteres y situaciones, que el género consigue su capacidad de cuestionamiento crítico de un sistema de valores establecido. El espectador es obligado a entrar en un carrusel de identificación y juicio lleno de confusión, debido a que lo tradicionalmente considerado como bueno se presenta con tintes negativos y lo marcado culturalmente como malo se presenta comprendido, racionalizado y, por tanto, con tintes de cierta bondad. Así, por ejemplo, el espectador se siente completamente en sintonía con Paola, ya que comprende a un nivel racional que hace lo que hace por necesidad y que, a pesar de lo terrible de su delito inicial, hay un dejo de preocupación bondadosa en su proceder. De igual manera, cuando bajo la orden de este personaje se ejecuta su venganza, como espectadores comprendemos racionalmente su acto y nos identificamos con esta mujer, especialmente después de que presenciamos cómo se anida en ella la conciencia de lo terrible de su acto.

La película de Andrés Baiz tampoco es ajena a procedimientos visuales prototípicamente asociados al género negro. En las secuencias dedicadas a la relación entre el padre Ernesto y Alicia, la mujer loca que asesinó a sus hijos, sea por vínculo directo con el *Noir* o con el fantástico (con el cual no es poca la relación que une al género negro), encontramos un fuerte uso de la iluminación de tipo claroscuro, la cual, por supuesto, está cargada semióticamente de manera contundente. También, un recurso típicamente identificado con el género negro es el de las angulaciones forzadas, en particular el uso del contrapicado. En esta película encontramos algunos ejemplos sueltos, como la secuencia de la masacre en el restaurante, donde el director se sirve de este recurso para fomentar la sensación de pánico y confusión del momento. Otro recurso visual característico del género, este sí sumamente preponderante en la película de Baiz, es el de la preeminencia del paisaje urbano. La ciudad es el hábitat ideal del *Noir* (no necesariamente el único) y esta historia que nos presenta *Satanás* tiene en gran medida sentido en tanto historia urbana. Téngase en cuenta que Eliseo es producto de una sociedad excluyente e impostada en sus comportamientos; una sociedad totalmente urbana es la que presenta y da vida a este personaje con el que Baiz reflexiona en torno a la alienación de su espacio vital. Como también es propio del género negro, *Satanás* nos ofrece un mundo urbano, pero luego se sumerge en los espacios interiores e íntimos. Ya Edward Hopper, influencia visual fundamental del género negro, pintaba las calles oscuras, pero también las habitaciones de hotel, con esa mirada voyerista única que le era tan propia. De igual manera, el otro gran mirón que inspirara los ojos negros, Weegee, disparaba su cámara en los andenes ensangrentados, pero también en el interior de los cines para capturar con las manos en la maza a los amantes palomiteros. Y allí, en los interiores, donde se concentra la verdad de lo oculto (de lo forcluido, si se me permite aquí el palabro), encontramos un realismo patético y minucioso. La sucia simpleza y ramplonería del burdel, la conservación caduca de un lujo pasado de



La casa de Eliseo y su madre, doña Blanca (Teresa Gutiérrez), en *Satanás*, es un perfecto ejemplo en el cine contemporáneo colombiano del recurso del realismo en los decorados. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.

moda que contrasta con la dejadez de la pobreza enquistada de la casa de Eliseo revelan una interioridad compleja de los personajes que los dota de esa misma oscuridad que luego saldrá a flote en su vida pública, por uno u otro lado.

En cuanto a los temas recurrentes del género negro, en *Satanás* nos encontramos de lleno con el asesinato, que es el eje central de la película, pero también con el deseo y el sexo, que se presentan como una forma más de abuso y delito, pues tienen lugar en la violación. Además de esto, el protagonista está constreñido en su dimensión sexual; por X o Y razón, Eliseo se enfrenta a la imposibilidad carnal cuando pretende acostarse con la prostituta. La violencia, por supuesto, está a su vez presente de manera recurrente y cruda en el filme de Baiz. En este sentido es de especial relevancia el asunto ya mencionado de las “microviolencias” que son, a fin de cuentas, las que, sumadas como gotas en un vaso, terminan por desbordar al hombre hasta llevarlo al derrame de la violencia homicida. La sociedad plasmada en esta obra funciona como una olla a presión con la válvula de escape inservible; siempre a punto de reventar. En esta película, además, y como es tan propio del *Noir*, la violencia está depositada principalmente en el género

masculino; el vigor de la hombría se torna en agresión violenta. El mejor ejemplo en este caso es el de los dos violadores.

Es muy interesante cómo los personajes de esta película, tan negros como son, se presentan sumamente ambiguos. Eliseo es un monstruo que explota a raíz de una sociedad que lo rechaza y a la que él mismo rechaza; Paola delinque para salir de su prisión de pobreza y ajusticia a sus violadores no sin dejar una honda herida en su alma, que se presenta como buena desde el principio; el padre Ernesto cae en la lujuria y la agresión tras un proceso tortuoso de crisis de su fe después de vérselas cara a cara con un mal que se le presenta en un estado puro. Toda esta ambigüedad es la que siembra en el espectador el desasosiego que lo empuja a la reflexión crítica. Pero en últimas, y esto es de suma importancia en el género, esa crisis termina reafirmando el mismo sistema de valores, solo que pretende que sea visto en detalle. En un proceso ideal tras el visionado o los múltiples visionados de una buena película de género negro, el espectador debería poder encontrarse con las fisuras del sistema que daba por sentado e inamovible; debería hacerse consciente de que los grises están por todos lados y que no existe una distinción radical entre lo bueno y lo malo; sobre todo al darse cuenta de que sus afectos pueden pesar más del lado de la balanza de lo supuestamente malo. Ahora bien, este proceso siempre terminará para el espectador, de manera consciente o no, en una reafirmación de que efectivamente, a pesar de los matices, existen conductas que son reprobables y antisistémicas, pero ahora deberían ser vistas con ojos más críticos, de tal modo que su comprensión racional y no meramente institucional sea la que lo convenza de actuar “bien”. Eso sí, repito que ese es un proceso ideal. Difícilmente una película pueda desencadenar una reflexión de este tipo a un nivel masivo; quizá, con suerte, unos pocos caigan en la telaraña crítica. A mí, lo confieso, me ha costado años de visionado y estudio del género negro llegar a experimentar a profundidad el desequilibrio sistémico que me ha llevado a la reflexión, incluso a pesar de que desde mis primeros escauceos con el *Noir* y sus antecedentes ya empezara a sentir ese escozor ético típico que producen sus películas solo unos minutos después de su visionado. Pero es que ahí empieza todo; en esa intencionada desorientación del espectador por medio del juego con la empatía, de los escenarios oscuros y llamativos, de las situaciones límite y de la oportunidad que se le ofrece a quien ve estas películas de presenciar el mal de una manera segura e incluso hermosa. Cuando le pregunté por este asunto al director de *Satanás*, respondía:

¿Para mí por qué es importante el cine en cualquier manifestación? Porque te ayuda a entender mejor la vida. Eso es lo que me gusta a mí del cine y del arte en general. El cine es una gran mentira porque es una fabricación, es un “gran embeleco” como dice Fernando Vallejo, es totalmente una ficción, pero es esa ficción la que nos ayuda a entender algo de nosotros mismos, así no lleguemos a conclusiones certeras [...] pero sí nos queda una sensación de lo complejo que es el ser humano, de lo compleja que

es la vida, de lo ceñidos que somos a veces los seres humanos y entonces nos permite abrir ese campo [...] un trampolín para un diálogo, para una reflexión. [...] Quiero hacer reflexionar, quiero incomodar, quiero resquebrajar el esquema de valores. [...] No quiero vivir en una sociedad adormilada, anestesiada⁶⁹.

Quizá por eso películas como *Satanás* presentan antihéroes, marginados, delincuentes, perseguidos y demás personajes abyectos. No es raro; los personajes de este tipo resultan interesantes y profundos. El propio Baiz se mostraba engolosinado hablando del personaje de Eliseo cuando le pregunté por qué elegir a un asesino como protagonista: “[...] me interesa la humanidad que hay en ese asesino”, decía.

Otro procedimiento típico de este recurso general de la crisis y el desconcierto es el de la erotización y estetización de la violencia. En el caso de *Satanás* esto se da de manera muy clara. Es especialmente notorio el crecimiento estético, por llamarlo de alguna manera, en las secuencias de los asesinatos. De especial virtuosismo visual es el de la vecina (Vicky Hernández). En otro asesinato, el de su alumna Natalia (Martina García), vemos cómo el erotismo se pone al servicio de la violencia. Empuñando un cuchillo militar, Eliseo intimida a la chiquilla para luego asesinarla en un acto que emula con salvajismo y frenesí erótico el acto de desfloración de la colegiala.

La angustia e inseguridad típicas del género negro también están presentes en la película de Andrés Baiz. El viaje al interior de Eliseo que experimentamos como espectadores nos obliga a dejar muy juntitas y protegidas las manos en el vagón de la montaña rusa; las paredes de este túnel están plagadas de amenaza y terror. La interioridad del protagonista nos transmite la incomodidad, el asco, la inadecuación. Por su parte, el retrato del mundo de los bajos fondos en el que se nos presenta a Paola bombea el terror de tener los ojos en la nuca en un mundo lleno de peligro, violencia y crimen. La sociedad que retrata *Satanás* está podrida, no solo por sus crímenes, sino por las dinámicas de exclusión y las mascaradas de la división de clases.

Para terminar de rematar todo el hechizo *Noir* de la película, Baiz plaga el filme de elementos simbólicos como el libro con el que Eliseo da clases de inglés a Natalia (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson), la estatua del arcángel Miguel ensangrentada en la iglesia, o el ajedrez, entre muchos otros.

Ya que he hecho obvia mi fascinación por esta película en la que espero haber demostrado su filiación profunda con el género negro, procederé ahora, seguramente con menos minucia, a repasar las demás producciones del *corpus*.

Pero antes de pasar página, me permito citar de nuevo la entrevista que le realicé a su director:

69 Ídem.

Esta es una película sobre esos matices de gris que lleva el ser humano. En esa medida nos podemos identificar porque es como ponernos un espejo frente a nosotros. Como esta no es una película escapista, sino que es una película que enfrenta, debemos buscar identificación en personajes que son moralmente ambiguos [...] Siempre, como dijo Jean Renoir en su película **La regla del juego [La règle du jeu, 1939]** “El problema con este mundo es que todos tienen sus razones” [...] ponte en los zapatos del otro y verás que...⁷⁰.

2. La sangre y la lluvia (Jorge Navas, 2009)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			La película se centra en los bajos fondos y el crimen central es el asesinato.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Bajos fondos, sociedad corrupta, delictiva y violenta.

(Continúa)

⁷⁰ Ídem.



Cartel de **La sangre y la lluvia** (Jorge Navas, 2009).
Cortesía: RCN Cine.



Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Por medio de la identificación con el crimen de venganza, pero principalmente mediante la evidencia de una sociedad en crisis en la que el sistema ingenuo no funciona y el bueno sufre por su incapacidad de integración.
4. Tendencia al existencialismo	X			Película de tono dantesco y/u órfico. La idea del pasado que persigue y de la incapacidad de mantenerse al margen del sistema marginal son fundamentales.
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			Tanto los protagonistas como los antagonistas son presentados mediante una exploración bastante íntima y profunda que deja ver sus miserias.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Toda la narración y la cadena causal de la película conducen inevitablemente al destino trágico de los personajes.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico	X			La relación entre los protagonistas, si bien se presenta como un amor truncado y no resuelto, es totalmente trágica; de hecho, es el encuentro entre los dos lo que lleva a la protagonista a inmiscuirse con la tragedia.
8. Onirismo	X			Toda la película se compone a partir de un ambiente de ensoñación y pesadilla dantesca.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad			X	Existe en la medida de su negación, pues el personaje se niega a buscar la verdad sobre la muerte de su hermano y esta lo persigue.
El perseguido	X			Los protagonistas son constantemente perseguidos de manera material por sus antagonistas y también de manera simbólica por su pasado.
La mujer fatal	X			La protagonista cumple con muchas características de este tipo de personaje.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Los antagonistas son presentados de manera ambigua.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Toda la iluminación es de este tipo.
12. Angulaciones forzadas			X	Hay algunas pero no son esenciales.
13. Uso de la cámara en movimiento			X	Hay algunos pero no son esenciales.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			Película emblemática de la bogotaneidad. La ciudad como laberinto e infierno.
15. Uso de la cámara subjetiva			X	Hay algunos pero no son esenciales.
16. Gran uso del <i>flashback</i>		X		
17. Realismo de los decorados	X			La ciudad se muestra con absoluto realismo y los escenarios son siempre reales.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos			X	Hay algunos pero no son esenciales a la manera típica del <i>Noir</i> de detección.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>		X		
20. Temas frecuentes				
Conspiración		X		
Traición	X			Constante juego de traiciones que no se resuelve, en el presente de los protagonistas y en el pasado del hermano y de los secundarios.
Amor	X			Relación trunca y sin resolución de los protagonistas.
Sexo	X			Constante presencia de la sexualidad. Importante su uso como crimen (violación-prostitución).
Asesinato	X			Motor de la narración y vía de resolución.
Crimen perfecto		X		
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			De manera flagrante y constante tanto en el plano lingüístico como el físico.
22. Denuncia social	X			Sociedad corrupta, violenta y delictiva.
23. Principio moral	X			Reafirmación del sistema en pro de una realidad luminosa y con presencia de la ley.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Base de la sociedad de los bajos fondos.
La corrupción	X			Base de la sociedad de los bajos fondos.
La violencia	X			Forma de comportamiento de la sociedad de los bajos fondos.
La extorsión		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
El robo	X			Véase el grupo de antagonistas dedicado a los paseos millonarios. Existe esa idea general de inseguridad que ronda toda la película (temor constante del protagonista de que le roben su taxi).
La delación			X	Hay un juego con esto en la tensión sin resolución por encontrar la verdad acerca de la muerte del hermano del protagonista.
El tráfico de sustancias ilegales			X	El tráfico no está presente pero sí el consumo constante.
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Los personajes son ambiguos hasta en sus comportamientos delictivos. Incluso el más malo (el secuaz del antagonista y ejecutor) es un corderito cuando es regañado por su jefe, explicándose toda su conducta en la falta de inteligencia y la total dependencia de las pulsiones.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			La película se estructura visual y narrativamente a manera de descenso laberíntico e infernal.
27. Caída de las ficciones morales	X			La ficción de la sociedad legalizada y luminosa se derrumba ante la presentación de los bajos fondos.
28. Héroe antiprototipo	X			El héroe es cobarde, tímido, inseguro, poco guapo, frágil, temeroso, etc.
29. Ambigüedad en la mujer fatal	X			Esta mujer fatal que es la protagonista es extraña ya que no es la gestora de la fatalidad sino su víctima propiciatoria a manera del <i>pharmakós</i> . Toda su personalidad está basada en el dolor y el vacío.
30. Erotización de la violencia	X			Hay un fuerte ímpetu sexual en la violencia de la película.
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			Las secuencias de violencia final (venganza) son muy estéticas y tienen al ocultamiento voyerista.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			Sentimiento generalizado de una ciudad insegura y peligrosa.
33. Carácter antisocial	X			Se evidencian las lacras sociales.
34. Simbolismo			X	Existe pero no es el eje de la película.
35. Atracción oscura	X			El infierno bogotano resulta atractivo y envolvente.

También tuve la oportunidad de entrevistar a Jorge Navas, el director de esta película, para este libro. Nunca he sido dado a venerar como personas a los directores que me parecen talentosos, me interesa más su voz a través de sus películas, como me interesan las voces de los escritores a través de sus libros; así que, a pesar de lo mucho que me gusta esta película, incluso desde antes de imaginarme siquiera que escribiría un libro de investigación que la incluyera, jamás se me ocurrió indagar acerca de quién era su director, más allá de la obvia y obligada diligencia de investigar qué más había hecho como realizador, que en este caso es poquísimo. Así pues, lo que definitivamente jamás se me había cruzado por la cabeza era buscar una foto de Navas, así que cuando llegué tarde a la cita con él solo podía reconocerlo por la descripción que me había hecho de su chaqueta camuflada. Allí estaba, sentado en una mesa; yo le pasé la mirada un par de veces por encima y aunque obviamente no había nadie más vestido de camuflaje, yo seguí buscando porque en mi cabeza estaba convencido de que este tenía que ser un hombre ya entrado en años. Pues no, para los que no lo conocen, Jorge Navas, a pesar de sus 41 años (dice por ahí una nota biográfica suya que no he cotejado y que me parece aún increíble) tiene la cara de un muchachito de veintipocos. Sus maneras y su atuendo son los de un jovencillo. Mientras hablaba con él me sentía un vejete encamisado a pesar de ser mucho menor, pero una y otra vez recordaba su película y me quedaba mirándolo a los ojos y veía en ellos el brillo de una genialidad que me ofusca pensar que haya sido tan poco explotada por la producción nacional. Y es que Navas tiene el ojo maduro de un pintor de corte. Educada en la publicidad, la mirada de este director es, a mí gusto, y con la limitada prueba de solo una película, una de las más certeras, eficaces y bellas del cine nacional. Pero dejemos de echarle flores al aire a este director y procedamos con la revisión de su película.

En esa entrevista empecé por preguntarle ¿por qué hacer una película de temática criminal?, a lo que respondió, asegurando que tenía muchas respuestas para elegir:

Vivimos en un entorno criminal descarado, sobreactuado, explícito, vulgar, demasiado evidente y al mismo tiempo como que nada pasa y todo está legitimado y todo se ha vuelto cotidiano, entonces es una reflexión de por qué somos así. Primero de por qué somos tan violentos; segundo, qué motiva esa violencia, y tercero, por qué legitimamos esa violencia con tanta facilidad y la olvidamos tan fácilmente⁷¹.

Ya de entrada en esta película nos encontramos con una mirada profundamente crítica de una sociedad oscura y corrompida. No en vano Navas se sumerge en el barrio Santa Fe, la zona de tolerancia más emblemática de la capital; pequeño infierno en el que atrapa a sus personajes y a sus espectadores. El realizador nos ofrece una mirada única de unas lacras sociales totalmente legitimadas y normalizadas. En ese mundo sin

⁷¹ Jorge Navas. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.



Jorge (Quique Mendoza) es un personaje apocado como un perro de la calle mojado y apaleado al que el peso de la realidad lleva al límite. **La sangre y la lluvia**.
Fotografía: Eduardo Carvajal.

ley que nos presenta, allí donde las autoridades son solo figurines que, como una represa abierta, se limitan a dar la espalda al torrente de ilegalidad mientras hacen un ramplón acto de presencia con la fosforescencia nocturna de sus uniformes, el crimen tiene su propia ley que impera y regula. El *statu quo*, negro hasta la médula, es el del crimen; la ruptura incómoda que hay que resolver lo antes posible es la del heroísmo. Desde esta mirada al entorno corrupto se inicia en la película la puesta en crisis del sistema de valores; mediante la evidencia de una sociedad en crisis en la que el sistema ingenuo no funciona y el bueno sufre por su incapacidad de integración. En este sistema distópico Jorge (Quique Mendoza) carga el peso de la inocencia y la bondad como una piedra sisífica. Es una pobre mosca enredada en una telaraña a la espera de ser devorada; entre más lucha, más se enmaraña. Un típico personaje *Noir*. Él, quien parece ser el único ajeno a ese submundo al que solo lo ata su génesis humilde, es el pasto succulento de estas bestias de la noche lluviosa bogotana. Jorge está atado a los bajos fondos como un preso inocente. El espectador, un Dante, un Orfeo, un Ulises, un Cristo (lo que se prefiera), visita las profundidades infernales de la noche marginal bogotana y atestigüa, desde la cómoda protección que le brindan las ventanas de expectación, la tragedia de unos personajes condenados y sin salida, especialmente

la de aquel que se descubre incapaz de mantenerse al margen de un sistema en sí mismo marginal (ironías de la vida). Parece bastar con querer escapar para darse cuenta de cuán enterrado se está en el infierno. Ángela (Gloria Montoya), en cambio, parece querer lo contrario, silenciar su instinto de supervivencia y anestesiar el dolor de su existir a fuerza de noche, alcohol, droga y carne.

Navas, declarado heredero del Romanticismo y del Expresionismo (parece mentira que no se identificara desde el inicio al hacer su película con el género negro, heredero tan directo de estos dos movimientos), le da una importancia capital al entorno, pues está muy interesado en su relación con el personaje.

Me interesan mucho las ciudades [...] le doy conscientemente 50% de importancia al personaje y 50% al entorno [...] porque me parece muy importante cómo el entorno habla y manifiesta cosas que están en el personaje. Hay entonces una consciencia muy grande de la arquitectura, del ambiente, del clima [...] y Bogotá siempre me pareció una ciudad muy expresionista [...] Me sorprendían mucho esas calles de la Zona Industrial o del barrio Santa Fe, en las que uno puede estar en el carro cuerdas y cuerdas y no hay un alma, y es oscuro, vacío, es terrorífico [...] Bogotá da esa sensación

Autodestructiva y compleja, Ángela (Gloria Montoya) dedica su vida en esta película a la fiesta, la bebida, el cigarrillo, las drogas y el sexo para escapar de la soledad dolorosa que la enfrenta a sus demonios interiores. **La sangre y la lluvia.**

Fotografía: Eduardo Carvajal.



de estar en peligro constante [...] todo el tiempo te sientes amenazado, es una cosa que sientes todo el tiempo en el cuello [...] Esa sensación de ciudad, ese ambiente los quería retratar de alguna manera y también esa sensación de impotencia y miedo que te genera la ciudad⁷².

En cuanto a Bogotá, Navas asegura que **La sangre y la lluvia** es una película de ver la ciudad desde el carro, protegido, frente a su anterior película, rodada en su Cali natal, titulada **Cali-calabozo** (Jorge Navas, 1997) que es una película para ver la ciudad caminando: “[En Bogotá] uno está como en una burbujita metido y viendo [la ciudad]. De ahí empecé a salir la idea mía del taxista porque yo decía ‘¿cómo nuestro yo esta Bogotá que veo [...] desde el carro y que intuyo desde el carro?’”⁷³.

Por supuesto, como en el caso de **Satanás**, en esta película también nos vemos abocados a la crisis reflexiva por medio del proceso de identificación con actos violentos y criminales.

72 Ídem.

73 Ídem.

En **La sangre y la lluvia** la ciudad cobra un papel fundamental. Oscura, hostil y lluviosa, la Bogotá vista por los virtuosos ojos de Navas se muestra en toda su sórdida expresión y transmite esa incómoda sensación de inseguridad y desamparo tan propia del cine negro y tan connatural a la capital colombiana. En esta imagen Ángela fuma melancólica y cansada. Fotografía: Eduardo Carvajal.





Como lo asegura con toda razón Jorge Navas, Bogotá es una ciudad que se ve desde la “seguridad” que brindan las ventanas de los carros. Aquí, Jorge al interior de su taxi bajo la incesante lluvia de la noche bogotana, en **La sangre y la lluvia**.
Fotografía: Eduardo Carvajal.



Jorge siendo insultado a boca llena por Magiver (Weimar Delgado) como solo él lo sabe hacer, en **La sangre y la lluvia**. Fotografía: Eduardo Carvajal.

Una vez más, la venganza se establece como un motor poderoso de identificación y nos estremecemos de alivio, nos sentimos recompensados y reconfortados como espectadores cuando los antagonistas son asesinados, particularmente con la muerte de Magiver (Weimar Delgado), tras intentar violar a Ángela. El asesinato defensivo de ese personaje encarnado por Delgado, ese maravilloso actor natural al que se le llena la boca como a nadie en película alguna que haya visto al proferir vulgaridades, y quien lleva en la cara la marca indeleble de una vida que lo ha endurecido y hecho monstruoso, es la cumbre del despertar de la crisis de valores para el espectador, tras ser alimentada por todo ese retrato de inmersión profunda en el abismo de los bajos fondos capitalinos.

En la entrevista al director de esta película, este comenta que inicialmente no sentía que estuviera haciendo cine negro, pero que luego se dio cuenta de que su obra tenía todos los elementos propios del género. No pude evitar la tentación de preguntarle, entonces, cuáles eran esos elementos que hacen que una película pertenezca al *Noir*, para confrontar su visión como realizador con la mía como investigador. Esta es su propia lista de algunas de esas características:

El retrato del mundo criminal; el hombre como un ser atrapado en un sándwich entre la sociedad, la criminalidad y la moral de lo que es bueno y lo que es malo, y el cuestionamiento de qué se debe hacer y cómo proceder, y cómo ese mismo sándwich lo fuerza a, si es bueno, ser malo, a torcerse, o cómo al torcido también lo humaniza un poco; la *femme fatale*, la chica que te desvía de los objetivos, te hace perderte y al mismo tiempo te llena como personaje; [...] en el fondo son películas que retratan una sociedad en un momento determinado [...] ⁷⁴.

Diré, sin temor a equivocarme, sin el menor asomo de exageración, que, junto con **La gente de la Universal** (Felipe Aljure, 1991) (la cual lamentablemente no puedo incluir en esta investigación debido a que se sale por demasiados años de mi marco temporal), la película de Navas es la más bogotana de las películas hechas hasta la fecha. Ninguna otra película como estas dos capta de manera tan profunda, fiel y sensible la bogotaneidad. Retrata a la ciudad en su estado más profundamente oscuro; es la Bogotá que todo

⁷⁴ Ídem.

bogotano de verdad conoce, la de las calles que erizan la nuca, la del agua que arrastra porquería y obliga a refugiarse pensando en la desgracia de los sintecho, la de la esquina no tan lejos de la aparente seguridad donde se esconde la mano con un puñal, la del desamparo de las noches solitarias. Se trata de esa Bogotá infernal que solo el que aquí ha nacido o habitado por largo tiempo entiende y conoce. La película de Navas es en este y otros sentidos una película naturalista, una radiografía que da testimonio en 4D, mientras baña de hedor y miedo al espectador al sumergirlo en un escenario de pesadilla, donde el onirismo hala de vuelta al terror una y otra vez de la misma manera que le sucede a los personajes en esa noche sin fin en la que se desarrolla su historia. *Noir* en estado puro, **La sangre y la lluvia** no puede ir a otro lado que no sea a la ciudad, pero no es la ciudad de los altos edificios y la congestión de la masa y los automotores, sino la urbe de las esquinas, los callejones y los recovecos, de los andenes puercos y del rebusque. Ver esta película es sentir el olor a orina en las paredes, sentir el frío del aire y la mirada furtiva del ratero; ver esta película es vivir 109 minutos en la verdadera Bogotá. Quizá sea por esto que durante todo el metraje se siente la necesidad de luz, se añora el amanecer como se añora el despertar cuando se está atrapado en una pesadilla. La radiografía crítica de esta sociedad negra reafirma el deseo de una más justa y luminosa.

En esta sociedad de la película, entonces, nos encontramos con una violencia constante, especialmente ejemplificada en los hombres, quienes todo lo resuelven con agresión y terror. Es además un mundo de crimen que se enmarca, según cuenta su director y como se deduce del diálogo de un personaje como el teniente González (Hernán Méndez), en el contexto de la reinserción de los grupos armados. En dicho mundo de crimen somos testigos del proxenetismo, la prostitución, el robo, la violación, el asesinato, la corrupción, etc. También el elemento de la delación, temática muy propia del género, está presente en el relato, en esa búsqueda de la verdad en la que se ve envuelto el protagonista a raíz de la muerte de su hermano.

Este protagonista, además de tocar tangencialmente y de una manera muy peculiar el arquetipo del buscador de verdad, encarna también, junto con Ángela, el del perseguido. Y esto se da sin quererlo, porque de alguna manera ambos personajes son *pharmakós*, víctimas propiciatorias abocadas a la tragedia que por el simple hecho de estar en el momento y lugar equivocados se convierten en perseguidos. Muy a pesar de desear mantenerse al margen, la ley y regulación de los bajos fondos exige que la tragedia caiga sobre los personajes.

También en la película nos encontramos con otro personaje estereotípicamente negro; la *femme fatale*. Ángela tiene muchas, si no todas, las características de este tipo de mujer: es bella, sexual, atractiva, envolvente; pero a la vez lleva a cuevas un drama personal que la ha marginado y oscurecido. Curiosamente, en este caso, esta mujer fatal no es la que arrastra al hombre a la perdición, sino que ella misma, en su búsqueda y camino autodestructivos termina a bordo de un barco que se hunde hacia la desgracia. La combinación



Ángela: un personaje que pone en tensión el modelo de la *femme fatale* propio del *Noir* al cruzarlo con el del desafortunado *pharmakós*. Aquí, como las antiguas divas de Hollywood, fumando un cigarrillo y con una belleza peculiar y sórdida. **La sangre y la lluvia**. Fotografía: Eduardo Carvajal.



del *pharmakós* y la *femme fatale* es muy común en el género negro. Encontramos con poca frecuencia a esta mujer terrible arrastrando a un pobre diablo a su destrucción; en las próximas páginas hablaré del caso colombiano **García** (José Luis Rugeles, 2010); sin embargo, esta mujer de **La sangre y la lluvia** es diferente. Si bien posee las características antes mencionadas, en esta película es ella quien aparece como víctima propiciatoria. Se topa por fuerza de la casualidad con un hombre que lleva a cuevas el destino trágico. Como un magneto, Jorge arrastra a Ángela quien, a fin de cuentas, termina por ser a todas luces la protagonista de esta historia. Esto es ya de por sí toda una novedad de este filme frente al género. El *Noir* ha sido históricamente un género masculino en el que la mujer tiene un papel fundamental, pero rara vez verdaderamente protagónico. Además, el personaje de Ángela resulta particularmente interesante en virtud de la profundidad hasta la que logramos penetrar en su conocimiento. Frente al personaje de Jorge, del cual solo llegamos a conocer su faceta de hombre que intenta huir de un destino que se le para en frente como el muro de una prisión, con Ángela vemos muchos planos. Empezamos por conocerla en su faceta de autodestrucción: borracha, *junky*, desmedidamente rumbera y

promiscua. La Ángela que se presenta al espectador camina a ciegas y ebria sobre el filo de un precipicio, pero luego se nos muestra cándida y amable al auxiliar a un completo desconocido. Efectivamente su principal motivación para quedarse junto a Jorge no es más que la necesidad de evadir su realidad y prolongar la noche; con la aguja pegada, esta mujer es capaz de bajar hasta el estómago del infierno con tal de no encontrarse consigo misma en la soledad silenciosa de su apartamento. Alguien más luminoso que yo quizá piense que lo que la motiva es una suerte de amor loco y repentino. Y precisamente es que este personaje de tintes crísticos (toda víctima propiciatoria tiene su primordial referente en el nazareno) tiene que descender a los infiernos reales y materiales para conseguir salir de su infierno personal de autodestrucción. La luz al final del túnel, o la que nos indica que la función terminó, nos deja con la esperanza de que Ángela dejará atrás la noche interminable y maldita para bien y que, como esos únicos y afortunados sobrevivientes de las grandes catástrofes, volverá al mundo unguada del bautismo renovador que la hará cambiar de rumbo y salvarse.

Pero no es solo Ángela la que es vista a profundidad en esta película; por virtud actoral, de dirección, de composición, de escritura o de todas juntas, para Jorge le basta a Navas con un par de miradas aleladas para hacernos saber que, como el marinero de Coleridge, ya ha visto y vivido más de una vez el infierno. Este antihéroe tan típicamente

Todos los personajes de **La sangre y la lluvia**, de manera explícita o no, se presentan complejos, llenos de conflicto en un microcosmos infernal. Aquí vemos a Ángela en el baño de un prostíbulo, junto a una deliciosa Vanesa Carbone después de su baile para los clientes. Fotografía: Eduardo Carvajal.



El teniente González (Hernán Méndez), ese personaje fascinante que se pasa la película entera sumiendo sus sentidos en el más enfermizo sopor a punta de cocaína y aguardiente, en **La sangre y la lluvia**. Fotografía: Eduardo Carvajal.



negro es más bien cobarde, tímido, inseguro, poco guapo, frágil y temeroso porque no hay otro heroísmo que tenga sentido en este pantano moral que el del intento desesperado por mantenerse al margen y hacer las cosas lo mejor posible.

Lo mismo ocurre con un personaje como el teniente González (otro hallazgo actoral de grueso calibre en esta película), quien a cada pase de coca y cada sorbo de aguardiente llena la pantalla de cicatrices del alma, sin tan siquiera tener que hablar al respecto. Pareciera que Navas hubiera provisto a su objetivo del tercer ojo: ese que ve el alma, porque resulta impresionante la manera tan simple en que hace ambiguos y complejos a sus personajes. Con un personaje secundario como Mena (Julio César Valencia), al que un director cualquiera difícilmente le habría dado más de una línea puramente circunstancial y de relleno, también le resulta suficiente con su mera exposición frente a la cámara para que el espectador sepa que en el fondo es un niño grandullón y necesitado quien, como él mismo lo dice, solo se apuntó para manejar un carro.

Como es propio del género negro, en esta película nos encontramos un contexto sociopolítico marco que es el que, a fin de cuentas, engendra las lacras que se presentan de manera directa en la pantalla. En **La sangre y la lluvia** ese contexto, no obstante,



En primer plano Mena (Julio César Valencia), ese pobre matoncillo que solo se apuntó para manejar un carro y terminó metido en un berenjenal. Al fondo el teniente González, en **La sangre y la lluvia**. Fotografía: Eduardo Carvajal.



resulta estar planteado de una manera muy opaca. Escondido entre las mismas sombras que produce, el espectador puede verle brillar los ojos, a ratos, a un contexto más infernal y monstruoso que el de los bajos fondos que vemos directamente en el metraje de la película. Navas siembra una pista allá y otra más acá al respecto y deja que el espectador, como un niño en busca de huevos de pascua, reconstruya el contexto de fondo para encontrarse con algo bastante horrible. Así, por ejemplo, de manera velada nos enteramos de que el teniente González y el que parece ser su némesis, a la cabeza del burdel, tienen un pasado que quizá los una en la guerra colombiana, allá donde también estuvieron, entendemos, el propio Jorge y su hermano. El reflejo de un conflicto anterior ntre esta oscura realidad. Navas, a este respecto cuenta:

La película yo la hice en un momento en que se estaban reinsertando los paramilitares; en que los paramilitares empezaron a tomarse el barrio Santa Fe, empezaron a hacer limpieza social en el barrio. Era la época de Uribe, quien me parece que llevó

el país a una oscuridad muy loca y compleja. La película era para mí también un grito “punkero” que quería decir “¿a qué estamos jugando?”⁷⁵.

En cuanto a los temas, esta película también es emblemáticamente negra: el sexo, la violencia, el crimen, el amor, el asesinato y la traición están presentes de manera constante. La sexualidad empapa como la lluvia toda esa Bogotá marginal que retrata de manera tan bella Navas. La protagonista es un vagón sin freno de sexualidad, la violencia tiene un tinte sexual en muchos casos y los negocios turbios se basan en la transacción de la mercancía sexual. La misma pulsión de la ciudad es violenta y criminal, es por eso que todos deben cubrirse las espaldas y tener amigos hasta en el infierno; para la muestra ese cancerbero miserable que protege en la puerta de su casa a Ángela. La traición, pero mucho más el fantasma de la misma, enmaraña a los personajes. Y el amor... el amor también está presente, pero de esa manera típicamente negra en la que es peligroso y se vuelve cruelmente imposible porque el entorno violento siempre lo trunca. Es por eso que entre Jorge y Ángela nunca vemos consumación, puesto que el temor, la prisa y el compromiso con la muerte se anteponen y de manera simbólica una pistola interrumpe el camino a la sexualidad.

75 Ídem.

La sangre y la lluvia es un viaje dantesco a las profundidades de los bajos fondos bogotanos y de las interioridades quebradas de sus personajes, como la de Jorge, quien por más que intenta mantenerse al margen de ese infierno, es arrastrado más y más profundo de una manera desesperante. Fotografía: Eduardo Carvajal.





Una opción desestimada del cartel de la película **García** (José Luis Rugeles, 2010), en donde vemos a García (Damián Alcázar) en su bicicleta y con el cielo gris bogotano de fondo. Cortesía: Rhayuela Films.



Dejemos ya este pequeño infierno, mi infierno favorito de la cinematografía nacional, sin mirar atrás y pasemos a uno diferente.

3. **García** (José Luis Rugeles, 2010)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			Secuestro, tráfico de drogas, extorción y asesinato.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Sociedad de pobreza y exclusión que engendra crimen.
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Mediante la exposición de la sociedad enferma.
4. Tendencia al existencialismo	X			Personajes atrapados en la rutina y la pobreza.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			Los personajes son planteados de manera compleja. García es motivado por el amor y la esperanza optimista de una nueva vida, mientras que su mujer está motivada por la pura ambición ciega en lo mismo: una vida mejor. Por su parte, Gómez es presentado como el ejemplo de la violencia pero lleva a costas un pasado oscuro y la conciencia de alguien a quien mató.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Aquellos entregados al crimen solo encuentran como salida la desgracia.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico			X	El amor motiva a García y es lo que lo lleva a la vorágine de violencia y crimen.
8. Onirismo			X	Hay ciertos elementos oníricos no generalizados.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad		X		
El perseguido		X		
La mujer fatal	X			Amalia es una típica mujer fatal que arrastra a la desgracia a todo hombre que se deja atrapar por su belleza y su sexualidad.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Las motivaciones de los personajes son complejas y hacen que sean ambiguos.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Hay un uso generalizado de este recurso una vez se inicia el segundo acto.
12. Angulaciones forzadas		X		
13. Uso de la cámara en movimiento			X	Está presente pero no es un recurso generalizado.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			La película es eminentemente urbana, salvo por las pocas secuencias dedicadas a la casa en el campo que García sueña comprar.
15. Uso de la cámara subjetiva		X		
16. Gran uso del <i>flashback</i>		X		
17. Realismo de los decorados	X			Gran esfuerzo por mantener el realismo de una vida de pobreza de los personajes.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos	X			Hay muchos casos de un lenguaje con connotaciones y dobles sentidos. Esto es preponderante en las intervenciones del personaje de Gómez.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>		X		
20. Temas frecuentes				
Conspiración			X	Presente de alguna manera en el complot tramado por Amalia y su amante.
Traición	X			Es el desencadenante de la acción. La traición de Amalia es la que lleva a García a terminar envuelto como víctima propiciatoria.
Amor	X			Motivación de García y motor de sus actos antes y después de verse envuelto en el laberinto dramático de la película.
Sexo	X			La sexualidad recorre toda la película y siempre con tintes negativos: sexo como traición, sexo como negocio ilícito.
Asesinato	X			Motor argumental y desenlace inevitable.
Crimen perfecto	X			El plan de Amalia y su amante tienen el modelo de crimen perfecto, el cual sale muy mal porque no cuentan con la bondad intrínseca de García.
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			La violencia está totalmente en manos de los hombres, a pesar de que Amalia sea la gestora de buena parte de ella.
22. Denuncia social	X			Se denuncia una sociedad enferma que genera crimen, traición y muerte.
23. Principio moral	X			Se reivindica el principio moral mediante su puesta en crisis.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Asesinato, tráfico de drogas, secuestro, extorsión, prostitución.
La corrupción		X		
La violencia	X			Generalizada.
La extorsión	X			Como forma de conseguir dinero y una mejor vida.
El robo		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales	X			Se encuentra en los personajes de los traficantes brasileros.
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Los personajes tienen motivaciones ambiguas.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			La crisis ética gesta la desorientación. También hay elementos de pesadilla en el recorrido que se ve obligado a hacer García.
27. Caída de las ficciones morales	X			La ambigüedad y la crisis ética desvirtúan la idea maniquea del bien y el mal.
28. Héroe antiprototipo	X			García es altamente heroico en sus actos pero es un héroe torpe, tímido, temeroso, en conflicto y poco atractivo.
29. Ambigüedad en la mujer fatal	X			El personaje de Amalia es ambiguo en su comportamiento y motivaciones.
30. Erotización de la violencia	X			Violencia y sexualidad se vinculan.
31. Estilización de la violencia y la muerte		X		
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			El mundo de los bajos fondos resulta un espacio de terror.
33. Carácter antisocial	X			Por medio de la puesta en evidencia de las lacras sociales.
34. Simbolismo	X			Hay diversidad de símbolos en la película. El más notable es el de las plantas que con tanto esmero cuida García.
35. Atracción oscura			X	En este caso se genera más un rechazo que una atracción por la oscuridad, ya que se muestra un mundo grotesco y precario, a diferencia de los mundos estetizados y llenos de bombo de otras películas del género.

Para la elaboración de este libro José Luis Rugeles, director de esta película, también me concedió una interesante entrevista. Al llegar a la amplia casa en la que Rhayuela Films tiene sus instalaciones en Bogotá, Rugeles me recibió escoltado por Humo, su enorme, peludo, babeante, consentido y entrometido Bernés de la Montaña, quien durante dos horas parecía no querer perder momento alguno de la entrevista, como supervisando que yo no preguntara memeces ni que su amo respondiera desatinos. A su lado, como si supiera de mis “negras” intenciones, Pochola, una bella perra de ojos casi blancos, llenos del misterioso atractivo de las vampiras del *Noir*, me recibió con agresivos ladridos que

preocuparon a mi anfitrión; por fortuna, siempre me gustaron las chicas altaneras, así que la bulla territorial terminó conmigo bajo ambos perros plácidos, disfrutando de mis caricias y con mi ropa llena de pelos como única consecuencia. Rugeles, como los amantes donjuanescos, ya entregado por completo a su nueva película **Alias María** (2015), parecía tener guardada su anterior producción, **García**, ya perdida en los laberintos de su memoria, así que daba la sensación de estar ante una persona que se encuentra a una novia del pasado que no recordaba fuera tan guapa.

La película de José Luis Rugeles resulta ciertamente desconcertante en un primer momento. Todo el primer acto está consagrado a la presentación metódica de los personajes en un entorno de cotidianidad rayana en el naturalismo. El director nos presenta unos personajes anodinos en un entorno anodino, de tal manera que la capacidad de anticipación de sucesos cargadamente dramáticos se reduce. Se nos conduce hacia la vida íntima de García (Damián Alcázar) y su esposa, Amalia (Margarita Rosa de Francisco)⁷⁶. Nos enfrentamos a su entrañable pobreza llevada sin vergüenza alguna por el protagonista, quien, bonachón e inocente, ahorra para cambiar su estilo de vida. Por desgracia, para él Amalia sí vive con vergüenza y hastío su condición económica. Esta película empieza llenando al

⁷⁶ A-malita en un sencillo juego de palabras que lo dice todo de ella, según me hizo notar el propio Rugeles.

García y su esposa Amalia (Margarita Rosa de Francisco) en una hermosa muestra de la digna pobreza de esta pareja, en **García**. Cortesía: Rhayuela Films.



espectador de bondad y luz, es reseñable ese primer acto sumamente luminoso, que se aleja por completo de la oscuridad material del resto de la película, para conducirnos luego al asunto criminal. El director cuenta al respecto, que al principio intentaba tener una mirada optimista, adentrarse en el mundo de García y su miseria y, a su vez, mostrar las razones por las cuales Amalia quiere hacer lo que hace⁷⁷. Esto me resulta de mucho interés puesto que la concepción que el propio realizador tiene de Amalia es la de “una víctima que vive con un miserable [...] todo el resto de la vida de ella era una miseria”⁷⁸. Un personaje que para mí, como espectador y para otros espectadores con los que he tenido oportunidad de hablar acerca de esta película, tiene la mayor carga negativa a lo largo del metraje. Esto solo viene a confirmar un elemento muy *Noir*, el de la profundidad y ambigüedad de los personajes. Rugeles nos abre la puerta para escoger un camino de identificación con alguno de sus personajes: si elegimos a García, tendremos en la otra mano una realidad desesperadamente desalentadora y miserable por la que Amalia decide tomar medidas extremas; si elegimos a Amalia, en contrapunto, tenemos la poderosa fuer-

⁷⁷ José Luis Rugeles. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.

⁷⁸ Ídem.

El juego de identificación es complejo en el cine negro. En **García** esto es muy interesante, puesto que la orientación de identificación, si bien está claramente inclinada hacia el personaje de García, también tiene la capacidad de generar empatía por Amalia, incluso a pesar de sus actos terribles. Cortesía: Rhayuela Films.



za del amor incondicional de García que es el que permite que termine envuelto en este *maelstrom* de fatalismo. Esto resulta valiosísimo, porque también da prueba irrefutable de la capacidad de la película de engendrar una crisis ética en el espectador. El director cuenta que efectivamente ha conocido casos de personas fuertemente identificadas con Amalia, incluso a pesar de lo extremo de su proceder. Si la “michicatería” de García logra llevar al espectador a la comprensión e identificación con el proceder mezquino de su esposa, solo faltan unos minutos de autoreflexión para caer de lleno en el fango crítico.

En este caso los crímenes a los que nos enfrentamos son el secuestro (fingido o no), el tráfico de drogas y el asesinato. Cuando le pregunté a Rugeles acerca de por qué hacer una película de temática criminal, comentaba que:

Siento que todos somos un poco criminales [...] el colombiano tiene ese malentendido con la malicia indígena, siempre somos dañados, con humor, siempre pasando un poco por encima de la página; si podemos no hacer una fila nos la saltamos y no la hacemos. Somos una tierra de tramitadores⁷⁹.

79 Ídem.

García en su descenso al infierno de los bajos fondos, junto a su genial psicopompo Gómez (Fabio Restrepo), en **García**. Cortesía: Rhayuela Films.



Como vemos, hay un entendimiento aquí según el cual el elemento criminal está muy relacionado con el ser humano y con nuestra sociedad, de ahí la necesidad misma de reflexionar en torno a él.

Este caso de **García** es muy interesante porque lleva el tópico del *pharmakós* muy lejos. García es un buen hombre ajeno a todo mal y a cualquier delito; sin embargo, su propia condición de pobreza lo lleva inevitablemente y de manera determinista a los laberintos del crimen y los bajos fondos. Envuelto por las circunstancias que lo acorralan, el protagonista lucha con fuerza por mantenerse al margen sin ningún éxito. En este sentido, se presenta ya una radiografía crítica de la sociedad en la película. No solo se trata de que Rugeles nos presente los bajos fondos de la prostitución y el tráfico de drogas; el simple hecho del determinismo que impera en la narración y que hace que la pobreza, por más honrada y digna que sea, se convierta en garante de la tragedia criminal establece una mirada profundamente crítica. De este modo se establecerá luego la crisis ética que permitirá, a su vez, una puesta en crisis del sistema de valores. Concebimos a García como un hombre bueno, honrado y justo; la identificación está entonces asegurada, y más aún cuando nos damos cuenta de que se transforma en víctima de la infidelidad y traición de su mujer. A partir de ese momento todas las acciones del personaje nos resultan justificadas. Incluso cuando se muestra más éticamente vulnerable al tener relaciones sexuales en el baño inmundo de un burdel inmundo con una prostituta inmunda. Acto que, además, se fotografía con un naturalismo que huele a entrepiernas sucias. Y a la vera de este personaje, terminamos por desarrollar cariño e identificación por su desagradable compinche, Gómez (Fabio Restrepo, quien apunta a ser uno de los actores más visceralmente poderosos y convincentes de nuestro país). Este hombre que en un principio nos produce una repulsión tremenda como espectadores, termina mostrándose vulnerable víctima; lo que nos permite una simpatía muy eficaz que desencadena en el momento en que decide, quizá solo por amistad o por nostalgia de un pasado más heroico que su presente como celador, cumplir con el trabajo que sabe que García nunca será capaz de hacer. Este habitante del inframundo y único verdaderamente redimido en la película, pues el personaje de García inicia en la luz y en la luz termina, nos mostrará, como un psicopompo, el infierno de los bajos fondos, y nos enseñará que existe una ética maleable que le permite a la ley hacerlo todo mientras no sea público (Gómez es expulsado de la Policía tras disparar accidentalmente a un civil). Este personaje es un residuo y resultado del conflicto. Es el típico personaje del *Noir* que nutre los bajos fondos; aquel que tuvo participación en un escenario violento legitimado y que, expulsado del mismo, nunca logra encajar en la sociedad del enmascaramiento en el que la violencia es moneda de cambio que se pasa de mano en mano, pero por debajo de la mesa. Para este hombre forjado en la violencia y el hampa todo resulta natural; para él la crueldad y el crimen están naturalizados, a diferencia de lo que sucede con García, quien ve todo con los ojos del niño inocente.



El realismo en los decorados y el vestuario es un recurso muy utilizado en el cine negro. Aquí lo vemos de manera clara en la casa de García, quien da refugio a Gómez tras una poderosa borrachera, en un momento fundamental de la relación de estos personajes, cuando Gómez desnuda su alma ante García. **García.**

Cortesía: Rhayuela Films.



Este personaje también nos regala momentos de profundo existencialismo, de una vida en la que la realidad pesa como una roca. También es sumamente existencialista la presentación del personaje protagónico, encerrado en ese mundo pobre de rutinas humildes. Es el hombre común y corriente por excelencia. Este *simple man* es un personaje común en el género negro y se trata de la víctima propiciatoria estereotípica. Por fortuna, a través de García se le ofrece al espectador una luz al final del túnel en su empeño por escapar de la pobreza urbana para vivir de una manera, para él, mucho más digna en el campo. Es muy llamativa la forma en la que en esta película se aborda ese elemento de la pobreza y la humildad; cuenta el director que en su película la pobreza no se ve a través de la mugre o la miseria, sino simplemente del tamaño; de tal manera que la casa de García es un poco más pequeña que la de Vicente y, a su vez, la de Gómez es más pequeña que la del propio García⁸⁰. A fin de cuentas se trata de una pobreza limpia y digna, de un realismo tremendo al retratar una realidad como la colombiana.

⁸⁰ Ídem.

Los personajes de **García** están retratados de una manera profunda, mediante una exploración psicológica compleja. Piénsese en la oscuridad avara de Amalia; en la profundidad de la obstinada esperanza de cambio del mismo García, simbolizada por sus plantitas de tomate; en la cruda soledad y el peso del pasado que vive Gómez; o incluso, en la cándida compasión de Lobo (Rui Resende), el viejo brasilero traficante de drogas.

Por supuesto, en esta película todo está regido por el *fatum*, el cual se cierne sobre el protagonista empujándolo a tomar esa decisión maldita, a cometer el acto definitivo que lo condena. Eso sí, por fortuna para el personaje y el buen gusto, y por desgracia para el placer dramático, el gozo estético y el sismo ético que a este investigador tanto le gustan, en esta película triunfa la dimensión moral y ética de García, quien, por más decidido que esté, jamás sería capaz de matar a nadie; incluso sus actos de autodefensa son un mero accidente, como cuando dispara a Cao (Giulio Lopes) sin darle, pero logrando calmar la situación de peligro. Este personaje de García, cuyo motor es el amor desmedido que siente por su esposa, termina atrapado en un laberinto por la defensa de su propio sentimiento. La motivación es, pues, tan pura y benévola que, como decía antes, todos sus actos son inmediatamente comprendidos y aceptados. Todo viene dado por esa relación con su mujer, una *femme fatale* en toda regla: avara, psicópata, llena de egoísmo, manipuladora y hedonista. Amalia arrastra consigo años y años de un rencor alimentado de a poquitos, como García alimenta de a pocos su tarro de azúcar con sobrecitos de restaurante y su lata de ahorros con billetes y monedas sueltas. Para cuando el ahorro se ha llenado hasta el punto de lo necesario para García, lamentablemente también el vaso de tolerancia de su esposa, quien en ese punto ya solo alberga un profundo odio por su marido, pues no le ha podido dar la vida que ella cree que se merece. Y es una fuerza destructiva no solo para García; Vicente (Víctor Hugo Morant), su amante y jefe de García, está tan perdido entre sus piernas que es arrastrado al crimen y a la desgracia.

Por otro lado, el uso de la luz en esta película resulta muy interesante. La estética general es naturalista y busca mostrar escenarios muy realistas que nos hagan sentir partícipes de ese mundo humilde en el que viven los personajes. La iluminación, a su vez, resulta ser natural. No encontraremos sombras recargadas y el claroscuro, en su dimensión tradicional extrema no es lo que aquí presenciamos; no obstante, la dicotomía luz-oscuridad es esencial a nivel dramático. El primer acto es diurno y luminoso, mientras que el resto del metraje se torna nocturno y oscuro, puesto que, como es normal en un descenso a las cavernas de la sociedad y del hombre, entre más se avanza, menos luz se encuentra debido a la lejanía con la superficie. También llama la atención cómo a partir del punto de giro que da lugar al segundo acto (tras la llamada en la que García se entera de que han secuestrado a Amalia) se empieza a hacer uso de angulaciones forzadas y encuadres agobiantes prototípicos del género negro.



El naturalismo ha tenido una gran importancia en el cine negro. Aquí vemos el primer encuentro entre García y Gómez en los vestidores de la fábrica en la que trabajan como celadores. **García**. Cortesía: Rhayuela Films.



Amalia en uno de esos bellos planos surgidos de la excelente combinación de ingenios de José Luis Rugeles como director y el director de fotografía Sergio Iván Castaño. **García**. Cortesía: Rhayuela Films.

Tratándose de serie negra, y no me cabe duda alguna de que **García** es buena representante del género, en la película hay preponderancia del paisaje urbano. Solo salimos momentáneamente de la urbe para ver por encima un recodo del sueño bucólico embarrado y casi por venirse abajo. Ese humilde terruño que García sueña con comprar sirve como contrapunto a la ciudad mezquina y peligrosa que, además, margina a todo aquel que no prospera económicamente. Como es propio del género, esta película es rica en el uso de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos. Para la muestra un par de ejemplos en boca de los personajes de **García**: “Aquí se dan hasta postes de luz” o “¿Cómo que por el culo? Eso se mete es por la nariz”.

Por supuesto, los temas prototípicos del género también están presentes: la conspiración en torno a García para que mate a la mujer de Vicente y que este se quede con el dinero que pide prestado a la cooperativa de su empresa; la traición que engendra la narración misma y que está encarnada en Amalia, quien además busca realizar el crimen perfecto, el cual, por supuesto, se sale de control y conduce a la tragedia; el amor, que es la fuerza que arrastra a actuar a García; el sexo, presente a lo largo de la película y que

está concentrado especialmente en la relación entre Amalia y Vicente, pero que también termina alcanzando, por cansancio, desesperación y estrés al propio García (curiosamente en el filme el sexo, en palabras del propio Rugeles, es un acto casi “mecánico” y muy visceral); y el asesinato, ideal conspiratorio de los amantes que se amanguan en contra del inocente. Todo esto evidencia las lacras de una sociedad que entre sus sombras esconde un poder que enreda hasta a los inocentes como García: corrupción, violencia, extorsión, robo, tráfico de sustancias ilegales, prostitución, tráfico de armas, secuestro, asesinato, etc. Un mundo de violencia erotizada encarnado en el personaje de Gómez, quien no tiene reparo en contarle a García que cada que dispara un arma se le pone dura.

Simbolismos como estos plagan la película desde su primera secuencia, en la que se muestra a García vinculado con la violencia de una manera premonitoria al mostrar su arma de celador como primer objeto. De mayor peso simbólico serán las plantas de tomate que el protagonista riega con tanto esmero y que lo conectan con sus sueños bucólicos.

García se convierte en una película que obliga al espectador a saberse presa inevitable de un mundo enfermo. La redención se asegura argumentalmente mediante la bondad y los

principios morales; sin embargo, el daño ya está hecho; García es despojado de su bondad e inocencia irremediabilmente y solo le queda el retiro de los guerreros cansados. Como a los *cowboys* arrugados del *Western* y a los soplones perseguidos del *Noir*, a este hombre solo le queda el aislamiento, apartarse del territorio maldito. Pero ¿será que el hombre realmente puede escapar del destino trágico que le garantiza su sola pertenencia a la sociedad?

4. Perro come perro (Carlos Moreno, 2008)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			La película se centra en la temática criminal y abarca el robo, el tráfico de drogas y el asesinato. Este último resulta ser preponderante.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Se enfoca en el retrato de los bajos fondos, dejando ver una sociedad violenta y criminalizada llena de impunidad y crueldad.

(Continúa)



Cartel de **Perro come perro** (Carlos Moreno, 2008).
Cortesía: RCN Cine.



Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Por medio de la identificación con el protagonista, debido a que nos obliga a la empatía por la motivación positiva que este tiene para hacer todo por su familia rota; sin embargo, se nos revela oscuro, violento, sanguinario, traicionero. Además, se establece un proceso de crisis ética mediante la analogía con los perros callejeros con los que se identifica a los miembros de este mundo podrido que retrata la película. La crisis cobra especial sentido en el momento en que Víctor mata con la sierra eléctrica al Mellizo solo para salvarse el pellejo.
4. Tendencia al existencialismo	X			Está presente en la dimensión típicamente <i>Noir</i> de una realidad que se impone como castigo y de la que no se puede escapar.
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			Víctor es un personaje inestable por lo que oculta y por una relación tormentosa con su mujer que intenta arreglar sin éxito alguno. Por su parte, el Negro Benítez es inestable por una fuerza oscura y por el crimen que ha cometido y que lo persigue.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Desde la primera secuencia de la película se marca este <i>fatum</i> . Lo que empieza con muerte, con muerte termina. Los personajes, por más que queramos que triunfen, solo tienen por final una muerte violenta, pues están envueltos en una dinámica de muerte.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico		X		
8. Onirismo	X			La película tiene una interesante carga en este sentido, ya que hay una vinculación con lo paranormal y las artes oscuras que da buena cuenta de un elemento común a los bajos fondos violentos y delictivos de nuestro país. Toda la narración sobre el proceso de tortura mediante brujería al que se somete a Benítez está planteado en clave onírica de pesadilla.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
El perseguido			X	Tanto Víctor como Benítez juegan de alguna manera el papel de perseguidos, pero de forma extraña puesto que han sido atrapados desde el principio y son usados en un juego macabro.
La mujer fatal		X		
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Esto lo presenciamos especialmente en el personaje de Benítez y en el del Orejón quien, si bien es despiadado y cruel, también es inestable y trabaja a partir de una motivación puramente emocional tras la muerte de su hermano.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Se usa en momentos específicos muy cargados de manera connotativa, por ejemplo, en las secuencias oníricas relacionadas con la tortura en la que se encuentra Benítez.
12. Angulaciones forzadas	X			También son usadas especialmente en los momentos en que es necesario transmitir la angustia de torturado de Benítez y de perseguido de Víctor.
13. Uso de la cámara en movimiento	X			De manera general se hace uso de una cámara que funciona como testigo voyerista, constantemente agazapada, temerosa, equívoca y temblorosa.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			La película es eminentemente urbana, pero retrata una urbe tropical y caliente y se hace un particular esfuerzo por retratar esa ciudad de manera realista, yendo a los detalles del día a día en sus calles.
15. Uso de la cámara subjetiva			X	Hay ciertos momentos en que se usa de manera expresiva, pero no es generalizada.
16. Gran uso del <i>flashback</i>			X	Se limita a secuencias oníricas del personaje de Benítez.
17. Realismo de los decorados	X			Hay un esfuerzo importante por mantener este realismo para transmitir la sensación de pobreza y precariedad de los lugares en los que se mueven los personajes.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos	X			Especialmente en el lenguaje de Sierra, que está cargado de dobles sentidos y actos de habla de agresión hacia sus interlocutores.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
20. Temas frecuentes				
Conspiración		X		
Traición	X			Víctor es un traidor y junto a Benítez termina atrapado en un juego de traición.
Amor			X	Es la motivación principal de Víctor, pero se mantiene casi tácita. Su existencia se limita a una voz por teléfono. Víctor es un personaje que solo tiene una vida fuera del hampa de manera virtual; está aferrado a una irrealidad.
Sexo	X			Violencia y sexo están muy vinculados en la película como lo están en nuestra sociedad. Piénsese en los periódicos amarillistas que consume Víctor. Benítez, por su parte, es una fuerza violenta y sexual que va deteriorándose al hundirse en la brujería que funciona como una conciencia implacable.
Asesinato	X			Es el crimen con más presencia en la película.
Crimen perfecto		X		
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			La violencia está totalmente centrada en los hombres en esta película. De hecho, solo existen tres presencias femeninas: la voz de la mujer de Víctor, la amante de Benítez y la bruja, quien es la única que ejerce violencia (indirecta mediante la brujería).
22. Denuncia social	X			Hay una reflexión crítica en el retrato de una sociedad sin ley, violenta, sanguinaria y cuyo único motor es el interés personal encarnado en el dinero.
23. Principio moral	X			Por medio de este proceso crítico se legitima la sociedad organizada, pacífica y el principio moral de lo que está bien y lo que está mal, que al relativizarlo expone su ambigüedad.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Es el <i>statu quo</i> de esta sociedad retratada.
La corrupción		X		No la hay en la medida en que la presencia del Estado es prácticamente nula.
La violencia	X			Único lenguaje y código de conducta.
La extorsión		X		
El robo	X			Es el motor dramático que desencadena la acción en la película.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
La delación		X		Al no haber ley, no hay delación.
El tráfico de sustancias ilegales	X			Encarnado en el personaje del Orejón.
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Especialmente en Víctor, quien es un maleante pero con unas motivaciones que logramos comprender.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			Particularmente en la trama de Benítez debido al onirismo. También mediante la empatía con Víctor a pesar de sus actos.
27. Caída de las ficciones morales	X			La ambigüedad hace que se relativice y ponga en crisis el sistema de valores.
28. Héroe antiprototipo	X			No hay héroes, solo antihéroes.
29. Ambigüedad en la mujer fatal		X		
30. Erotización de la violencia	X			Violencia y sexo están íntimamente relacionadas en la película.
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			Tendencia al virtuosismo estético para generar tolerancia y atractivo en los momentos más violentos y sanguinolentos como el asesinato con la sierra del Mellizo.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			Por medio de la identificación con Víctor como perseguido y, también, en el personaje de Benítez en su tortura físico-psicológica mediante la brujería.
33. Carácter antisocial	X			Puesta en evidencia de las lacras sociales.
34. Simbolismo	X			Constante, iniciando por los perros callejeros. Otros ejemplos son los peces que mueren una y otra vez en la pecera del Orejón y son devorados por otros peces, y el ciempiés que es símbolo del tormento al que se condena a Benítez, entre otros.
35. Atracción oscura	X			El virtuosismo estético desencadena una atracción por la oscuridad de la violencia en la película.

Perro come perro resulta ser un caso muy interesante de cine criminal colombiano, debido a que lleva hasta un curioso punto la crisis ética mediante el desarrollo y fomento de la empatía en el espectador. La película nos presenta a un personaje protagónico, Víctor Peñaranda (Marlon Moreno), con una motivación que de por sí posee una fuerte capacidad para producir empatía. Entendemos como espectadores que Víctor se encuentra en situación de desvinculación familiar debido a su vida en los bajos fondos y que precisamente el deseo sincero de recuperar a su mujer y a su hija es el que lo motiva a realizar el robo del dinero que

desencadena toda la acción dramática de la película; acto que también entendemos como una medida radical para salir de ese mundo de delito y violencia que es el que lo aleja de sus seres queridos. Ahora bien, ese acto de traición ridículo, estúpido y peligroso, ¿cómo no?, es el mismo que lo llevará a la desgracia y la muerte, puesto que se trata de una acción nacida de los mismos principios que toda su vida delictiva y, dentro del subsistema de valores, esta clase de actos se pagan caro. Como espectadores podemos sentir empatía por un acto como este porque tiene un fondo de cierta manera noble, además, Víctor se muestra dentro del mundo en el que se mueve como la mejor de las personas o, más exactamente, como el menos malo de los que habitan en ese submundo. Frente a todos los demás, Víctor parece un gran tipo durante la mayor parte del metraje, hasta que llega el momento en que, hundido hasta el cuello en la oscuridad del crimen, comete dos actos terribles e imperdonables: asesinar de manera sanguinaria con una sierra eléctrica a un hombre solo para salvarse el pellejo y dejar atrás a la única persona que lo ayuda en el momento más crudo, Eusebio “Negro” Benítez (Óscar Borda). Pero ya es demasiado tarde para el espectador, quien en este momento está sumido y engatusado por la acción trepidante del clímax de la película. La crisis ética, entonces, está servida y nos remuerde la conciencia, esa que Víctor no tiene cuando lo vemos llenarse de la sangre de sus víctimas, de todo aquel que se cruza en su paso. Este perro máximo que resulta ser Víctor es el personaje al que nos obligan a abrazarnos para que



Víctor Peñaranda (Marlon Moreno) ensangrentado tras haber descendido a la sima de su oscurecimiento moral, al haber asesinado salvajemente a otro hombre para salvar su vida. **Perro come perro.** Fotografía: Gerylee Polanco.





Eusebio "Negro" Benítez (Óscar Borda), posiblemente el *muscle man* tropical por excelencia: enorme, violento, visceral, peligroso, sexual, vulgar y sudoroso.

Perro come perro. Fotografía: Gerylee Polanco.



Quizás en ninguna de las películas colombianas abordadas en este libro el elemento simbólico es tan preponderante como en **Perro come perro**. Aquí vemos a un perro callejero bebiendo aguasangre de un charco. Fotografía: Gerylee Polanco.



remueva nuestras pasiones. Sufrimos el engaño de creerlo un héroe cuando en realidad no es más que otro monstruo, mientras que Benítez, el único personaje que se redime, se nos ha mostrado tan irremediabilmente grotesco, que para cuando ayuda a Víctor es demasiado tarde, pues ya no podemos sentir simpatía alguna por él.

Los personajes de esta película se encuentran sumidos inevitablemente en una vorágine de destrucción; no importa lo que hagan, están abocados a una muerte violenta que compensa en un sistema taliónico sus crímenes. La narración inicia, pues, con muerte: en el cementerio con un cadáver, y solo así puede terminar: con más muerte. Aquel mundo funciona como un círculo vicioso en el que solo hay traición, engaño y muerte, y donde la única ley es la del beneficio propio. Desde el principio del metraje y desde el título mismo se establece una analogía entre los personajes y su mundo de los bajos fondos con los perros callejeros que pelean unos con otros por un botín que es basura, despojos de la sociedad enferma.

El de los perros no es el único juego simbólico que encontramos en la película de Carlos Moreno; en la pecera del Orejón (Blas Jaramillo) vemos en varios momentos cómo los

peces se comen unos a otros. Los peces mueren casi de manera misteriosa en ese microcosmos en el que sus habitantes devoran despojos. Por su parte, también nos encontramos con otro juego simbólico animal en el ciempiés con el que se hace brujería a Benítez.

Esto nos conduce a un elemento también interesante de **Perro come perro**; la exposición de elementos oscuros de tipo, digamos, "paranormal". La brujería, práctica verdaderamente común en el mundo que retrata la película, se vuelve fundamental en la narración y da entrada a todo un imaginario onírico de pesadilla que además acentúa una sensación de inseguridad y angustia, así como la idea del mundo criminal como un infierno. Estas sensaciones también se ven reforzadas por los recursos de tipo formal, en especial por la manera en que se hace uso de la cámara, la cual funciona como una especie de *voyeur* que se mueve y se agazapa constantemente de manera equívoca, temerosa, como incómoda de lo que atestigua, generando así una sensación de incomodidad y asfixia que también aumentan los planos cerrados en detalle.

Así mismo, es de especial interés en la película la presencia de la sexualidad por medio de la prensa. Los tabloides amarillistas, tan propios de la cultura popular colombiana, en los que la sexualidad y la violencia más sanguinolenta se vinculan de una manera morbosa y cruda, están muy presentes durante toda la película, puesto que los vemos una y otra vez en manos del protagonista.

De otra parte, considero interesante mencionar otro elemento relevante en **Perro come perro** y es el de la complejidad de sus personajes, los cuales, en su mayoría, se muestran inestables por una u otra razón. Para empezar, Víctor demuestra una inestabilidad creciente que lo va corroyendo. Es un personaje cundido de pánico y cuya vida está fuera de control, tanto así que su único nexa con el mundo fuera de su realidad delictiva, su mujer, no es más que una presencia lejana que difícilmente le contesta el teléfono. Por su parte, Benítez se va destruyendo presa de la brujería que funciona como un trasunto de una conciencia en ebullición por los actos criminales. Al Negro le ligan un muerto que lo persigue y destruye psicológica y físicamente. Su conciencia podrida lo empieza a descomponer por dentro y por fuera. También inestable y complejo es el personaje del Orejón, quien cegado por la ira que le produce la muerte violenta de un ser querido saca toda su oscuridad hasta

La vinculación entre el crimen y las prácticas religiosas oscuras son muy importantes en **Perro come perro**. Aquí vemos al Orejón (Blas Jaramillo) en uno de sus encuentros con la bruja Iris (Paulina Rivas). Fotografía: Gerylee Polanco.



el punto del descontrol cuando enloquece como un perro rabioso y babeante frente a Víctor después de que este corta en pedazos al Mellizo (Héctor Mejía).

Esta producción es un ejemplo perfecto del tipo de cine negro que se mete de lleno en un mundo oscuro, negándole al espectador toda posibilidad de bondad y luz. En historias como esta el espectador se ve obligado a agarrarse como a un clavo ardiente al personaje y su motivación menos degenerada, cosa muy interesante ya que comprueba cómo al parecer es imposible enfrentarse a un relato de características narrativas tradicionales en el cine sin entregarse emocionalmente a él, debilidad humana de la que el género negro tan bien se ha sabido servir desde siempre para sus propósitos.

Mano a mano con el delincuente

En el proceso de acercamiento a esta película realizado para esta investigación, tuve la rara oportunidad de entrevistar, ya no a su director, sino a su protagonista; oportunidad esta que considero muy valiosa por el punto de vista que Marlon Moreno tiene sobre su

Eusebio "Negro" Benítez, Víctor Peñaranda y Silvio Sierra (Álvaro Rodríguez) en una de las tantas secuencias de estos tres matones, incómodamente juntos y acalorados en la camioneta destartalada del desagradable Sierra. Como es tan propio del cine negro, aquí el director Carlos Moreno consigue una atmósfera de incomodidad y agobio constantes. **Perro come perro**. Fotografía: Gerylee Polanco.



personaje y sobre la problemática general del cine criminal en Colombia; pero también, porque él encarna un fenómeno de tremendo interés gracias a su interpretación de un personaje de televisión que arrastra consigo toda la crisis ética del género negro y que, por su tremenda acogida mediática, viene a ser un excelente ejemplo de aquello que en su momento se viviera en el Hollywood de la época dorada del *Noir*, cuando los personajes de las películas, a pesar de ser delincuentes, se convirtieron en ídolos. Me refiero al personaje de Pedro Pablo León Jaramillo en la serie de televisión colombiana *El capo* (Gustavo Bolívar Moreno, 2009). Sobre esa serie no voy a entrar a hacer ningún tipo de análisis particular ya que este estudio se centra en el cine colombiano; no obstante, considero que es un terreno de estudio complementario que es necesario realizar en el futuro ya que la televisión en Colombia tiene un impacto enorme sobre la masa consumidora y porque, a pesar de estar a años luz de la actual y fascinante realidad de la nueva televisión americana, ya empieza a dar incipientes muestras de un interés por emular dicho referente, cosa que de suceder, dará un nuevo aire a la producción artística audiovisual en nuestro país.

Cuando le pedí a Marlon que me concediera una entrevista para este libro me contó acerca del fenómeno de *El capo* y cómo había conocido casos de gente al otro lado del mundo enganchada a la serie, así como la historia de un conocido jugador de fútbol (de quien no recuerdo su nombre, básicamente porque de fútbol sé tanto como de física cuántica) fascinado por el personaje hasta la devoción. Esto me hizo pensar que sería muy provechoso escuchar el punto de vista de este actor en cuanto al género criminal en nuestro país. Así pues, cuando le hice la primera pregunta de la entrevista, intentando tirar de su lengua con relación a la necesidad o no de hacer este tipo de productos audiovisuales en un país como el nuestro, Marlon respondió con una contundente sencillez:

Los pueblos [...] hablan de lo que viven. Uno no puede hablar de lo que no ha vivido. El cine [...] es parte de la identidad cultural de un país ante el mundo. Soy de los que piensa que un país que no tiene cine no tiene identidad. El cine nos hace reflexionar, nos hace tener catarsis, nos hace, quiéralo o no, entender mejor la situación que viven los pueblos [...]⁸¹.

Más oportuno no podía ser.

Más adelante, refiriéndose al caso específico de la televisión, en respuesta a mi pregunta sobre las posibles implicaciones y “peligros” que puede conllevar el cine y la televisión de temática criminal frente al público, Marlon comentaba, de manera analógica que:

Pareciera que la humanidad estuviera preocupada porque el hombre no viviera: “¡no tome porque se emborracha!” [...] pero esos son métodos del ser humano para liberarse, para hacer catarsis acerca de su situación personal, de su situación social; son ritos que el hombre se ha inventado para poder sobrevivir a la misma catástrofe de vivir. Entonces, cuando nosotros exponemos en las series de televisión este compendio de violencia, de relatos morbosos, lógicamente que estamos poniendo en riesgo el ojo [...] pero yo siento que al final de cuentas nada es tan importante [...] nada termina causando tanto efecto en los seres humanos [...] el arte provoca ciertos casos a nivel individual pero nunca a nivel grupal⁸².

En cuanto a la capacidad de relación empática que poseen los personajes criminales, cosa harta conocida en el mundo del género negro, y a raíz de que este actor interpreta a uno de ellos en *Perro come perro* y a otro aún más emblemático en *El capo*, Moreno apunta:

Yo de lo que me doy cuenta es de que la gente lo sigue [refiriéndose en particular al personaje de *El capo*] por unos valores que el personaje ha demostrado desde un principio que son aspiracionales: valores como la lealtad, la valentía, valores familiares, y en este personaje en particular hay una filosofía de vida que continuamente va exponiendo [...] lo que la gente tiene idealizado en este personaje es cada frase que dice sobre la vida [...] el tema del narcotraficante queda a un lado, porque hemos crecido con ellos, entonces la gente lo que dice es “a mí no me importa que ese *man* sea lo que sea, a mí lo que me gusta es que me muestra algo que me gustaría ser: leal con mis amigos, valiente, frentero” [...] No hay seres malos ni buenos, no hay seres blancos ni negros; hay seres grises y humanos [...] Admiramos lo que no podemos ser⁸³.

Esta resulta ser una mirada diferente y muy interesante sobre el asunto de la identificación con los personajes criminales; Moreno explica el fuerte vínculo de identificación no mediante la fascinación por lo oscuro, o por el éxito puramente material, sino por el juego de grises que hace que un personaje legalmente reprochable demuestre valores y comportamientos loables.

⁸² Ídem.

⁸³ Ídem.

⁸¹ Marlon Moreno. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.

5. Saluda al diablo de mi parte (Juan Felipe Osorio, 2011)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			Como eje central tenemos crimen. El protagonista es obligado a cometer asesinatos y en torno a dichos crímenes se establece la narración.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Se establece el contexto de la impunidad en el proceso de paz colombiano y se retrata una sociedad corrupta y violenta que funciona por medio del sistema taliónico perpetuando la violencia y el crimen.
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Se establece identificación con el protagonista por la vía emocional al planear una motivación totalmente loable: el amor por su hija. La crisis tiene lugar cuando debe asesinar a quienes antes han sido sus amigos para mantener la seguridad de su familia que igual termina por ser quebrada.
4. Tendencia al existencialismo	X			El personaje se encuentra atrapado por sus circunstancias vitales y no puede escapar de la realidad de un pasado que lo persigue.
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			Los personajes son complejos y ambiguos en la medida en que se establecen abiertamente sus motivaciones. Leder se vuelve un conspirador asesino por venganza; Moris es corrupto y salvaje para mantener su fachada y dejar atrás su vida anterior, y Ángel asesina para mantener a salvo a su hija. La profundización en la psicología de los personajes permite que todo resulte ambiguo para el espectador y se elimine el maniqueísmo.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			La dinámica dramática es laocoóntica. Ángel se sabe incapaz de salir victorioso pero aun así se enfrenta a las dificultades; sin embargo, no hay más salida para él y para el resto de los personajes que la muerte violenta.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico		X		
8. Onirismo	X			Dado el carácter de descenso infernal al que se ve sometido el protagonista, es común en la película encontrarse con secuencias de contenido onírico de tipo pesadillesco que se consiguen mediante dinámicas visuales como el claroscuro.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
El perseguido	X			El protagonista es un perseguido al tiempo que se convierte en un perseguidor y cazador de sus antiguos compañeros de guerra.
La mujer fatal			X	En el personaje de Helena podemos encontrar rasgos característicos de la mujer fatal, pero no tiene la injerencia argumental propia de este tipo de personaje, en su nivel de vorágine sexual y romántico que arrastra a los hombres.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Es generalizada esta matización que los hace ambiguos y complejos y se ve especialmente en el personaje de Leder.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Este recurso está muy presente durante toda la película, especialmente acentuado en momentos en que la oscuridad de los personajes se torna preponderante, por ejemplo, el momento en que Ángel es presentado con llamas al fondo mientras los policías se matan unos a otros.
12. Angulaciones forzadas	X			Son usadas de manera general en la película acentuando momentos dramáticos y angustiosos.
13. Uso de la cámara en movimiento	X			Muy presente como recurso dramático que acentúa las secuencias de acción.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			La ciudad es el escenario fundamental de la película y se presenta como un lugar peligroso en el que la violencia puede campar a sus anchas.
15. Uso de la cámara subjetiva			X	Existen algunos momentos pero no de manera generalizada.
16. Gran uso del <i>flashback</i>		X		
17. Realismo de los decorados	X			Especialmente importante al momento de presentar al personaje de Ángel en su vivienda miserable.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos			X	Existen algunos ejemplos pero no es una característica generalizada.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>		X		
20. Temas frecuentes				

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
Conspiración			X	La estrategia de Leder se presenta con tintes conspiratorios.
Traición	X			Ángel es obligado a traicionar y asesinar a sus antiguos compañeros.
Amor			X	Presente en cuanto motor de las acciones de Ángel, pero se trata de un amor de padre.
Sexo		X		
Asesinato	X			Eje de la narración.
Crimen perfecto	X			El plan de venganza de Leder se establece con este patrón.
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			La violencia está concentrada por completo en los personajes masculinos. Helena es un secundario espía que termina por ser garante de la seguridad de Ángela, la hija de Ángel, quien es una figura inocente.
22. Denuncia social	X			Se denuncia una sociedad corrupta, taliónica e impune.
23. Principio moral	X			La denuncia social y la crisis ética reafirman el principio moral por medio de la profundización ambigua de los personajes y sus motivaciones.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Ejemplificado en la subversión y el asesinato.
La corrupción	X			Encarnada por el personaje de Moris.
La violencia	X			La única vía de resolución de conflictos en la sociedad de la película.
La extorsión	X			La coacción violenta se convierte en motivación para la obtención de lo deseado en una estructura de círculo vicioso. La guerrilla secuestra a Leder y su padre; Leder secuestra a la mujer de Ángel y a su hija.
El robo		X		
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales		X		
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Se presentan como ambiguos de tal manera que el espectador pueda entender las motivaciones sin importar sus resultados.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			El espectador es desorientado mediante la crisis ética que implica la ambigüedad y complejidad de las motivaciones de los personajes.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
27. Caída de las ficciones morales	X			Desaparece el maniqueísmo haciéndose evidente una sociedad en conflicto mucho más compleja de lo que los discursos de las partes en conflicto plantean.
28. Héroe antiprototipo	X			El protagonista es antiheroico pero se rige por una motivación loable. La verdadera heroicidad radica en el personaje de Helena quien es la que enfrenta su situación en pro de lo que le parece justo; sin embargo, también cae en el círculo vicioso de la violencia como única forma de acción.
29. Ambigüedad en la mujer fatal		X		
30. Erotización de la violencia	X			El personaje de Moris ejemplifica esto en la medida en que usa códigos erotizados para mostrar su violencia, como lo vemos cuando se enfrenta a los manifestantes que desfiguraron a su compañero; manosea, besa y hace comentarios cargados de insinuación sexual para amedrentar.
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			Generalizado en toda la película. Los actos violentos, en especial los asesinatos, son revestidos estéticamente y espectacularizados, de tal manera que se tornan fascinantes y despiertan el morbo en el ojo del espectador.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			La película establece la idea de que no es posible escapar del pasado; la sociedad no está preparada para la reinserción porque las heridas siguen abiertas y existe una dinámica de venganzas sucesivas. En este sentido se genera el sentimiento de inseguridad ante una realidad plagada de violencia, corrupción e impunidad.
33. Carácter antisocial	X			Puesta en evidencia de las lacras sociales.
34. Simbolismo	X			La película presenta varios ejemplos de simbolología que enriquecen la obra, empezando por la idea dicotómica de bien y mal en una sola entidad que es el protagonista llamado Ángel pero con el alias como guerrillero de Diablo.
35. Atracción oscura	X			Las dinámicas estéticas y la crisis ética de la película hacen que la oscuridad de la misma resulte llamativa y envolvente.

La película de Juan Felipe Osorio resulta ser un caso particularmente interesante. Se trata de un caso muy peculiar dentro del *corpus* de cine criminal colombiano estudiado en estas páginas. Es, no cabe duda, una de esas producciones colombianas a la que nos apro-

ximamos aquí con más claras intenciones de vincularla a una estética de espectacularidad hollywoodense. El caso más evidente es la intención de desterritorializar los referentes visuales, de tal forma que funcionen de manera universal; así, por ejemplo, los carros patrulla de la policía son presentados con unos colores y características totalmente neutrales, imposibles de identificar con esta o aquella organización policial del mundo, entre otras situaciones. Si bien el contexto sociopolítico que soporta el relato de esta película es enteramente colombiano (no obstante extrapolable a cualquier nación), los objetos y referentes visuales se acogen a los patrones que ha generalizado el cine de acción estadounidense, de tal manera que la película no se convierta en un producto funcional únicamente en un territorio. Independiente del éxito comercial o el poco éxito de este filme en Colombia y el extranjero (no es menester aquí mencionar cifras al respecto), lo que sí se puede apreciar es la intención comercial de la película; cosa de no poco mérito en un cine como el colombiano que lleva mucho tiempo balanceándose de manera exagerada entre dos polos que es necesario acercar: el cine de autor (o con pretensiones de serlo), que cae en el fangoso territorio de volverse críptico y hermético (piénsese en una película sumamente interesante como *La sirga* de William Vega, 2012), y el cine totalmente comercial que, si bien cosecha el éxito en taquilla, lo hace mediante la explotación exagerada de unos códigos culturales y visuales exclusivamente nacionales, lo que, por lo menos en principio, ciega toda posibilidad de repercusión internacional (como sucede con producciones como las del taquillero Dago García, con películas del tipo *El paseo* de Harold Trompetero, 2010). **Saluda al diablo de mi parte** asume en cambio una posición conciliadora entre estos dos polos, como si dijera a gritos “el cine (arte) tiene que ser universal”.

Como veremos más adelante con el caso de *Soplo de vida*, en donde se aprecia una intención de calco de las características formales y conceptuales del cine negro americano más emblemático, aquí también veremos una adhesión premeditada a los códigos audiovisuales de las producciones del cine de acción americano. En la película que nos ocupa, esto no resulta, es necesario precisarlo, de ningún modo algo negativo. Muy al contrario, este esfuerzo se hace de una manera responsable e inteligente, en la medida en que se convierte a la película, por medio de dichos mecanismos, en una obra entretenida y trepidante, y todo ese entramado estético de la grandilocuencia consigue dar empaque a una propuesta conceptual profunda e interesante. A fin de cuentas ¿no es acaso de eso de lo que se trata el cine negro? Quizás el arte todo se trata de eso, en últimas, pero centrémonos en lo que de momento en estas páginas nos compete directamente.

El recorrido por la bibliografía acerca del género negro, no importa cuál sea el soporte en el que se presente (cine, televisión, comic, novela gráfica, novela, cuento, teatro...); la lectura y relectura de las obras que pertenecen, se supone pertenecen, se creería pertenecen y de ninguna manera pertenecen aunque quisieran pertenecer al *Noir*; el visionado y revisionado de las producciones audiovisuales (aquí sírvase el lector repetir las categorías

inmediatamente antes planteadas para el soporte escrito); la escritura y reescritura de estas mismas páginas y las conversaciones al respecto con cuanto oído incauto se ha prestado para ello, no han hecho más que demostrarme que efectivamente esa relación entre la forma envolvente, espectacular, llamativa, intrigante, curiosa, estilizada y virtuosa, y el fondo crítico, crónico, analítico, estratégico, moral-inmoral del cine negro es su elemento más importante. Creo a esta altura que no puede haber verdadero cine negro sin un espectador embobado, hipnotizado por la calidad en las técnicas de narración, fotografía, planimetría, sonido, etc. El cine negro, estoy convencido, empieza por enamorar los ojos como una bailarina hermosa y misteriosa, para luego ingeniárselas y encender el interruptor del espectador palomitero que todo cinéfilo guarda adentro desde niño (incluso en esa época errante y torpe en la que lo escondemos bajo llave y mil cerraduras de pedantería y esnobismo intelectualoide). Solo hasta que ese camino está allanado, es que el *Noir* está en capacidad de sacarse de dentro toda su profundidad crítica. Si el primer paso falla, mejor ni seguir; si el segundo paso falla, mejor ni haber empezado. En conclusión, cuando hablamos de *Noir*, o se hace bien o mejor no se hace. Y cuando digo “hacerlo bien” implica necesariamente esta conjunción precisa.

Pero volvamos al caso en cuestión y dejemos de divagar, no vaya a ser que el lector de estas páginas termine por darse cuenta de que puede perfectamente saltarse la carne teórica y académica de este libro y simplemente aguzar el ojo en busca de los despistes de divagación en los que al final digo realmente lo que quiero y he de decir sobre el objeto de estudio que me convoca. Decía que la película de Juan Felipe Osorio, **Saluda al diablo de mi parte**, consigue combinar la espectacularidad y atracción de los recursos audiovisuales del cine de acción estadounidense con un planteamiento conceptual interesante. Dicho planteamiento parte de la base del establecimiento de un contexto socio-político específico, en este caso el contexto de la impunidad en el proceso de paz colombiano. Los personajes de la película han sido parte fundamental de un conflicto armado largo y agotador en el que víctimas y victimarios han terminado por confundirse. En un contexto como este, en el que los medios bombardean a la opinión pública con una concepción totalmente maniquea del conflicto, en esta película los personajes cargan a costas el pasado de la guerra, lo cual los determina. Pero ahora quien fuera entendido como el enemigo, el victimario, el verdugo, el delincuente se convierte en víctima de un sistema de justicia taliónica en una sociedad de impunidad. Se retrata así una sociedad corrupta y violenta, condenada a perpetuar la violencia y el crimen ante un sistema disfuncional que a nadie deja satisfecho. No son en vano las palabras con las que se abre la película en boca de Leder (Ricardo Vélez): “Si usted en este país quiere cometer un crimen, más vale que sea grande”. En un caldo de cultivo como ese, una historia negra crece con frenesí bacteriano y es así como la película recopila entonces una gran cantidad de elementos típicos del género.

Para empezar, la narración gira completamente en torno al asesinato y de una manera cruel y existencialista en la que el protagonista, Ángel Sotavento (Édgar Ramírez), conocido como Diablo mientras era guerrillero, es obligado a asesinar uno a uno a sus compañeros reinsertados, sin importar el vínculo causal o sentimental que lo une a ellos, con el fin de salvar la vida de su hija. Ángel, un protagonista típico del género, hace lo posible por enmendar sus errores y unirse a una vida tranquila y ajena a la violencia y el crimen, pero el peso de ese pasado es demasiado grande para que el destino trágico haga la vista gorda o tan siquiera para que la sociedad lo ignore. Como es costumbre del género, la película parece pasarnos por debajo de la mesa un mensaje en el que nos dice que del infierno no se puede salir y una vez allí hay que abandonar toda esperanza. Y esto no es algo que parezca ignorar un personaje como el de Ángel, quien, en una dinámica laocoónica, se enfrenta al *fatum* con cuerpo y alma a pesar de saberse irremediabilmente abocado al fracaso y la tragedia. Para Ángel, como para cualquier otro personaje que ha entregado su alma a la oscuridad de la muerte, no hay otra salida más que la muerte; porque la ley del talión humana es solo una burda imitación de la gran balanza de la existencia. O, como reza el dicho, “el que a hierro mata, a hierro muere”.

Ya desde esta premisa el espectador está condenado al juego negro y, como errante bolita de una ruleta, no sabrá si terminará presa de la empatía por las casillas rojas o las negras. Cualquier colombiano amparado bajo el manto de los medios de comunicación y la “legalidad” se sentirá impelido a considerar que los actos del pasado de Ángel son repudiables y merecen castigo; sobre su conciencia pesan los crímenes del secuestro y el asesinato, para los cuales nos han enseñado no hay justificación alguna. (La película no va tan lejos como para cuestionar esto, pero ¿y si la hubiera?) Siendo esto así, lo natural sería sentirse identificado con la víctima de estos crímenes, Leder. Sería un sistema dicromático cómodo y encantador si ahí parara todo; sin embargo, y por fortuna, Juan Felipe Orozco y su hermano Carlos Esteban (guionista de la película) lo último que desean, eso está muy claro, es ponérsela fácil al espectador. Todo realizador que desee hacer cine negro, estoy convencido, habrá de tener entre sus principales motivaciones la de incomodar al máximo al espectador; no por el mero hecho de jugar con él y molestarlo, sino porque solo mediante esta incomodidad lo puede llevar a la crisis ética que es fundamento del género. Así pues, en este caso, como espectadores nos vemos obligados a dar vuelta a nuestro sistema de valores desde el principio de la película, ya que el punto de vista está puesto en Ángel quien, a pesar de su pasado oscuro, la motivación que lo alimenta y le da combustible resulta entrañable y posee una gran capacidad empática. Lo que motiva a Ángel no es otra cosa que un profundo y sincero amor por su pequeña y bella hija. Por su parte, Leder, la antigua víctima, se nos presenta como antagonista que impide el porvenir de aquello por lo que inevitablemente ya nos hemos volcado; ese amor entre padre e hija. “Maldito tullido loco” quizá vocifere entre dientes el espectador, y se tendrá que tragar sus

palabras en cuanto sepa que la discapacidad física y moral de Leder son el producto de los actos de Ángel. Este antagonista es quien es porque la violencia y la crueldad se ensañaron con él y con su familia en el pasado. Y sabe Dios que si hay un sentimiento que despierta la empatía en el drama es el deseo de venganza justificada.

La complejidad establecida con esta inversión de los papeles del discurso oficial con respecto al conflicto nacional se recrudece cuando los personajes secundarios también son presentados como seres ambiguos con motivaciones suficientemente fuertes como para ser comprendidas por el espectador en un nivel racional. Así, por ejemplo, el gran malhechor de la película, Moris (Salvador del Solar), quien personifica toda la corrupción del sistema, se nos presenta como un desalmado cuya única manera de expresión es la violencia, la crueldad y el salvajismo; sin embargo, acallando nuestro lado emocional, podemos comprender perfectamente que todo lo que hace tiene una razón de ser, ya que necesita mantener la fachada para encubrir su pasado. Es tal cual como Ángel; ambos usan la violencia y el asesinato para conseguir su objetivo de lograr escapar de su pasado; tarea absurda esta como ninguna otra. Y, por supuesto, no se deja tampoco de lado a un representante de la mirada escapista y desentendida, de la posición anestesiada y bárbara propia de la insensibilización mediática; ahí está ese personaje casi sin importancia de la mujer de Serge (Patrick Forster-Delmas), aquel personaje que ejemplifica la idea ya casi olvidada de la revolución intelectualizada, esa que hoy en día, de manera verdadera o no, nos muestran totalmente desligada de la cultura y solo apegada a la barbarie de la violencia y el narcotráfico (uno se pregunta cuál será la verdad detrás de todo nuestro conflicto, cosa que, a fin de cuentas es lo que tiene que motivar el arte en estos casos). Me refiero, pues, al personaje de Daniela (Laura Perico) la mujer de este francés, quien al ver a Ángel medio muerto en la sala de la casa de su amante, simplemente quiere alejar los problemas y le dice a Serge, el mejor amigo de Ángel, sin que le tiemble la voz: “déjalo morir en la calle”.

Y no solo en el plano de la crisis ética y de la confusión moral del espectador es que esta película se muestra como perfecto exponente del cine negro colombiano; también a nivel de otras características formales y de contenido **Saluda al diablo de mi parte** se identifica plenamente con el *Noir*. Así lo muestra el carácter de descenso infernal que tiene la historia de Ángel, lo que hace que se vuelva común durante el metraje la presencia de secuencias cargadas de un onirismo pesadillesco que se acentúan con el uso del claroscuro. La interioridad atormentada de los personajes domina estéticamente las escenas, de tal manera que presenciamos una disputa constante entre la luz y la oscuridad, gracias al trabajo lleno de virtuosismo de Luis Otero, director de fotografía de la película.

Esta interesante producción colombiana juega con el espectador hechizándolo mediante el virtuosismo estético, y consigue conducirlo por un recorrido dantesco en el que la progresiva introducción en la oscuridad va alumbrándose con destellos críticos sobre una problemática nacional actual y compleja sobre la que el arte está llamado a reflexionar.

6. El cartel de los sapos (Carlos Moreno, 2012)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			Gira en torno al tema del narcotráfico.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Retrata una sociedad permeada por el tráfico de drogas, así como la corrupción de un sistema que garantiza su éxito y en gran medida su impunidad gracias a tratos para conseguir más capturas.
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Se experimenta principalmente a partir de la identificación con el protagonista (un criminal), gracias a que su motivación central es el amor por una mujer.
4. Tendencia al existencialismo		X		
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			Los personajes principales tienen cierta complejidad psicoanalítica, especialmente el protagonista que es un atormentado en busca de purificación.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Desde el inicio la película es una espiral fatalista. El cerco del negocio de las drogas va atrapando a los personajes hasta sumirlos en la tragedia.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico	X			La película está estructurada alrededor de un esquema melodramático en el que la relación de pareja es trágica y destructiva.
8. Onirismo			X	Se da en algunos momentos sueltos de la película pero no es preeminente.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad		X		
El perseguido			X	El protagonista se adhiere a este arquetipo en cierto momento de la película, pero no es el que lo define.
La mujer fatal			X	Hasta cierto punto la mujer del protagonista tiene elementos de este tipo de personaje, en la medida en que su belleza lo arrastra; sin embargo, no es aquí el desencadenante del fatalismo, sino el punto contrario. El protagonista intenta escapar del mundo criminal para estar con ella pero la termina arrastrando al fatalismo.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente			X	En términos generales los secundarios son algo planos, salvo por el sapo y el mejor amigo del protagonista.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
11. Iluminación basada en el claroscuro		X		
12. Angulaciones forzadas	X			El uso de este recurso es frecuente en la película y está cargado de simbolismo.
13. Uso de la cámara en movimiento	X			Hay bastante uso de este recurso, pero parece más una manifestación puramente estética que un recurso cargado simbólicamente para transmitir información como es propio del <i>Noir</i> .
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			Es preponderante, pero la ciudad no es protagonista. Además hay muchas secuencias en espacios rurales.
15. Uso de la cámara subjetiva		X		
16. Gran uso del <i>flashback</i>	X			La historia se estructura mediante el <i>flashback</i> de manera general, hasta el punto de usar el recurso narrativo de <i>In media res</i> .
17. Realismo de los decorados			X	Está presente, pero no es evidente un esfuerzo por esto.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos		X		
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>	X			Prácticamente toda la película está narrada en <i>off</i> con el fin de acentuar la idea de narración pasada.
20. Temas frecuentes				
Conspiración		X		
Traición	X			Generalizada a todo el mundo del narcotráfico y especialmente visible en el mejor amigo del protagonista.
Amor	X			La historia es melodramática.
Sexo	X			Hay una constante en este sentido. El mundo de los narcos está marcado por la sexualidad.
Asesinato	X			Constante en la película.
Crimen perfecto		X		
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			Constante en la película.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
22. Denuncia social	X			Sobre el sistema corrupto y la impunidad del crimen.
23. Principio moral	X			Búsqueda de la moraleja bondadosa de “el crimen no paga”.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Eje fundamental del mundo de los personajes y del argumento de la película.
La corrupción	X			Este es un caso extraño, puesto que hay un esfuerzo por legitimar la labor estatal y legal, de tal manera que, si bien el personaje que representa a la autoridad es presentado como negativo, no es realmente corrupto. Ahora bien, el sistema mismo de delaciones y colaboraciones entre el Estado y los delincuentes tiene cierto tinte de corrupción enmascarada en estrategia legal.
La violencia	X			Una manera conocida de interacción y resolución de conflictos en el contexto presentado.
La extorsión	X			Vía de resolución de conflictos en el mundo del hampa.
El robo	X			Se trata de un elemento constante, más como temor que como realidad, pero que llega también a suceder durante la película.
La delación	X			Base del sistema legal presentado en la película.
El tráfico de sustancias ilegales	X			Negocio fundamental y crimen principal en la película.
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Especialmente en el protagonista, su amigo y en el sapo.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			A esto contribuyen los procesos de identificación y el uso constante del <i>flashback</i> .
27. Caída de las ficciones morales	X			Muestra del fracaso del sistema de valores.
28. Héroe antiprototipo	X			El protagonista es completamente antiheroico.
29. Ambigüedad en la mujer fatal		X		
30. Erotización de la violencia		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			Especial esmero estético en las secuencias de asesinatos.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			Es el que nos transmiten como espectadores por medio de la historia del protagonista, quien se ve perseguido por la inseguridad de su negocio desde el principio. Piénsese en la guerra de carteles en la que está inscrita contextualmente la película.
33. Carácter antisocial	X			El crimen en la película campa a sus anchas, hasta el punto en que los personajes se toman las calles como campos de batalla sin miramientos.
34. Simbolismo	X			La película es rica en simbolismo. Piénsese en la figura del sapo o en el cerdo de uno de los personajes.
35. Atracción oscura	X			El inicio de la película retrata bien el delirante y atractivo mundo del dinero fácil y del poder sangriento.

Esta película de Carlos Moreno tuvo algunos problemas en su etapa final y solo llegó a estrenarse hasta el 2012, pero es prudente incluirla dentro de este estudio. Tiene lugar en el marco del gran esplendor del narcotráfico en Colombia, entre los años ochenta y noventa, cuando la guerra entre carteles era más cruda, inicialmente, y luego, terminada esta, cuando una guerra interna en uno de ellos, El Cartel de Cali, diera lugar a la escisión del Cartel del Norte del Valle. Empezaré sirviéndome de este contexto para hablar de un elemento recurrente en el género negro ya mencionado hasta el cansancio. Se trata del asunto del *fatum* que en este caso contextual cobra una relevancia especial, ya que se plantea como un eterno retorno. Como los clanes de ratas en las alcantarillas de *Una soledad demasiado ruidosa*, de Bohumil Hrabal, que una vez derrotados hasta la aniquilación el clan de ratas enemigas terminan inevitablemente dividiéndose en nuevos clanes enemistados, una y otra vez; así sucede en esta comunidad del crimen organizado, en donde parece ser necesaria la presencia de un enemigo nuevo cada vez. El pastel es demasiado jugoso como para no volarse los sesos por cada migaja, las monedas son demasiado brillantes como para no traicionar a tu mejor amigo y hundirte en el más profundo pantano de depravación al abusar de aquello que él más ama, como lo hace Pepe (Diego Cadavid) con Sofia (Juana Acosta). Ese es el precio a pagar por vender el alma al irse a la cama con esa “puta de Babilonia” que es el próspero negocio de las drogas. Esa presencia del cainismo es también esencial en el género negro, en donde se establece un contexto de inseguridad constante; no existe en el mundo del crimen espacio para la confianza, puesto que la fiebre del oro (cuánto se parece a veces, o siempre, el *Noir* al *Western*) deja al hombre solo a su suerte.

Ambiguo en su moralidad hasta la médula, como es costumbre, el género negro reivindicará un sistema de ley y valores mientras que a la vez hace atractivo y fascinante el subsistema que lo trasgrede: quizás el necio guardará siempre la esperanza de que el crimen sí paga, porque, a diferencia de los protagonistas malditos, él en últimas sí podrá eludir el *fatum*, incluso a pesar de que en la pantalla siempre haya un esfuerzo final por legitimar lo que el espectador desde siempre sabe que debe hacer pero que a veces olvida.

El caso de **El cartel de los sapos** tiene un interés especial para mí en virtud de la ruptura de las expectativas que encarna. Tratándose de una adaptación cinematográfica de una serie de televisión colombiana, el prejuicio estético salta con todas sus alarmas en este caso. Es necesario entender en este punto la injerencia de la estratificación y división de clases sociales en este país sobre su producción audiovisual en televisión. A diferencia de otras televisiones, la colombiana se diseña y produce con una orientación de público específica; la gran masa de consumidores de televisión nacional son las clases bajas de la sociedad. En este país fuertemente dividido por clases sociales, las que están en la base de la pirámide económica son las que más consumen televisión de factura nacional, por lo tanto, como es de esperarse, para ellos están hechos los productos que responden a sus gustos y preferencias. Así pues, todo esfuerzo por una educación estética por medio de la pantalla chica parece caer en saco roto frente al placer malacostumbrado por el melodrama de factura rápida, interpretación grandilocuente y estética efectista. Es de esperarse entonces que una película que se alimenta del éxito de una producción de este tipo de televisión sea exactamente igual, pero no es el caso. La película de Carlos Moreno solo recupera del producto televisivo a un par de estrellas mediáticas y, eso sí, de una manera entendible pero muy reprochable, la estructura melodramática de la historia. Y a pesar de ser reprochable, debido a que hace que lo verdaderamente importante de la película a nivel narrativo, conceptual y estético quede subordinado a una historia de amor bastante pobremente desarrollada, le sirve a Moreno para establecer una fuerte carga de ambigüedad en el personaje principal, Martín (Manolo Cardona), en quien vemos entonces una motivación muy poderosa que es la de su amor por Sofía. Todo esto nos permite atenuar la mirada crítica de espectador ante sus crímenes, comprender un poco mejor, y no odiarlo entonces radicalmente por ello y por el hecho de que se convierta en un sapo. Como sea, Martín no deja de ser nunca un personaje complejo e interesante. Se trata de un hombre sumido constantemente en el autoengaño: su supuesta motivación es el amor que siente por Sofía pero una y otra vez traiciona ese vínculo enciando con la droga del papel moneda. A su vez, Martín finge ser quien no es por medio de un mantra rayano en el ridículo “limpio y luminoso”. El personaje ignora torpemente que no hay salida del mundo oscuro en el que vive más que la muerte; todos sus esfuerzos por salir son como el movimiento de las olas, tal que apenas toca la orilla vuelve arrastrado por la fuerza de todo un océano a las profundidades. El sistema de delación organizado por el gobierno americano, ese “Cartel

de los sapos”, no hace otra cosa más que reafirmar aquella imposibilidad de escape. Cuando el agente de la DEA, Sam Mathews (Tom Sizemore) plantea a Martín las opciones de las que dispone, le deja ver que no hay salida realmente; solo se puede elegir el menor de los males, como cuando al condenado a muerte le dan cruelmente a elegir cuál quiere que sea la manera en que le quiten la vida.

Aparte de ese elemento melodramático central en la película y que, a mi entender, la deprecia además de alejarla del género negro (no quiere decir que una cosa y otra estén ligadas de tal manera que la calidad dependa de la cercanía al género; esa sería una soberana memez), la película de Moreno es una clara muestra de la presencia de los códigos del *Noir* en nuestra cinematografía contemporánea. Véase, por ejemplo, que la dinámica narrativa de la película, como sucede también en otra producción del *corpus* aquí abordado (**El rey**) es la típica historia que llamaré “relato *Scarface*” en donde somos testigos del proceso de ascenso del personaje por medio del crimen, su apogeo y su caída en desgracia. En este sentido, uno esperaría ver morir a Martín, pero los guionistas (Luiso Berdejo, Juan Camilo Ferrand y Andrés López) optaron por una no muy agradable ratificación del sistema de impunidad colaborativa impuesto principalmente por el gobierno norteamericano. Una estrategia de tablero en la que el enemigo criminal se transforma en cómplice con el único objetivo de generar éxitos policiales más vistosos frente a la opinión pública o, quizá, con el objetivo de llegar a las más altas cabezas del negocio criminal, pero en una dinámica que solo ha conseguido reemplazar a unos zares de la droga por otros.

Independiente de lo que suceda a nivel argumental y conceptual en esta película, lo que es más loable es el despliegue de virtuosismo estético allí presente, el cual, además, no es nunca gratuito, puesto que depende completamente de los juegos simbólicos que alimentan el relato, así por ejemplo, se convierte en emblemática la imagen de Milton Jiménez el Cabo (Robinson Díaz) muerto junto a su querido cerdo destripado sobre un enorme charco de sangre con la forma del mapa de Colombia. Un país dibujado con sangre.

7. Perder es cuestión de método (Sergio Cabrera, 2004)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			Como típica historia de detección, la película inicia con un crimen que debe ser resuelto y da entrada a un mundo de corrupción, asesinato, prostitución e ilegalidad generalizada.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Retrato de una sociedad enferma y corrupta en donde todo se consigue por medio de la violencia y el crimen.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Mediante el retrato crítico de la sociedad se establece la crisis ética.
4. Tendencia al existencialismo	X			Especialmente en el personaje protagónico, el cual ejemplifica la fuerza de la vorágine destructiva, además de que tiene un carácter autodestructivo.
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			El acercamiento al protagonista va a profundidad. Conocemos su interioridad depresiva y autodestructiva. A su vez, en el caso de Quica, de quien conocemos una realidad de pobreza y violencia detrás de su vida como prostituta.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Todos los implicados en el relato están abocados a la desgracia. Incluso a pesar de que al final la gran mayoría tiene un final afortunado, les es inevitable verse envueltos por las circunstancias fatalistas.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico	X			La relación entre Víctor y Quica es prototípicamente de este tipo. Es destructiva, prohibida y peligrosa.
8. Onirismo		X		
9. Arquetipos				
El buscador de verdad	X			Víctor es el típico buscador de verdad. Un periodista que reconstruye los hechos de un crimen y se va sumergiendo en la oscuridad del mismo.
El perseguido	X			Como es muy común en las parejas del cine negro, la de esta película es una pareja de perseguidos. Personajes atrapados por la casualidad que terminan huyendo para protegerse.
La mujer fatal			X	Quica tiene ciertos elementos propios de este modelo de mujer como su belleza y atracción sexual arrolladoras, que conducen al hombre al peligro; sin embargo, su inocencia la aparta de dicho modelo.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Los personajes secundarios y sus motivaciones son ambiguos. Véase, por ejemplo, el personaje del coronel Moya, quien se presenta como un hombre bonachón y ridículo para luego convertirse en ejemplificación de la corrupción sagaz.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Recurso usado con bastante frecuencia de manera expresiva para imprimir información connotativa en las composiciones.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
12. Angulaciones forzadas	X			Recurso usado con bastante frecuencia de manera expresiva para imprimir información connotativa en las composiciones.
13. Uso de la cámara en movimiento	X			Recurso usado con bastante frecuencia de manera expresiva para imprimir información connotativa en las composiciones.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			La película es eminentemente urbana; sin embargo, hay momentos en que se realizan aproximaciones a paisajes rurales aledaños a la ciudad, pero estos están permeados por las lacras urbanas, por ejemplo, la película inicia con un cuerpo empalado en el campo.
15. Uso de la cámara subjetiva			X	Hay algunos ejemplos, pero no es un recurso generalizado.
16. Gran uso del <i>flashback</i>	X			Toda la narración juega con este recurso. Como es común en el género, la narración se realiza en retrospectiva.
17. Realismo de los decorados	X			Esfuerzo generalizado por mantener el realismo. Los decorados procuran mostrar la realidad social de los personajes, como la casa de Quica que transmite de manera realista la pobreza.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos	X			Hay una generalización en el uso de un lenguaje lleno de doble sentido y de juegos de palabras.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>	X			Al narrarse la historia en retrospectiva, el uso de la narración en <i>off</i> se vuelve constante.
20. Temas frecuentes				
Conspiración	X			Víctor va desenmascarando con su investigación todo un aparato de tipo conspiratorio.
Traición	X			Dentro del entramado criminal que desenmascara Víctor, se descubre un juego de traiciones entre los implicados.
Amor	X			En medio de la vorágine criminal, Víctor termina envuelto en una relación amorosa con Quica.
Sexo	X			La sexualidad tiene una presencia preponderante en la película.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
Asesinato	X			Pese a que finalmente se descubre que el cadáver que motiva la investigación no es producto de un asesinato, aún este crimen sigue teniendo una presencia preponderante en toda la película y una sombra de amenaza que se cierne sobre los personajes.
Crimen perfecto		X		
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			La violencia se centra en los personajes masculinos, aunque Quica también mata para proteger su vida.
22. Denuncia social	X			Constante en el retrato de la sociedad enferma que engendra el crimen y la corrupción.
23. Principio moral	X			Pese a que el <i>statu quo</i> de la sociedad retratada es el crimen y la corrupción, el evidenciarlo reafirma el principio moral.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			La película inicia con un crimen que debe ser resuelto y da entrada a un mundo de corrupción, asesinato, prostitución e ilegalidad generalizada.
La corrupción	X			Especialmente personificada en los personajes del coronel Moya y Esquilache, dos representantes del Estado: uno como policía y el otro como político.
La violencia	X			Generalizada como vía de obtención de beneficios junto con el engaño.
La extorsión		X		
El robo			X	Existe cierta presencia pero de manera marginal.
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales		X		Pesa a no estar presente es reseñable su ausencia, ya que es poco habitual que no haya presencia aunque sea marginal de drogas en el cine criminal colombiano.
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Los personajes son ambiguos en sus motivaciones y personalidades.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			El esquema de detección, como es habitual desde el relato policiaco clásico, juega con la falsa idea del <i>fair play</i> , por lo que el proceso mismo de descubrimiento se convierte en laberíntico para el espectador durante toda la película, y solo se supera la desorientación al final cuando se da paso a un nuevo tipo de desorientación producto de la crisis ética.
27. Caída de las ficciones morales	X			El retrato de las lacras sociales evidencia una realidad en crisis desprovista del maniqueísmo tranquilizador de las ficciones morales.
28. Héroe antiprototipo	X			El protagonista es autodestructivo, físicamente poco atractivo y su intervención en la sociedad corrupta no tiene efecto alguno porque se mantiene la corrupción y la impunidad.
29. Ambigüedad en la mujer fatal			X	El personaje de Quica tiene solo algunos de los elementos de este modelo femenino, por lo que no se puede hablar en este caso de una mujer fatal en toda regla. Por su parte, Mimí sí tiene las características típicas de la <i>femme fatale</i> ; sin embargo, es un personaje con muy poca importancia y presencia en la película, por lo que no se presenta de manera profunda.
30. Erotización de la violencia	X			Sexualidad y violencia están muy de la mano como es propio del género.
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			Desde el mismo cadáver del empalado, vemos cómo la muerte y la violencia están estilizados procurando una oscura atracción.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			La puesta en evidencia de una sociedad enferma genera la sensación angustiosa y de inseguridad generalizada.
33. Carácter antisocial	X			Mediante la puesta en evidencia de la sociedad enferma.
34. Simbolismo	X			Presencia de muchos elementos de carácter simbólico especialmente a nivel escenográfico, como es el caso del maniquí de Víctor o el cuadro religioso en la oficina de Moya.
35. Atracción oscura	X			La estilización de la violencia y la muerte desencadenan la atracción oscura.



Sergio Cabrera en su labor de titiritero maestro, dirigiendo a Martina García en su papel de María Gómez Castañol Quica, en **Perder es cuestión de método** (Sergio Cabrera, 2004). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



Esta película de Sergio Cabrera es uno de los más claros y rigurosos ejemplos de cine negro en Colombia, en virtud de que se alimenta de las características formales y conceptuales más reconocibles del *Noir*. Téngase en cuenta, además, que parte de una novela negra en todo rigor, la obra homónima de Santiago Gamboa. Aquí, de hecho, se elige como protagonista al que quizá sea el arquetipo más reconocible del género; el buscador de verdad. Víctor Silampa (Daniel Jiménez Cacho) es el prototípico personaje dedicado a encontrar una verdad de manera obstinada, además de ser un “detective” al margen de la ley, sobrecogido por una crisis íntima que casi lo obliga a no encontrarse consigo mismo. Bebedor, fumador, enfermizo, poco agraciado físicamente, frágil, cargado de taras personales y un pasado que lo atormenta y delimita. Además de esto, es un personaje típicamente determinado por la presencia envolvente y nociva de una mujer hermosa, en este caso María Gómez Castañol Quica (Martina García) en el que considero es el primer y único papel digno de esa exitosa carrera suya que la ha convertido en la injusta soberana de la gran pantalla colombiana.

Este personaje de Quica no es ajeno al interés de estas páginas puesto que, si bien desempeña en esta película las funciones de la mujer fatal, no deja de ser ella, como en el caso de la protagonista de **La sangre y la lluvia** que viéramos antes, la que cumple el papel de *pharmakós* al mismo tiempo. Esta aparentemente inocente prostituta termina envuelta en la desgracia de Silampa por puro accidente; es suficiente una sonrisita coqueta desde el otro lado del burdel para acabar de cabeza en la vorágine por la que navega a las malas Víctor.

Otro asunto muy interesante en esta película es la manera en que la violencia y la barbarie están tratadas. Véase, por ejemplo, que la narración inicia con la impactante imagen del empalado; todo inicia con un acto criminal exagerado pero que se plantea, a pesar de su asquerosa presencia, de una manera estilizada, tanto que incluso una imagen muy descarnada se nos muestra como llamativa estéticamente. Cosa antigua como el andar, por supuesto. Viene muy al caso el ejemplo de toda la cultura estética en torno a la figura crística, la representación religiosa que quizá sea la más violenta y salvaje entre todas. De hecho, el principio que en la representación de Cristo aplica es básicamente el mismo que funciona en la base del *Noir*: la oscuridad, la violencia, el dolor, la muerte, la sangre y cualquier pasión humana, por negra que sea, puede estilizarse por medio de códigos estéticos

En **Perder es cuestión de método**, Quica juega el rol de víctima propiciatoria al verse envuelta en un entramado criminal que la pone en peligro, cuando su única filiación con este era el de su trabajo como prostituta en aquel burdel en el que conoce, casi que por azar, a Víctor Silampa (Daniel Jiménez Cacho). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



y convertirse en atractiva y fascinante. Me recuerdo a mí mismo de pequeño, con el juicio libre de prevenciones, con el sentido estético puro del ojo infantil, fascinado frente a la barbarie implícita en ese dios clavado a un palo por tres clavos que le hacían brotar sangre, con el costado sajado y la frente herida, con la expresión de dolor e incompreensión en su mirada alzada al cielo y con el cuerpo mustio pero perfectamente perfilado como una toalla mojada hecha un torniquete. ¿Cómo podría un ojo sensible no sentirse fascinado hasta el delirio por una imagen tan mórbida y salvaje? Exactamente el mismo fenómeno es del que tantas veces se vale el cine, especialmente en la familia genérica del fantástico, pero también en el *Noir*, género en el que es tan frecuente la estilización de la violencia y la barbarie para hechizar el ojo del espectador. No pocos son los casos en los cuales las secuencias más violentas y salvajes se encuentran revestidas de un especial virtuosismo estético.

Como veremos más adelante en *Soplo de vida*, donde se verá que tiene consecuencias mucho más desafortunadas; en *Perder es cuestión de método* nos encontramos en muchos casos con un esfuerzo por seguir a pies juntillas los modelos estéticos y argumentales del cine negro en su estado más puro. Así, por ejemplo, sucede con el modelo de personaje protagónico del que he hablado antes y también, de manera especialmente relevante durante la película, con el uso de un lenguaje sumamente cargado de elementos connotativos. No se pierde ocasión durante el filme para colar con suavidad o a las patadas cualquier lindeza en boca de los personajes, quienes se muestran ricos en “agudeza y arte de ingenio”. Esto, claro está, viene de raíz en la película, bebiéndolo directamente de la novela de Santiago Gamboa.

Siguiendo esta idea de la cercanía esforzada con el género, viene también a lugar el modelo del relato de detección. Como ya he mencionado en estas páginas, el género negro rompe con la estructura del relato de detección decimonónico al plantear un proceso de descubrimiento de la verdad sobre un crimen que no consigue, de ningún modo, restablecer un *statu quo* roto por el acto criminal, sino que, en cambio, hace un esfuerzo de heroicidad laocoónica en el que el hecho criminal no es más que una consecuencia de un mundo enfermo que engendra crimen como algo normalizado, tal que la labor detectivesca solo lleva a la exploración de dicha enfermedad pero no a la recuperación de una calma basada en la ley y el orden. Exactamente esto es lo que sucede aquí, en donde el crimen, aunque bastante inusual y por eso relevante, lleva al protagonista a escudriñar en un sistema podrido que al final solo se lava las manos y deja que todo siga igual. Un sistema tan corrupto y desentendido que deja en manos civiles su trabajo para no untarse las suyas, consciente a plenitud de que en nada cambiará la sociedad una vez se resuelvan los misterios criminales y sin interés alguno por sanear las raíces que los provocan, antes bien se aprovecha de su enfermedad reafirmandola. Siendo esto así, el sino que se cierne sobre todos es el del fracaso, que está ya presente desde el título mismo de la película que nos sugiere, entre otras cosas, la idea de identificación entre el proceso de detección y el fracaso.



Luz y sombra, un juego estético prototípicamente *Noir*. En esta imagen de Víctor Silampa, en *Perder es cuestión de método*.
Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



8. La virgen de los sicarios (Barbet Shroeder, 2000)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			Retrato de un mundo sin ley completamente criminalizado en donde el asesinato pierde su gravedad y se normaliza hasta el absurdo.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Estamos ante una sociedad enferma llevada hasta los límites más grotescos en donde el crimen se convierte en la norma.
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			La puesta en evidencia de una sociedad retratada en su enfermedad de la manera más exagerada nos obliga a desarrollar empatía por los personajes más sórdidos.
4. Tendencia al existencialismo	X			El personaje de Fernando vuelve a Medellín sumido en la espiral psicológica existencialista. El propio proceso psicológico de este personaje es una exploración de reflexión existencialista sobre la realidad social e individual.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			Profundización en el personaje de Fernando quien hace al tiempo el viaje dantesco por el infierno de Metrallo y por su interioridad.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			No hay partícipe de este sistema de muerte en el que se mete Fernando que tenga posibilidad real de escape. La muerte violenta es el único destino del sicario, el ladrón o de cualquier otro miembro de esta sociedad de crimen y violencia.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico	X			La relación entre Fernando y sus dos amantes sucesivos, Alexis y Wilmar es afín al modelo de <i>amour fou</i> propio del género negro. Relaciones tormentosas que van camino a la destrucción y la tragedia.
8. Onirismo	X			Hay una importante parte de la película construida a partir de recursos oníricos. Fernando tiene una extraña pesadilla que es simplemente un trasunto de la realidad que está viviendo, lo que termina identificando toda esa realidad como una pesadilla y un recorrido dantesco.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad		X		
El perseguido			X	De cierta manera Fernando se convierte en perseguido por estar con Alexis, sobre quien se cierne la muerte. Sin embargo, no hay intención alguna de escape, solo un deambular por ese terreno infernal.
La mujer fatal		X		No existe presencia femenina en esta película más que en alguno que otro extra. Las características de este modelo femenino terminan recayendo en las parejas homosexuales de Fernando. Alexis y Wilmar también envuelven a Fernando en la oscuridad; sin embargo, en este caso funcionan más como psicopompos que como vorágines.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente			X	Los personajes secundarios realmente funcionan como por un motor puramente instintivo, no tienen conciencia, no muestran remordimiento, dolor o cualquier otro sentimiento aparte de la satisfacción y el placer. Solo hay un momento en que se complejizan y es cuando se da el encuentro con el perro al que hay que matar por piedad.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
11. Iluminación basada en el claroscuro		X		En este caso se hace uso de una estética plenamente naturalista que deja por fuera recursos esteticistas como este.
12. Angulaciones forzadas		X		
13. Uso de la cámara en movimiento	X			La intención de naturalismo promueve el uso de una cámara despreocupada por la composición estética, por lo que este recurso se vuelve muy común, pero desprovisto de las intenciones estéticas típicas en el género negro.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			La película es absolutamente urbana.
15. Uso de la cámara subjetiva			X	Existen algunos casos pero no hay preponderancia de este recurso.
16. Gran uso del <i>flashback</i>		X		
17. Realismo de los decorados	X			El naturalismo de la película garantiza el uso de un realismo absoluto.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos	X			Especialmente en el personaje de Fernando, quien siendo un virtuoso del lenguaje, lo usa para reflexionar sobre la realidad que atestigua y sobre su interioridad.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>		X		
20. Temas frecuentes				
Conspiración		X		
Traición		X		
Amor	X			Las relaciones que Fernando establece con Alexis y Wilmar no se limitan a la sexualidad, también son relaciones amorosas intensas.
Sexo	X			La sexualidad es un elemento preponderante en la película.
Asesinato	X			Es la norma en la sociedad retratada.
Crimen perfecto		X		
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			En esta sociedad que se retrata, la mujer es simple testigo; toda la violencia está en manos de los hombres.
22. Denuncia social	X			Mediante la hiperbolización de las lacras sociales.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
23. Principio moral	X			La hiperbolización de las lacras sociales revela el trasfondo de una reivindicación reflexiva del principio moral.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Mundo regido por las leyes de la violencia y el crimen.
La corrupción		X		No vemos forma alguna de corrupción en virtud de que no existe presencia alguna del Estado.
La violencia	X			Normalizada en esta sociedad.
La extorsión		X		
El robo	X			Presente también como normalizado.
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales		X		
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			La ambigüedad se encuentra en el personaje de Fernando, solo vemos ambigüedad en el momento de la muerte del perro en otro personaje.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			La desorientación se garantiza por medio de la normalización de la violencia.
27. Caída de las ficciones morales	X			En un mundo revelado como violento y sin ley, las ficciones morales se desploman.
28. Héroe antiprototipo			X	No hay ninguna figura que presente heroicidad. Todos los personajes son abiertamente antiheroicos.
29. Ambigüedad en la mujer fatal		X		
30. Erotización de la violencia	X			Violencia y sexualidad están íntimamente ligados.
31. Estilización de la violencia y la muerte		X		El naturalismo estético de la película evade toda posibilidad de estilización en este sentido.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			El elemento pesadillesco y el retrato de un mundo tan excesivamente violento hacen que se establezcan inevitablemente las sensaciones de angustia e inseguridad.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
33. Carácter antisocial	X			Por medio del retrato de la sociedad enferma.
34. Simbolismo			X	Existen elementos simbólicos sembrados a lo largo de la película; sin embargo, el naturalismo estético hace que sean marginales.
35. Atracción oscura	X			Pese a no haber una estilización del mundo retratado, la hiperbolización hace que se vuelva también atractivo y fascinante a pesar de ser infernal y monstruoso.

A diferencia de lo acostumbrado en el cine negro, en **La virgen de los sicarios** no entramos de lleno en el mundo de los bajos fondos desde el inicio. Lo más común en el género es que ingresemos como testigos a unos entornos que normalmente se mantienen ocultos y que, a nivel argumental, como también pasará luego en esta película, el o los personajes pertenecientes, digamos, a la burguesía sean quienes se acerquen inicialmente a dicho mundo. En este caso, en cambio, la narración inicia de manera inversa, ya que algunos personajes pertenecientes a esos bajos fondos son, de alguna manera, tomados

Fernando (Germán Jaramillo) y Alexis (Anderson Ballesteros) tienen su primer encuentro en un entorno lleno de los lujos de una burguesía nostálgica por el pasado, en **La virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, 2000).
Cortesía: Films du Losange.



prestados por el mundo de la frivolidad y la desmesura burguesa para su placer sensorial. Así pues, el personaje de Alexis (Anderson Ballesteros) se presenta en un entorno ajeno a su procedencia, rodeado de una exagerada ostentación estética que evidencia el mundo hedonista que engendra a un ser monstruoso como es Fernando (Germán Jaramillo). Allí se convierte en juguete sexual de un hombre abúlico y cínico que emprende un viaje infernal de la mano de este psicopompo romántico-sexual que es el joven sicario. Entonces es cuando se retorna al modelo tradicional del género en el que el espectador, por medio del protagonista, visita un mundo oscuro. Ahora bien, en este caso particular es interesante no perder de vista el hecho de que Fernando está de visita en un mundo que antes le era propio, pero del que desconocía tal profundidad de enfermedad. En esta película, como sucede ya en la novela homónima de Fernando Vallejo que le da origen, se plantea la idea del regreso a un hogar destruido por la enfermedad, pero también visto como enfermo en virtud del distanciamiento previo. Fernando es un viajero romántico que por fin ha

En su novela *La virgen de los sicarios* (1994), el autor Fernando Vallejo consigue dibujar un retrato deformado y caricaturesco de la realidad violenta colombiana con el que crea una confusa sensación de naturalización del crimen y la muerte. Esto lo capta con talento Barbet Shroeder en su película homónima del año 2000. En esta escena vemos cómo Fernando se mantiene impasible ante una de las numerosas muertes que atestigua durante la película, tras lo cual increpará a una viandante escandalizada (Olga Lucía Collazos), por su innecesaria histeria frente a una cosa tan banal como la muerte violenta de un sicario.

Cortesía: Films du Losange.



terminado su trasegar para volver a casa, pero que se encuentra con el infierno; un Odiseo degenerado que regresa a una Ítaca depravada y sin remedio de la que, además, no tuvo que irse, sino que escapó.

Como en el caso de *Perder es cuestión de método*, aquí también presenciamos un importante uso del lenguaje lleno de connotación; sin embargo, el tono y la orientación de este recurso son diferentes. En *La virgen de los sicarios* no se experimenta esa sensación de apego a los modelos del género negro, sino que el flujo de grandilocuencia e ingenio lingüístico es producto natural de la configuración del personaje protagonista; un intelectual cínico y desencantado embargado por una misantropía agria como un reflujo indigesto. Fernando carga consigo un peso enorme que lo pudre por dentro y lo convierte en el extraño monstruo que es. Como el viejo marinero, este hombre está lleno de una sabiduría dolorosa e hiriente.

Por otro lado, es de especial interés ver el elemento de lo oculto en esta película. En rigor, el mundo que explora Fernando primero al lado de Alexis y luego de Wilmar (Juan David Restrepo) es el mundo de lo forcluido, de todo aquello que se barre bajo la alfombra. Sin embargo, esa manía de esconder se ha vuelto tan generalizada, tan presente, que ha terminado por salir a la luz y naturalizarse. Algo similar, creo, sucede con la sexualidad en este relato; en ningún momento vemos tabú, temor, recelo, o intención alguna por ocultar la homosexualidad, incluso a pesar del entorno violento masculino

En la crisis ética a la que se enfrenta Fernando al descubrir que su nuevo amante, Wilmar (Juan David Restrepo), es el asesino de su amado niño. La sexualidad termina por encontrarse en tensión con la violencia y la muerte.

La virgen de los sicarios. Cortesía: Films du Losange.



que uno esperaría de la identificación con la masculinidad más cerrada y obtusa. No, aquí esa trasgresión a la norma se ha vuelto natural hasta el punto de la frivolidad, exactamente igual que sucede con la violencia. Así pues, la sexualidad y la violencia terminan íntimamente ligadas, cosa nada extraña en el cine negro. Fernando inicia su descenso infernal de la mano de la sexualidad con el joven sicario y termina involucrado emocionalmente. La violencia y la muerte se tornan atractivas no solo para Fernando sino también para el espectador, quien es guiado a las profundidades de esa sociedad sin ley institucional o tan siquiera una ley de principios morales.

En este mundo que se nos presenta, la única gran fuerza es la de la muerte. Se trata del poder que todo lo rige de una manera determinista. No son gratuitas las palabras puestas en boca del Plaga (Gustavo Restrepo): "Para morir nacimos". Véase, de hecho, que toda la devoción religiosa que profesan los sicarios está orientada a la muerte, o cómo su presencia se hace constante y misteriosa con el personaje que una y otra vez aparece de la nada para anunciar la cercanía de los enemigos de Alexis que lo persiguen para asesinarlo.

En cuanto a la ya tan mencionada crisis ética, en esta película sucede de una manera muy particular. Como hemos visto, la manera más común de desencadenar dicha crisis es por medio del juego con la empatía e identificación con personajes de dudosa conducta, ya sea a partir del planteamiento de motivaciones que nos son cercanas como espectadores (como el amor paternal), o mediante el uso de un punto de vista criminal en el que no hay espacio para identificación alguna más allá que la ofrecida como posible con el delincuente o, incluso, con el asesino de tintes monstruosos. Para tal fin, el cine negro tiende a servirse de recursos estéticos que estilizan las conductas delictivas, la violencia, el asesinato, etc. Ahora bien, en el caso de *La virgen de los sicarios* el proceso es bastante diferente. Para empezar, el director, Barbet Schroeder, opta por una aproximación naturalista, hasta el punto de hacer uso de actores naturales. ¿Con qué fin? Parece ser que el objetivo principal de esta aproximación es establecer un tono tendiente a lo documental con el que, como es sabido, se suspende de por sí y en gran medida la prevención del espectador. En este sentido, hay una lejanía interesante con el género negro en sus planteamientos puramente formales, los cuales, como ya he dicho, no son los que lo constituyen a profundidad. Una vez suspendida esa prevención, Schroeder, siguiendo los pasos de Vallejo, inicia un proceso de hiperbolización de la violencia que lleva a la hipernaturalización de la misma. Es entonces cuando se desencadena en esta película la crisis ética en cuestión. De hecho, tanto la novela de Vallejo como la película de Schroeder fueron duramente criticadas en su momento por esta especie de frivolidad de la violencia y por mostrar una cara tan negativa de la realidad colombiana; cosa curiosa, ya que la pretensión era falsamente realista. Para ninguno de los dos artistas, en medida alguna, esa es la realidad del país, sino

una grotesca malformación hiperbólica, una caricatura cruel y oscura hecha consciente e intencionalmente de esta manera. Pero no deja de ser interesante en grado sumo que cierto sector de la opinión pública y la crítica se fueran por esa vía y que cayeran de lleno en la trampa establecida según la cual las fronteras entre realidad y ficción se diluyen a partir de la forma en que el artista se aproxima al mundo.

Pensaríamos entonces en que este proceso crítico solo resulta aquí exitoso si el espectador es un memo, pero no es así, puesto que para el otro tipo de espectador, aquel que se da cuenta del truco y reconoce la hiperbolización, también hay un espacio de crisis, en virtud de que se vuelve imposible escapar de la reflexión obligada en cuanto a la naturalización, anestesia y frivolidad de la violencia en la sociedad actual. En este sentido, considero que *La virgen de los sicarios*, sin llegar a ser, ni de lejos, la mejor película de este corpus, sin acercarse siquiera a mi gusto personal como espectador (hondos son los problemas que siempre he tenido con el cine de tono naturalista y ni se diga con los actores naturales, incluso cuando una obra maestra como *The Wire*, también fácilmente identificable con el género negro me haga tragar mis palabras), es la película colombiana aquí comentada que con mayor eficacia logra profundizar en la que considero la principal característica del *Noir*, al desencadenar inevitablemente la crisis del sistema de valores, superando incluso el fracaso en la captura del gusto del espectador. Si lo duda el lector, póngase a prueba con dos sucesos fundamentales durante la película: primero, fíjese cómo, cuando hemos visto que en el relato matar ya no tiene importancia, en la narración los personajes se ven sobrecogidos emocionalmente ante la destrucción de un equipo de sonido. Es extraño cómo para el espectador también resulta esto incómodo y preocupante. Y ese es solo un detalle menor; el verdadero momento crítico se da cuando los dos protagonistas se tienen que enfrentar a la dantesca escena de un perro herido en un caño. Allí, el sicario, ese asesino frío, no es capaz de empuñar el arma y disparar, y el espectador, ese cómplice silencioso y anestesiado de los actos criminales de los personajes, inevitablemente se conmueve. Los valores han sido irremediablemente puestos en estado de convulsión.

Para colmo de males, los comentarios totalitaristas, fascistas, deshumanizados y bárbaros del personaje de Fernando, revestidos por el manto de su ingenio, nos resultan sensatos y coherentes en medio de un entorno enfermo, y solo basta pensarlo un poco para darse cuenta de que ese discurso del personaje no es otro que el discurso de miles y miles de personas, un discurso violento que usamos de puertas para adentro cuando de cara al público somos tan políticamente correctos. Ese es el mismo discurso de tantos desencantados posmodernos (seguramente yo el primero de ellos) que, como Fernando, tienen por lema oculto en su vida el de "ver, oír y callar".



La muerte se vuelve un acontecimiento de celebración para Fernando en esta escena en la que, junto a Alexis, terminan en el lugar a donde va a parar la basura de ese microcosmos infernal que es la Medellín de **La virgen de los sicarios**; incluso la basura humana en forma de cadáveres que alimentarán a los chulos.

Cortesía: Films du Losange.



9. El rey (José Antonio Dorado, 2004)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			La película se centra en los inicios del narcotráfico en Colombia y sus implicaciones sociales.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			En este caso podemos hablar especialmente del elemento radiográfico en la medida en que hay una profundización en el retrato de los inicios del narcotráfico en Colombia. A diferencia de otras películas aquí hay un esfuerzo por ir al origen de la problemática criminal.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			El sistema de crisis se establece al guiar la identificación hacia el personaje protagónico, quien se presenta como un luchador que consigue el éxito gracias a su astucia; sin embargo, se trata de un criminal cuyo único interés real es el dinero y el poder.
4. Tendencia al existencialismo		X		
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes		X		
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Solo existe un posible desenlace para la historia personal de un personaje como Pedro Rey: la muerte violenta. A su vez, todos los implicados en la vida criminal se ven abocados irremediablemente a desenlaces fatalistas.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico	X			Visible en el personaje de Blanca, quien es arrastrada a un abismo autodestructivo por su relación amorosa con Pedro.
8. Onirismo		X		
9. Arquetipos				
El buscador de verdad			X	Pueden identificarse características propias de este arquetipo en el narrador de la historia, el periodista que es testigo y cronista.
El perseguido		X		
La mujer fatal	X			Existen ciertas características en dos personajes: Blanca, en la medida en que se convierte en un motor destructivo para los hombres vinculados a ella (Pedro y el Pollo); y Laura, quien posee los elementos de atracción sexual, poder y egoísmo específicos de este tipo de mujer.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Esto lo podemos ver muy bien en personajes como Blanca y el Pollo, quienes tienen motivaciones complejas que los empujan a la traición. Asimismo sucede con un personaje como el teniente Pulgarín, cuyas motivaciones complejas lo hacen corrupto.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Hay un uso constante de este recurso, pero de una manera peculiar, ya que se tiende a una atmósfera que podemos llamar "tropical", de tal manera que el claroscuro acentúa esa sensación calurosa y tropical.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
12. Angulaciones forzadas			X	El recurso es usado en ciertas ocasiones con componente simbólico; sin embargo, no tiene un uso significativo.
13. Uso de la cámara en movimiento			X	El recurso es usado en ciertas ocasiones con componente simbólico; sin embargo, no tiene un uso significativo.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			El paisaje urbano es preponderante, pero es necesario precisar que se trata de una urbe "tropical", no aquella típica ciudad oscura y fría propia del <i>Noir</i> americano.
15. Uso de la cámara subjetiva		X		
16. Gran uso del <i>flashback</i>	X			Toda la película está contada a manera de <i>flashback</i> desde la perspectiva del periodista que da testimonio de lo ocurrido.
17. Realismo de los decorados	X			Hay un esfuerzo generalizado por mantener el realismo de decorados y escenarios.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos	X			Durante toda la película el juego de palabras y las connotaciones poéticas es generalizado.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>	X			Toda la película está narrada por el periodista desde su perspectiva de testigo y cronista, por lo que la narración en <i>off</i> es preponderante.
20. Temas frecuentes				
Conspiración		X		
Traición	X			En el mundo de crimen y ambición, la traición es constante, especialmente cuando al elemento de la ambición económica se suman el deseo y la pasión por una mujer; así sucede en la relación entre Pedro y el Pollo, quien pasa de ser su amigo a un enemigo.
Amor	X			Presente como motivación importante para los personajes.
Sexo	X			La sexualidad está muy presente en la película; se combina con el poder y la violencia.
Asesinato	X			Forma única de resolución de los conflictos.
Crimen perfecto		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			La violencia está muy presente y se centra en los personajes masculinos completamente.
22. Denuncia social	X			El retrato de una sociedad corrupta, violenta y delictiva tiene como objetivo la denuncia de los orígenes de los males nacionales actuales.
23. Principio moral	X			El retrato y la denuncia tienen como base el principio de reivindicación de un sistema moral. Esto se reafirma mediante la puesta en crisis de lo que se considera bueno y malo.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Tráfico de drogas, robo, asesinato.
La corrupción	X			Encarnada en el papel de Pulgarín, así como en el de Laura, una política financiada por el narcotráfico.
La violencia	X			Lenguaje único de esta comunidad criminal.
La extorsión		X		
El robo	X			Lo vemos en los orígenes de los personajes y es una conducta que permanece y se convierte en herramienta de traición para la ascensión en el sistema delictivo.
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales	X			El negocio por el que prosperan los personajes.
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Un caso muy interesante es el de Camarada, quien es absorbido por el crimen y el dinero alejándose por completo de sus principios revolucionarios.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			Se da principalmente por la identificación con los personajes criminales.
27. Caída de las ficciones morales	X			La ambigüedad moral de los personajes y la identificación con personajes que delinquen como forma de ascensión y éxito socioeconómico hacen que los modelos morales tradicionales, entendidos de manera simplista, se vengán abajo.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
28. Héroe antiprototipo	X			Pedro Rey quizá solo tenga como característica positiva el ser un hombre luchador; “echaó pa’lante”, por lo demás es traicionero, violento, ruin, adúltero, etc. También es antiprototípico en la medida en que no es verdaderamente agraciado físicamente; su poder de atracción proviene de su poder como criminal.
29. Ambigüedad en la mujer fatal			X	Las mujeres de la película se pueden entender como fatales pero solo de manera parcial, ahora bien, Blanca no deja de ser una personalidad ambigua y complicada que se va sumiendo en una espiral autodestructiva.
30. Erotización de la violencia		X		
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			Hay un evidente esfuerzo por llenar de virtuosismo cinematográfico los momentos violentos; véase, por ejemplo, la metáfora audiovisual establecida con la escritura en la máquina de escribir y los disparos.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			El retrato de una sociedad enferma alimenta este sentimiento en el espectador.
33. Carácter antisocial	X			Por medio del retrato crítico y la denuncia.
34. Simbolismo	X			La película está cargada de elementos simbólicos y juegos metafóricos; el más interesante es aquel que relaciona audiovisualmente disparos y escritura de la historia colombiana: nuestra historia se ha escrito con disparos, violencia y sangre.
35. Atracción oscura	X			El mundo del crimen se vuelve llamativo y atrae, entre otras cosas, por la exposición de una prosperidad al margen de los métodos legales. También se establece una atracción por medio de los recursos audiovisuales que hacen que se genere una suerte de fascinación para el espectador.

El rey es una película que hace uso de un esquema narrativo archiconocido dentro del género negro: la estructura biográfica de ascenso, gloria y caída de un personaje dedicado al negocio de las drogas. Si bien no es el primer referente, es inevitable para este caso pensar en *Scarface* (Brian De Palma, 1983), en donde vemos exactamente el mismo esquema: un hombre de origen humilde aprovecha una oportunidad dentro del mundo del crimen y a pulso crea todo un imperio que se presenta como majestuoso y envidiable según se va dando el ascenso, hasta que, ya en la cima, empiezan a proliferar los proble-

mas, las intrigas, las traiciones, etc. hasta que ocurre el inevitable desenlace violento, más apoteósico, eso sí, en la película de De Palma que en la de Dorado.

Pedro Rey (Fernando Solórzano) se nos presenta desde el inicio de la película como el típico hombre “echaó pa’lante”. Desde el fondo, literal y físicamente, este sujeto se forja su propia suerte. Es así que lo conocemos dirigiendo un bar de mala muerte hundido como una caverna en la Cali anterior al florecimiento del gran negocio de las drogas. No es gratuita esta ubicación cavernosa en la que empieza el protagonista; el hecho de la marginalidad y posición en el subsuelo hacen que el posterior ascenso sea más visible. Es más, el ojo atento notará que durante las secuencias dentro del billar no es extraño encontrarnos con planos en picado y una iluminación que resalta la idea de interioridad oscura, acentuándose así esa sensación de estar en el subsuelo físico, social y económico. Solo un elemento rompe con esta sensación: se trata de la actitud vital y vibrante del personaje en su afán por salir adelante. El Pedro Rey que conocemos al principio de la película está lleno de júbilo, energía, bondad y alegría. Esa luz personal le confiere a los primeros minutos del metraje un halo de bondad que inmediatamente magnetiza la brújula empática del espectador: “ah, este tipo es un bacán”, recuerdo haber pensado en el primer visionado. Ante un personaje tan energético, vital y apasionado, toda prevención se neutraliza y de inmediato somos arrastrados a la zona de confort del director, en donde los actos posteriores de este Rey del crimen serán medidos con ese típico rasero moral tan ambiguo que le es propio al espectador del género negro.

Luego vendrá el ascenso; la que nos parece una justa recompensa para un personaje como este. “Sí, está bien, está traficando con droga pero, no parece hacerle daño a nadie”, nos diremos a nosotros mismos. La obtención de lujos vendrá de la mano de las movidas astutas del protagonista, las cuales aplaudiremos presas de su carisma valluno. Para cuando empiecen los problemas y la conducta del personaje se torne reprochable, ya será demasiado tarde; nuestra confundida brújula moral, engatusada por un polo engañoso y marrullero, simplemente marcará como su norte aquella dirección a la que el objeto de su empatía se dirija. Es entonces cuando empezamos a justificar comportamientos que fuera de contexto seguramente reprobaríamos, ya sea por convicción moral real o simplemente porque el sistema general de valores (otro norte magnético tan imaginario y artificial como cualquier otro, si me preguntan) así nos lo ha enseñado. “Esa vieja es insufrible, normal que le ponga los cuernos”, se podrá decir a sí mismo el espectador cuando Pedro se arrastre baboso detrás de otra mujer solo porque le parece más atractiva y le resulta más conveniente que su esposa Blanca (Cristina Umaña). “Hay que matar a ese tipo, se lo merece por traidor”, pensaremos cuando Pedro tenga que ajusticiar a sus compañeros por el bien del negocio, como lo hace con Caliche (Nilson Moreno) o incluso con su más cercano compañero con el que entabla una relación cainita, el Pollo (Marlon Moreno), porque, como el propio Rey lo dice: “Hay que hacerse respetar”. “Qué tipo tan pesado, ¿por qué no lo so-

bornarán o lo matarán de una vez?”, podremos llegar al crítico extremo de pensar cuando la única figura que encarna los principios de la ley, Maluco (Diego Vélez) se interpone en el camino del personaje principal.

El cine, y en general todo el arte, es una amante engañosa, es como la *femme fatale* del *Noir*, una hermosa araña artera que nos conduce a su gusto para atraparnos en su tela y luego inyectarnos su veneno. Y aunque sabemos del peligro que corremos vamos encantados al cadalso dulce de sus piernas. Pero como la mujer fatal, el cine también es ambiguo; no es realmente veneno lo que nos inyecta, sino un alimento y antídoto que pretende estremecernos por dentro para curarnos de los males del mundo. En nada se equivocaban los clásicos al pensar que el arte alimenta el alma; la nutre y la cura. No es en medida alguna el propósito de una producción como esta el generar de manera gratuita identificación con el criminal, no se busca simplemente que el espectador alimente el sueño de progreso mediante el crimen. Pensar que estos son los objetivos del género negro es verlo desde la misma cortadad que tendría quien en ese plano de lectura se estancara. Una película como esta busca despertar en el espectador, aunque sea en uno entre miles, la reflexión crítica que lo haga darse cuenta, de inmediato o minutos después del visionado, de que ha sido engañado y que el objeto de su empatía no se diferencia en nada del verdadero criminal que amasa su fortuna a costa de la sangre de otros. Esa ambigüedad es la que al final reafirmará un sistema de valores adoptado de manera esquemática; de lo que se tratará es de desempolvacar ese sistema, darle una sacudida que nos lo recuerde y reafirme.

Quizá sea precisamente por eso que para esta película se escoge una temporalidad específica. La película se centra en los inicios más primarios del negocio de las drogas en Colombia, y muestra cómo algunos vacíos del sistema permitieron y a su vez impulsaron este negocio ilegal y multimillonario que todo lo corrompe; para la muestra el personaje de Camarada (Elkin Díaz), quien pasa de los ideales guevaristas al negocio ilegal con una facilidad pasmosa, hablando de paso de la mentira de la revolución en Colombia que se tornó en negocio con la misma facilidad (o al menos eso nos han transmitido los medios). Es el caso de la presencia taimada del capital extranjero que en nuestro país se imbrica con la configuración del entramado criminal; como bien lo señalan unas palabras con las que cierra la película, que son muestra perfecta de lo que es el *Noir* y lo que retrata de nuestro país:

Personajes como Rey nacieron de la corrupción, la doble moral económica y política del país, la injerencia norteamericana y hasta el silencio cómplice que tuvimos todos los que conocimos su historia. Así nació un mito que muy pronto otros llegarían a superar, pero también vendrían más ayudas norteamericanas para sacar al país de la pobreza.

También es por esto que José Antonio Dorado se sirve de su virtuosismo como director. Alimenta la película con recursos notabilísimos que hacen más y más eficiente el pro-

ceso dramático. Así, por ejemplo, son especialmente destacables, a mi gusto, las metáforas visuales que estructura a lo largo de la película, en especial aquella en que vincula la imagen de la escritura en una máquina de escribir, que luego sabremos pertenece al narrador que hace esta crónica sobre la vida de Pedro Rey, con el sonido de las balas, sugiriendo que la historia de nuestro país se ha escrito a tiros.

10. Sumas y restas (Víctor Gaviria, 2004)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			La película se centra en la difusión del narcotráfico fuera de los bajos fondos y dentro de las clases acomodadas de la sociedad colombiana.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Muestra la manera en que el narcotráfico permea todas las capas de la sociedad colombiana, revelando una sociedad violenta, insegura y enferma.
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Ante una sociedad retratada en toda su corrupción y enfermedad, en donde no hay referentes positivos, el espectador termina por verse identificado con modelos completamente negativos, lo que fomenta la puesta en crisis del sistema de valores.
4. Tendencia al existencialismo		X		
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes			X	Existe cierta profundización en el retrato de los personajes. El protagonista y Gerardo son presentados en su complejidad personal. Así, por ejemplo, vemos por momentos a un Gerardo un tanto atormentado cuando está ebrio.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Solo existe un posible desenlace para la historia de estos personajes: la muerte violenta o los desenlaces fatalistas a causa de traiciones y violencia.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico		X		
8. Onirismo			X	Hay una limitada presencia de este elemento en el momento en que uno de los personajes se ve envuelto en una pesadilla alucinógena por culpa del exceso de cocaína y alcohol.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
El perseguido	X			El protagonista termina por convertirse en un perseguido luego de decepcionar a Gerardo. Se convierte así en víctima del mundo que antes disfrutaba.
La mujer fatal		X		
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Especialmente interesante en el caso de Gerardo, quien es un personaje sumamente complejo e impredecible.
11. Iluminación basada en el claroscuro		X		
12. Angulaciones forzadas		X		
13. Uso de la cámara en movimiento	X			El estilo cinematográfico está basado en el naturalismo, por lo que la cámara en movimiento tiene un uso generalizado.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			Es preponderante, pues la película se ambienta en Medellín y de ahí también su relación con los espacios rurales es importante.
15. Uso de la cámara subjetiva		X		
16. Gran uso del <i>flashback</i>		X		
17. Realismo de los decorados	X			Permanente en virtud del estilo naturalista de la película.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos	X			Durante toda la película el juego de palabras y las connotaciones poéticas es generalizado.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>		X		
20. Temas frecuentes				
Conspiración	X			En torno al protagonista se teje toda una conspiración que lo termina conduciendo al fatalismo.
Traición	X			El protagonista es traicionado y forzado a la desgracia solo por el capricho de un hombre que se siente decepcionado.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
Amor	X			Es una motivación importante en los personajes: el protagonista se ve motivado en su cambio para salir del mundo delictivo por amor a su familia; Gerardo, por su parte, tiene como importante motivación el amor hacia su hermano.
Sexo	X			La sexualidad está muy presente en la película; se combina con el poder y la violencia.
Asesinato	X			Forma única de resolución de los conflictos.
Crimen perfecto		X		
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			La violencia está muy presente y se centra en los personajes masculinos completamente.
22. Denuncia social	X			Retrato de una sociedad corrupta, violenta y delictiva.
23. Principio moral	X			El retrato y la denuncia tienen como base el principio de reivindicación de un sistema moral. Esto se reafirma mediante la puesta en crisis de lo que se considera bueno y malo.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Tráfico de drogas, robo y asesinato.
La corrupción		X		
La violencia	X			Lenguaje único de esta comunidad criminal.
La extorsión	X			Aparece como mecanismo coactivo. El miedo aquí se convierte en herramienta para conseguir beneficios y salir adelante en el contexto del crimen.
El robo		X		
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales	X			Crimen central dentro de la película.
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			El caso más notable es el de Gerardo, quien resulta ambiguo puesto que su conducta es compleja e impredecible.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			Se da principalmente en la identificación con los personajes criminales.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
27. Caída de las ficciones morales	X			La ambigüedad moral de los personajes y la identificación con personajes que delinquen como forma de ascensión y éxito socioeconómico hacen que los modelos morales tradicionales, entendidos de manera simplista, se vengán abajo.
28. Héroe antiprototipo	X			El protagonista carece por completo de características heroicas.
29. Ambigüedad en la mujer fatal		X		
30. Erotización de la violencia		X		
31. Estilización de la violencia y la muerte		X		
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			El retrato de una sociedad enferma alimenta este sentimiento en el espectador.
33. Carácter antisocial	X			Mediante el retrato crítico y la denuncia
34. Simbolismo		X		
35. Atracción oscura		X		Caso curioso, pues el naturalismo como componente estético hace que se genere un efecto contrario en el que el espectador desarrolla rechazo.

El caso de **Sumas y restas** guarda ciertas similitudes con el de **La virgen de los sicarios** anteriormente comentado. Víctor Gaviria es, sin duda alguna, el principal representante de lo que podríamos denominar naturalismo cinematográfico en Colombia. Como ya lo hice notar en el caso de la película de Shroeder, este no es un tipo de cine que me sea particularmente grato, tanto por su concepción estética como teórica; no obstante, el gusto personal no tiene por qué interferir con el juicio crítico, razón por la cual esta película entra dentro del grupo que considero merecedor de comentario en estas páginas. Como en el caso análogo de **La virgen de los sicarios**, aquí nos encontramos con un importante esfuerzo por prescindir de los consabidos recursos de estilización propios del género negro. El acercamiento a la realidad que le interesa retratar a Gaviria es descarnado, directo, documentalista. De hecho, como es propio de su cinematografía, aquí el director hace uso de muchos actores naturales. No parece haber en principio ninguna concesión a los esquemas tradicionales del cine comercial. El espectador solo encontrará una cara verdaderamente conocida, la de Gerardo (Fabio Restrepo), quien de hecho fue descubierto como actor en esta película, y de quien ya he apuntado antes sus tremendas virtudes actorales. Este hombre, que se ha abierto camino en las pantallas nacionales a pulso y con talento, a pesar de su aspecto barriobajero que raya en lo grotesco, es alimentado como personaje

por la excelencia del actor, el mayor acierto de la película de Gaviria. A diferencia de lo que sucede en producciones como **El rey**, en donde el protagonista se gana nuestra simpatía y empatía gracias a su “berraquera” y carisma; o de una manera más diametralmente opuesta, como sucede en **El cartel de los sapos**, en donde se captura al espectador de la mano de un galán de telenovela como Manolo Cardona con unas motivaciones también de telenovela; en el caso de **Sumas y restas**, el criminal, quien sin duda se lleva toda la atención de la película, frente a un protagonista que ni lástima consigue despertar por estar pobremente escrito y aún más pobremente interpretado, se dibuja desagradable. Se podría decir aquí que resulta tan grotesco que entra en el terreno de la caricatura; sin embargo, el espectador colombiano, conocedor de su propia realidad, sabe que ese monstruo gordo y grasoso es una estampa viva del personaje que interpreta; el narco promedio colombiano no es un caribonito atormentado, solo a veces es un carismático y electrizante tipo vivo, como lo fue Gilberto Rodríguez Orejuela. No, el llamado “traqueto” colombiano es por lo general tal como lo interpreta Restrepo: machista, borracho, malhablado, inculto, putero, inestable, violento, voluble, mentiroso, rastrero, feo, de mal gusto... El delincuente del mundo de las drogas, aquí y en Cafarnaúm, no suele tener otro estilo que el de la lobería y la horterada ostentosa; el mundo que lo rodea lleno de excesos rara vez goza del glamour del cine negro, por razones loables que ya hemos apuntado a lo largo de estas páginas.

Precisamente, a esto parece apuntar con su tratamiento estético, entre otras cosas, Gaviria. Preocupado por hacer de su cine una maquinaria reflexiva, como cualquier artista que se respete, Víctor Gaviria también usa aquí un recurso inverso al común del *Noir*. Este director no busca enamorar los sentidos del espectador, atraparlo y llevarlo a un estado de inestabilidad que detone la reflexión y la crítica. Aquí se trata de organizar un discurso lo más realista y naturalista posible dentro del empaque de la narrativa tradicional. El espectador de esta película ha de enfrentarse al mundo retratado sin los afeites de un arte estilizado. Normalmente con Gaviria esto lleva a dos reacciones extremas: o al aplauso un tanto condescendiente, o al repudio directo. En ese sentido, considero que la empresa de Gaviria fracasa por falta de alcance, pero ese ya no es tema que deba ser tratado aquí.

Como sea, no deja de ser interesante, eso sí, la orientación argumental que el realizador da a esta película. No hay un interés limitado en el retrato de los bajos fondos como microcosmos infernal aislado, sino en mostrar algo más preocupante del deterioro de nuestra sociedad: cómo el narcotráfico infectó todos sus niveles, convirtiéndose en promotor de una forma monstruosa de sociedad democratizada y libre de barreras socioeconómicas. Así pues, veremos aquí que Santiago (Juan Carlos Uribe) y Gerardo descubren en una conversación aparentemente anodina que el padre del uno fue antiguamente el patrón del padre del otro, pero la prosperidad producida por el negocio ilícito, ese al que le importa poco y nada la procedencia de sus víctimas, ha unido a estos dos hombres como socios e incluso pone al antiguo obrero por encima del otrora jefe. En este sentido, se nos presenta

un interesantísimo testimonio de cómo la droga dinamitó los esquemas tradicionales de nuestra sociedad.

Y como a este negocio no le importan las procedencias, tan fácil como atrapa al pobre, atrapa al rico, porque a la postre todos somos animales insaciables movidos por la codicia. Lástima que esta reflexión pesimista que ve al hombre como una bestia, como un lobo para el hombre, se ve matizada en un instante por el personaje del padre de Santiago, quien marca un contraste que lleva a esa pobre y repetida idea de que “todo tiempo pasado fue mejor” (y que, creo, solo es bien usada por Jorge Manrique, y de eso ya seis siglos han pasado). Ese padre representará un choque generacional entre los tiempos del hombre trabajador y honrado tan estereotípicamente paisa y los del hombre oportunista y facilón que busca los atajos incluso poniéndose en peligro. Y digo que es una lástima, porque la reflexión sería más crítica y contundente si no ignorara que los hombres siempre han sido y siempre serán monstruosos, y que debajo de los ponchos del antiguo trabajador paisa siempre había un machete y dentro de su carriel un revólver, y que el deterioro moral de la sociedad colombiana viene de tiempo atrás; el narcotráfico y sus lacras no nacieron de manera espontánea, sino que han sido producto de unas condiciones previas que lo han permitido, propiciado y alimentado. Falla entonces, en este sentido, el determinismo que le es propio a la fórmula naturalista del mismo Gaviria, porque solo juzga con dureza el presente, pero con una cándida benevolencia el pasado, y lo hace tan solo en un pequeño e insignificante momento de la película. Eso, o quien escribe leyó todo al revés, cosa que siempre es sana sospecha para el lector.

11. Soplo de vida (Luis Ospina, 1999)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			Asesinato, corrupción, bajos fondos.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Retrato de una sociedad enferma y corrupta que engendra una cadena de crimen y perversión.
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Hay un claro intento por desencadenar la crisis ética; sin embargo, en virtud de la obsesión por calcar los modelos del <i>Noir</i> hasta la saciedad, la película se torna postiza y eso genera cierto fracaso en este propósito de generar crisis.
4. Tendencia al existencialismo	X			En términos generales el ambiente de la película tiende al existencialismo. Los personajes se encuentran atrapados por sus propias vidas de una manera absurda y depresiva.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes	X			Los personajes son presentados y desarrollados a partir de su profundidad emocional y personal. Pasados que persiguen a los personajes y los determinan.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			Todos los personajes están inevitablemente dirigidos hacia el desenlace fatalista, solo que luchan como pueden contra la inevitabilidad.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico	X			El amor como motor del fatalismo es fundamental en la película; es en torno a Golondrina que se teje todo el entramado fatalista de cada personaje masculino relacionado con ella.
8. Onirismo	X			Es generalizado el uso de este recurso; de hecho la película entera tiene un halo onírico muy fuerte y consciente.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad	X			El protagonista de la película sigue este arquetipo de manera perfecta; se trata del habitual detective privado que busca la verdad detrás de un crimen cuya solución no restablece el <i>statu quo</i> roto por el crimen, sino que se convierte en un esfuerzo absurdo e innecesario.
El perseguido		X		
La mujer fatal	X			Golondrina es un perfecto ejemplo de mujer fatal; una vorágine destructiva para todo aquel que se relaciona con ella.
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente	X			Los personajes secundarios tienen motivaciones ambiguas y personalidades complejas; se trata de personajes con una cara pública y una vida personal complicada y generalmente retorcida.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Uso permanente de este recurso durante toda la película.
12. Angulaciones forzadas	X			Uso permanente de este recurso durante toda la película.
13. Uso de la cámara en movimiento	X			Uso permanente de este recurso durante toda la película.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			La película usa escenarios urbanos de manera generalizada; sin embargo, también hay presencia de espacios rurales en virtud del viaje de regreso a las raíces de las cenizas de Golondrina.
15. Uso de la cámara subjetiva			X	Hay cierto uso de este recurso pero no está muy generalizado.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
16. Gran uso del <i>flashback</i>	X			Uso permanente de este recurso durante toda la película. La historia se narra a partir de esta temporalidad.
17. Realismo de los decorados	X			Constante intención de mantener el realismo en decorados y escenarios. Es de resaltar, eso sí, que también hay una extraña estetización que hace que decorados y espacios transmitan una sensación de pobreza y desagrado.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos	X			Recurso generalizado en toda la película.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>	X			Constante uso de este recurso en toda la película.
20. Temas frecuentes				
Conspiración	X			Se teje toda una conspiración en pro del beneficio de un personaje, mientras que otros terminan siendo inculpaos y arrastrados a la desgracia.
Traición	X			La traición se convierte en algo con lo que todos los personajes han de lidiar.
Amor	X			Es la motivación de la mayoría de los personajes y lo que en definitiva los lleva a la desgracia.
Sexo	X			Tiene presencia constante en la película.
Asesinato	X			Motor argumental de la película.
Crimen perfecto			X	Existe cierta tendencia a este modelo en tanto se establece la conspiración para encubrir los crímenes.
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			La violencia es constante y está prácticamente limitada al género masculino.
22. Denuncia social	X			El retrato crítico de la sociedad enferma tiene como componente esencial una denuncia social.
23. Principio moral	X			El componente crítico engloba el principio moral en tanto reafirma la idea de lo que consideramos bueno y malo.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Eje y motor de la narración.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
La corrupción	X			Ejemplificado particularmente en los personajes del político y de Estupiñán.
La violencia	X			Constante durante toda la película.
La extorsión		X		
El robo		X		
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales		X		
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Los personajes son ambiguos y complejos.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			Desorientación moral y generación de incomodidad por medio de los ambientes y del componente onírico.
27. Caída de las ficciones morales	X			Existe un intento al respecto pero fracasa por la obsesión de calcar los modelos del <i>Noir</i> , haciendo que todo se vuelva postizo.
28. Héroe antiprototipo	X			El protagonista tiene componentes heroicos pero resulta ser violento, burdo y falto de belleza.
29. Ambigüedad en la mujer fatal	X			La mujer fatal es ambigua y compleja, hasta el punto del misterio.
30. Erotización de la violencia	X			Muy presente, especialmente en la relación entre Estupiñán y su pareja homosexual.
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			La violencia se presenta por medio de recursos de estetización.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			Los recursos generalizados en la película acentúan una sensación angustiosa y de desagrado.
33. Carácter antisocial	X			Por medio del retrato crítico de la sociedad.
34. Simbolismo	X			Constante mediante objetos, situaciones y recursos audiovisuales.
35. Atracción oscura	X			Presentación de un mundo sórdido que como espectadores queremos descubrir.

Soplo de vida, a pesar de estar en el límite del período histórico delimitado, debe ser analizada aquí ya que es un caso de estudio muy curioso a la hora de hablar de cine negro en Colombia. Esta película de Luis Ospina es, por decirlo de alguna manera, a la vez la más negra y la menos *Noir* de las producciones nacionales. Digo esto porque, a pesar de reunir casi todos los elementos que se podrían rastrear como “característicos” del género, falla en lo que a mi entender es lo más importante del *Noir*, por culpa de un afán de calco vacío de una fórmula genérica. Es como si Ospina hubiese hecho un concienzudo traba-



El Mago (César Mora), ese extraño ciego que se convierte en una especie de catalizador de la historia y Emerson Roque Fierro (Fernando Solórzano), en un bello plano que juega con los contrastes de luz y sombra, en **Soplo de vida** (Luis Ospina, 1999).
Fotografía: Eduardo Carvajal.



La violencia masculina vinculada con una sexualidad sórdida llega a su punto más álgido en **Soplo de vida** cuando Jacinto (Robinson Díaz), tras hacer un show de travestismo, es acuchillado por su brutal amante homosexual, John Jairo Estupiñán (Álvaro Rodríguez). Fotografías: Eduardo Carvajal.



jo de revisión del aparato crítico e historiográfico sobre el género, y hubiera rastreado y procurado cumplir una a una las características reconocidas del cine *Noir* en su película. Sin duda alguna, el realizador hizo la tarea académica de revisar los referentes fundamentales del cine negro, eso hay que concedérselo; sin embargo, esa labor termina pareciendo postiza y antinatural, porque al final hace de la película un mero experimento, un simple ejercicio estético, o al menos eso es lo que se siente; como el aprendiz de pintor que hace un cuadro siguiendo formal y rigurosamente la técnica del Impresionismo, pero ajeno al espíritu detrás de este movimiento artístico. En virtud de esto, la calidad artística queda, de cierta manera, en entredicho, ya que se asume entonces que el *Noir* es simplemente una suma de características preconcebidas cuando, como hemos visto hasta aquí, es todo lo contrario y dichas características no son la génesis del género sino una consecuencia de su espíritu esencial tan interesado en la profundización del alma humana y social.

Sí, en efecto, en esta película hay un crimen; sí, ahí está claramente planteada una sociedad corrupta; por supuesto que vemos uso del claroscuro, las angulaciones forzadas





El juego simbólico de los reflejos tiene una presencia sutil e interesante en **Soplo de vida**. En esta imagen Emerson Roque Fierro frente a un espejo que nos deja ver un decorado realista. Fotografía: Eduardo Carvajal.



De nuevo el juego de reflejos, esta vez con Jacinto maquillándose para convertirse en trasunto de la diva María Félix. **Soplo de vida**. Fotografía: Eduardo Carvajal.



y la cámara en movimiento; qué duda cabe de que a los personajes los persigue su pasado y están destinados a un desenlace fatalista; efectivamente nos encontramos con personajes arquetípicos propios del género como el detective privado, el exboxeador o la mujer fatal; en efecto vemos que la violencia está muy presente y que está concentrada especialmente en los personajes masculinos, y que en ocasiones está erotizada. No hay forma de negar que **Soplo de vida** sigue a pie juntillas el modelo genérico formal del *Noir*, pero es que el negro no es simplemente un modelo; es un género vivo que plantea una mirada especial con respecto a la realidad, con un afán crítico contundente. Y sí, con toda seguridad Ospina también tiene este afán en su película, el problema radica en que cae en un juego

de impostación que lo desvirtúa. Los personajes y sus situaciones adquieren la dimensión de reproducción desalmada. En efecto, un defensor de la película podría argumentar que lo que hace Ospina es una serie de homenajes al cine negro y con seguridad tendrá razón, pero lo que se echa en falta al final es la apropiación sincera del mismo.

Véase cómo el director se intenta apropiarse de un contexto histórico imbricando el relato criminal, de esa extraña manera en que lo hace, con un drama nacional como el de la tragedia de Armero, no obstante el resto de elementos se ven impostados. El centro de Bogotá deja de parecer el centro de Bogotá, los conflictos sociales colombianos dejan de parecer colombianos, los personajes parecen sacados a la fuerza de una película *Noir* ameri-



La sexualidad es un elemento muy importante en **Soplo de vida**. En esta imagen vemos a Pilar Golondrina (Flora Martínez) abrazada al cuerpo desnudo de su amante, el torero José Luis Domínguez (Juan Pablo Franco). Fotografía: Eduardo Carvajal.



Golondrina, a la vez víctima y mujer fatal, arrastra a todos los hombres que se pierden entre sus piernas a un abismo trágico. Uno de esos hombres es el exboxeador Óscar "Martillo" López (Edgardo Román). **Soplo de vida**. Fotografía: Eduardo Carvajal.



cana, y así también los diálogos y los planos; si bien esto no significa que el trabajo estético logrado por Ospina no sea notable, como lo puede apreciar el lector en las imágenes de su película recogidas en este libro.

Y si no se da una apropiación real del género, si al hacer cine negro no se explora de manera sincera y profunda la realidad que engendra el crimen, no se alcanzará ni el gris claro. Sin esto no se llega ni a arañar siquiera la crisis ética. El espectador colombiano no se puede ver reflejado en **Soplo de vida** de ninguna manera; solo podrá reconocer unos detalles sueltos que le recuerdan vagamente su realidad, por lo que de alguna forma podrá verse conmocionado. Como quien visita ciudades que han calcado otras ciudades y apenas se le despierta una extraña inquietud frente a las formas y acabados conocidos.

12. La historia del baúl rosado (Libia Stella Gómez, 2005)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			El argumento se centra en la resolución de un crimen. Sin embargo, con lo que finalmente nos encontramos es con una especie de charada macabra.
2. Radiografía crítica de la sociedad			X	Salvo por la insinuación sobre la corrupción y de la relación malsana entre las instituciones estatales y la prensa, no encontramos realmente una radiografía crítica.
3. Puesta en crisis del sistema de valores		X		No parece haber siquiera un esfuerzo por esto, puesto que no hay recursos que la generen.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
4. Tendencia al existencialismo			X	Hay ciertos elementos tendentes a esto en personajes como el detective Corzo y el periodista Mosquera, pero no hay una profundización suficiente en los personajes para alcanzar una verdadera tendencia existencialista.
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes			X	Hay una aproximación limitada en este sentido en el protagonista y la relación con su madre, pero resulta ser marginal.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista		X		
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico		X		
8. Onirismo	X			En aquellos momentos en que nos adentramos en la mente del protagonista quien imagina los sucesos que va descubriendo sobre el caso que investiga.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad	X			El protagonista es un detective cuya motivación básica en la historia es la resolución del misterio criminal.
El perseguido		X		
La mujer fatal		X		
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente			X	Hay algo de profundización en algunos personajes secundarios pero no los matiza con verdadera intensidad. Quizás el caso más representativo sea el del periodista, Hipólito Mosquera, quien se presenta como una especie de antagonista, pero se muestra también con una extraña crisis personal.
11. Iluminación basada en el claroscuro	X			Recurso constante, pero se percibe un tanto fortuito.
12. Angulaciones forzadas	X			Recurso constante, pero se percibe un tanto fortuito.
13. Uso de la cámara en movimiento	X			Recurso constante, pero se percibe un tanto fortuito.
14. Preponderancia del paisaje urbano	X			El paisaje urbano es absolutamente predominante. Retrato de una Bogotá de los años cuarenta.
15. Uso de la cámara subjetiva			X	Existen algunos casos pero no es un recurso generalizado.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
16. Gran uso del <i>flashback</i>			X	Es un recurso presente de manera constante; sin embargo, está matizado al presentarse argumentalmente como manifestaciones de imaginación y onirismo. La narración no está estructurada a partir de este recurso como es común en el cine negro.
17. Realismo de los decorados			X	La película se esfuerza por representar una época histórica específica, lo cual matiza ese realismo. No hay, en todo caso, una intención abierta por retratar una realidad social marginal como es lo común en el género.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos			X	Presencia de algunos casos aislados.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>		X		
20. Temas frecuentes				
Conspiración			X	El desenlace de la película nos revela la trama de un engaño complejo en el que varios personajes están inmiscuidos; sin embargo, no necesariamente puede entenderse como una conspiración.
Traición			X	Al final de la película se insinúa una especie de traición por parte del prefecto, pero no es central.
Amor	X			Lo vemos en la relación entre el detective Corzo y Martina.
Sexo			X	Hay una insinuación sobre la relación supuesta entre el caso investigado y una explicación sexual sórdida que luego se deja en el camino. También hay una mención con respecto a la imposibilidad de tener relaciones por parte del protagonista por una promesa. Son todos elementos marginales.
Asesinato		X		El motor argumental es la suposición de este delito, pero realmente no llega a haber asesinato alguno durante la película.
Crimen perfecto		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina		X		La presencia de la violencia es sumamente marginal en la película.
22. Denuncia social		X		
23. Principio moral	X			Se reivindica por medio de los protagonistas.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Base argumental de la narración.
La corrupción	X			Presente desde el principio en el personaje del detective Rosas en su relación con Hipólito Mosquera y, luego, difundido hasta el personaje del dueño del periódico y el prefecto.
La violencia		X		Realmente no hay presencia de violencia en la película.
La extorsión		X		
El robo		X		
La delación		X		
El tráfico de sustancias ilegales		X		
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres		X		No vemos en el retrato de los personajes ambigüedad alguna en su dimensión moral, de hecho los personajes son más bien maniqueos a pesar del intento de profundización en algunos de ellos.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			Hay intención de desorientación a la manera del relato policíaco clásico, al dar al espectador pistas confusas que no le permiten un verdadero proceso de detección.
27. Caída de las ficciones morales		X		No hay siquiera una intención de esto en virtud de la ausencia de una dimensión crítica.
28. Héroe antiprototipo	X			El héroe es inseguro, frágil y poco agraciado.
29. Ambigüedad en la mujer fatal		X		
30. Erotización de la violencia		X		
31. Estilización de la violencia y la muerte	X			Existe una clara estilización de la muerte desde la presentación del cadáver de la niña y reforzado en los momentos en que se visitan lugares como la morgue.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
33. Carácter antisocial		X		
34. Simbolismo	X			Hay algunos elementos simbólicos a lo largo de la película como el mismo baúl rosado, el paraguas con cachá de calavera, etc.
35. Atracción oscura	X			La estilización de la muerte resulta estéticamente atractiva.

Considero que **La historia del baúl rosado** es digna de ser comentada en virtud de que Libia Stella Gómez, su directora, demuestra una gran capacidad estética a lo largo de esta película. No son pocos los momentos a lo largo del metraje en los que permite disfrutar al espectador de secuencias muy bien logradas y de planos compuestos con un gran sentido estético. Ahora bien, creo que fracasa en su proyecto por adherirse a una tradición cinematográfica como la del cine negro, de nuevo, de manera puramente formal. Como sucede en **Soplo de vida**, en esta película también vemos un esfuerzo de calco de los elementos del género; pero a diferencia de lo sucedido en la película de Luis Ospina, en donde el calco cubría tanto la dimensión estética como la argumental, en la película de Gómez solo encontramos una adhesión a los elementos puramente estéticos propios del *Noir*. Gómez sigue las reglas visuales del género negro más clásico: nos encontramos con secuencias con tratamiento estético de tipo onírico, como aquella en la que el detective Mario Corzo (Edgardo Román) parece interpretar y reproducir mentalmente los sucesos que va descubriendo en su proceso de investigación. En esos momentos la iluminación se torna más oscura, los sucesos rompen la lógica de la realidad material y la planificación tiende a la composición simbólica. Es también generalizado en la película el uso de la iluminación basada en el claroscuro, el uso constante de angulaciones forzadas, la estilización de la muerte, la cámara en movimiento y la cámara subjetiva. Incluso el vestuario es típico del cine negro americano clásico, hasta el punto de que la decisión de ubicar temporalmente la narración en los años cuarenta parece una mera excusa para poder usar trajes de paño cruzados, corbatas anchas y sombreros. Y como estos, podemos rastrear en esta película muchos otros pequeños detalles formales identificables con el *Noir*.

Así pues, si el cine negro fuera lo que es por las características materiales que se hicieron famosas en su periodo dorado hollywoodense, entonces **La historia del baúl rosado** sería una de las más negras de nuestra cinematografía; sin embargo, estoy convencido de que por el contrario es una de las menos negras de las aquí estudiadas. Incluso hay elementos argumentales que la hacen sospechosamente poco afín al *Noir*, como el hecho de la completa ausencia de violencia física durante la película (no quiere esto decir que dicha presencia sea indispensable en el género, ni mucho menos). Parece como si la directora quisiera hacer un alegato pacifista de una manera abierta. Pero esto ya me hace entrar



Martina (Dolores Heredia) ataviada de época es una muestra del esfuerzo estético específico por llevar al espectador a una Bogotá idealizada de antaño. Aquí junto al detective Mariano Corzo (Edgardo Román), en **La historia del baúl rosado** (Libia Stella Gómez, 2005). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



en el asunto argumental de esta película, pues es allí donde el filme de Gómez se aleja muchísimo del género negro. Para empezar, terminada la historia, no se podría decir con plena confianza que esta es una película de temática criminal. Si bien es cierto que hay una historia detectivesca, el crimen es tan minúsculo en comparación con los terribles crímenes a los que nos ha acostumbrado el cine, que uno se queda con la sensación de no saber muy bien cuál fue el crimen motor de la historia. Sabrá disculparme el lector por arruinar el final de este relato, pero es necesario explicar aquí lo anterior diciendo que al terminar el filme, el único crimen con trascendencia narrativa es el robo de un cadáver, y dicho acto, de ninguna manera, se entiende como motor argumental. Somos también testigos de una relación sexual entre un adulto y una niña, pero en realidad este crimen no tiene relevancia en el relato, pues termina siendo una mera distracción en el proceso de detección.

Lo que resulta más problemático es que en el esfuerzo por hacer que su película se parezca a un filme de género negro, Gómez ubica temporalmente su historia en un momento histórico sin asideros sólidos, que termina por resultar ajeno a la realidad social colombiana, de tal manera que todo parece postizo. No hay forma alguna de generar un proceso de re-

conocimiento, no hay manera de poder hacer una radiografía crítica de la sociedad, porque dicha sociedad del pasado, vista sesenta años después, sencillamente no se ve real en la obra de Gómez y, lo peor de todo, no se ve propia. Y ya desde ahí, la capacidad de desencadenar una crisis ética en el espectador no existe. De hecho, no parece haber intención alguna de que exista. La única intención que parece tener la realizadora es la de despertar una suerte de nostalgia estética por el pasado de la Bogotá cachaca. El ejercicio estético de Gómez se torna árido e impropio y, además, tampoco me parece suficiente, puesto que la capacidad estética que demuestra, si bien es interesante, no es tan sobrecogedora como para valerse por sí misma sin un soporte argumental e ideológico serio.

Siendo esto así, **La historia del baúl rosado** es una excelente comprobación nacional de que lo que hace que una película sea cine negro poco y nada tiene que ver con una cuestión únicamente estética. Pero, además, hace salir a la luz otro asunto fundamental y es que el género negro parece depender en gran medida de su época y su contexto, pues es de este de donde se alimenta, es por esto que es un género que se actualiza constantemente y que no muere. Es también por esto que considero tan erróneo el pensamiento de que el verdadero y único género negro es el de la época dorada en los Estados Unidos de los años cuarenta y cincuenta.

Rosas (Álvaro Rodríguez), ese típico personaje del tipo comadreja visto en tantas películas del género negro, juega aquí simbólicamente una partida de ajedrez, en **La historia del baúl rosado**. Fotografía: Juan Antonio Monsalve.



13. El colombiano dream (Felipe Aljure, 2006)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
1. Temática criminal	X			La película gira en torno al crimen de manera absoluta. El relato se articula alrededor del asunto del tráfico de drogas y desde ahí se teje cualquier otro entramado ya sea amoroso, ético, social, etc.
2. Radiografía crítica de la sociedad	X			Si bien la forma resulta un poco brusca, la intención en este sentido es clara, así lo vemos en la reflexión sobre una sociedad que hace la vista gorda ante los problemas de la ilegalidad, legitimándolos y permitiéndolos por medio de esta misma actitud. Una sociedad concentrada en el lucro personal.
3. Puesta en crisis del sistema de valores	X			Hay una clara pretensión de poner en crisis el sistema de valores al evidenciar la enfermedad social de un pueblo obsesionado por el lucro por encima de su propio sistema de valores postizo; sin embargo, esto se logra pobremente puesto que la película aturde estéticamente de una manera excesiva y grotesca.
4. Tendencia al existencialismo		X		
5. Aproximación psicoanalítica de los personajes			X	Hay cierto interés por profundizar en la psique de los personajes, por ejemplo, en el caso del Duende y su motivación romántica para la venganza; sin embargo, la exploración no es suficientemente profunda en ningún personaje.
6. <i>Fatum</i> . Destino fatalista	X			De manera general el destino fatalista se cierne sobre los personajes de la película, y de manera específica en los antagonistas, si bien es cierto que los protagonistas salen victoriosos.
7. <i>Amour fou</i> . Amor loco y trágico			X	Hay ciertos elementos de este tipo de amor en las relaciones amorosas de la película, tanto en el triángulo de los niños como en el de los traficantes.
8. Onirismo	X			Desde el inicio la película hace énfasis en el onirismo, téngase en cuenta que la narración está en boca de un muerto reencarnado que ve el mundo por medio de unos ojos cargados de misticismo.
9. Arquetipos				
El buscador de verdad		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
El perseguido			X	De cierta manera los protagonistas se convierten en perseguidos en la película, pero no es esta su característica determinante.
La mujer fatal		X		
10. Personajes secundarios muy matizados psicológicamente			X	Los personajes en general tienen motivaciones un tanto planas; sin embargo, en algunos momentos, elementos como el amoroso se cruzan en medio para darles ciertas matizaciones.
11. Iluminación basada en el claroscuro		X		Es interesante anotar aquí que si bien no se hace uso de este recurso, hay una abierta reflexión sobre el espacio colombiano como un espacio luminoso y cálido.
12. Angulaciones forzadas	X			El uso de este recurso está absolutamente generalizado.
13. Uso de la cámara en movimiento	X			El uso de este recurso está absolutamente generalizado.
14. Preponderancia del paisaje urbano		X		La película, en su interés por el discurso de un <i>Noir</i> colombiano de tipo "tropical", busca un escenario muy propio de la colombianidad que es el del paseo a tierra caliente, razón por la cual se excluye a la ciudad en favor del espacio rural vacacional.
15. Uso de la cámara subjetiva	X			Es un uso frecuente y muy generalizado.
16. Gran uso del <i>flashback</i>		X		
17. Realismo de los decorados	X			Los decorados son realistas hasta el extremo de estar despojados de todo encanto visual.
18. Recurrencia de un lenguaje cargado de comentarios inteligentes, dobles sentidos y conceptos poéticos			X	Hay una fuerte tendencia hacia esto; sin embargo, de una manera desmesurada que termina por desvirtuarlo.
19. Uso frecuente de la narración en <i>off</i>	X			Toda la narración de la película hace uso de este recurso.
20. Temas frecuentes				
Conspiración		X		

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
Traición	X			Es un elemento fundamental en el relato y permea a todos los círculos dramáticos de la película.
Amor	X			Está presente de manera central pero en general con tintes problemáticos que llevan a conductas como la traición.
Sexo	X			Presente de manera constante y repetitiva.
Asesinato	X			Presente en muchos momentos a lo largo del relato.
Crimen perfecto		X		
21. Fuerte presencia de la violencia, especialmente la masculina	X			En la película la violencia está exclusivamente concentrada en las manos de los personajes masculinos.
22. Denuncia social			X	La intención de denuncia es explícita pero considero que termina siendo consumida por la desmesura argumental y estética de la película.
23. Principio moral	X			La reafirmación del principio moral es evidente en la narración, en especial por la forma en que se resuelven las diferentes líneas argumentales.
24. Reflejo de lacras sociales				
El crimen	X			Generalizado para toda actividad de los personajes. Todos se ganan la vida de una u otra manera mediante formas ilícitas directas o indirectas.
La corrupción	X			La podemos ver en el personaje del policía; sin embargo, está explotada solo de manera marginal.
La violencia	X			Física, verbal y emocional están generalizadas en la película y tienen presencia constante.
La extorsión		X		
El robo	X			El engaño y el robo oportunista son herramientas en manos de los personajes de manera constante.
La delación	X			Como otro elemento de la traición, lo vemos especialmente en el personaje del Duende.
El tráfico de sustancias ilegales	X			Actividad ilícita principal en la película.
25. Ambigüedad moral en el dibujo de los caracteres	X			Se presenta un juego de doble moral en muchos de los personajes y una reflexión abierta sobre esto mismo de cara a toda la sociedad.
26. Tendencia a la desorientación del espectador	X			De manera deliberada o no, la desmesura en la narración y en la estética genera una desorientación evidente.

(Continúa)

Característica	sí	no	sí/no	Comentarios
27. Caída de las ficciones morales			X	De cierta manera esto sucede con el proceso crítico sobre una sociedad materialista e hipócrita.
28. Héroe antiprototipo			X	En realidad es difícil hablar de figuras heroicas en la película, puesto que todos son abiertamente antihéroicos.
29. Ambigüedad en la mujer fatal		X		
30. Erotización de la violencia	X			Hay una clara relación en la película entre la violencia masculina y el sexo a la manera de una forma de acto sexual. Véase, por ejemplo, el <i>running gag</i> de las bofetadas del Duende.
31. Estilización de la violencia y la muerte		X		Difícilmente podemos hablar de estilización en esta película; parece, de hecho que hubiese una flagrante intención de desestilización y la potenciación de una estética hortera.
32. Sentimiento de angustia e inseguridad	X			Alimentado por la dinámica general del crimen y la resolución de los conflictos y dificultades por medio de la violencia.
33. Carácter antisocial	X			Se evidencia en la puesta en relieve del asunto criminal, de las motivaciones exclusivamente materialistas y las actitudes hipócritas de la sociedad.
34. Simbolismo	X			Existen varios ejemplos significativos en la película, como el del juego de los colores de las drogas con los de la bandera de Colombia o el de la relación entre el cine colombiano y el negocio de las drogas.
35. Atracción oscura		X		

No voy a mentir ni a andarme con medias tintas; **El colombiano dream** sencillamente no es una película de mi gusto. Podría valerme de la diplomacia y sencillamente no mencionarlo; sin embargo, me parece necesario empezar por aquí para abordar esta producción ya que creo que en el caso de una obra de un director que con anterioridad ha demostrado tanto talento y visión es menester ser especialmente sincero e implacable con la crítica. Ya en páginas anteriores mencionaba someramente mi gusto y admiración por **La gente de la Universal**. Cuando vi esa película me sentí cautivado, estimulado y cuestionado, razones de peso para querer seguirle los pasos a su director. Pasó mucho tiempo antes de que tuviera la oportunidad de ver de nuevo una de sus películas, y fue precisamente gracias a esta investigación que conocí **El colombiano dream** (harto difícil de conseguir, por cierto) y a la que me enfrenté inicialmente con mucho entusiasmo. Diré además que durante cierto tiempo disfruté mucho de sus juegos estéticos y sus planteamientos teóricos que venían como hechos a la medida para mi investigación sobre cine negro en Colombia; sin embargo,



Pepe y Enriquito Arango (Mateo y Santiago Rudas) junto a su padre Enrique "Susi" Arango (Gonzalo Sagarminaga) y su novia Nicole (Ana María Orozco) en un sugestivo plano bajo la lluvia, en **El colombiano dream** (Felipe Aljure, 2006). Esta secuencia de los cuatro personajes bajo la lluvia no se encuentra en el metraje del corte final de la película; sin embargo, hay que tener en cuenta que este filme de Aljure terminó siendo enormemente largo y vio la luz con 135 minutos.
Fotografía: Olga Lucía Paulhiac.



El Duende (Héctor García) y Jesús Elvis Simbaqueva (Julián Díaz) en su faceta de matones (no muy exitosos). **El colombiano dream**.
Fotografía: Olga Lucía Paulhiac.

Llegó el momento en que sentí que la narración se salía de cause, que los juegos cómicos se tornaban gratuitos y de mal gusto, que la experimentación estética se hacía exagerada y perdía su razón de ser, que el código de farsa de algunos personajes secundarios simplemente no encajaba con lo naturalista de los protagonistas y, lo más chocante de todo, que, en conjunto, la película empezaba a resultarme fea de ver, desagradable al ojo. Siento, tras haber hecho varios visionados de la película, que lo que atestiguo una y otra vez como un rechazo hacia esta producción no es más que la respuesta a una desmesura narrativa y estética, a una falta de contención de una mente demostradamente lúcida como la de Felipe Aljure, que llevó a una obra desbocada que se pierde a sí misma.

Pero entonces ¿por qué incluir esta película en el grupo de aquellas que abordo en estas páginas en vez de relegarla al grupo de producciones que el lector podrá encontrar páginas más adelante? Esta película de Aljure tiene un importante interés para la presente investigación puesto que su planteamiento teórico está abiertamente relacionado con

el género negro y sus implicaciones. **El colombiano dream** inicia con una idea muy propia del género al establecer un principio determinista extremo con la idea de nacer muerto. El narrador de esta historia ve el mundo desde una especie de muerte o "no-vida", desde los ojos de un niño que ya ha muerto en otras ocasiones y reencarnará en el cuerpo de un nuevo ser humano. Mediante esa mirada onirista se enmarca toda la película en un ciclo de fatalismo que da testimonio de una Colombia obsesionada por la "fiebre del oro" calcada del modelo del sueño americano. Esto lo sabemos desde que, en los designios sobrenaturales de lo que deparará la existencia de este niño que se enfrenta como testigo del mundo, de manera simbólica se muestra una mano con dinero y explícitamente se dice, en boca de Lucho (Miguel Canal), el narrador: "[...] el tema de esta vida va a ser la plata".

Un elemento de especial interés en **El colombiano dream** es la idea de hacer género a la manera colombiana. En un mundo de "tierra caliente" como el colombiano, donde es casi parte de la idiosincrasia nacional el concepto del viaje de ocio a zonas cálidas, Aljure plantea en su película que podemos pensar estéticamente desde las sombras, puesto que todo es luminosidad tropical. En boca del narrador se dirá esto de la siguiente manera,



Pepe y Enriquito Arango en una típica angulación forzada del género negro, en un bello plano en picado junto a su piscina finquera. **El colombiano dream.**
Fotografía: Olga Lucía Paulhiac.



En un país como Colombia el elemento criminal suele estar vinculado con la devoción religiosa. Aquí vemos a la Belfa (Martha Carolina Beltrán) entregada a la oración en un juego irónico por su doble moral. **El colombiano dream.**
Fotografía: Olga Lucía Paulhiac.



tras mostrarse en pantalla una suerte de arcoíris producto del reflejo de un vitral sobre la pared, por supuesto, jugando también con los colores de la bandera nacional, como se hará luego con las anfetaminas:

Como en las películas de gánsteres los malos aparecen en las sobras, en túneles con humo, como en la Serie Negra, pero acá, con el sol maravilloso de Girardot y su luz brillante, aparecían casi poéticos, como sombras que caminaban por los muros y así empezaron a entrar en la vida de estos tres jóvenes inocentes.

Por otro lado, el elemento crítico de la película está inicialmente articulado de manera muy interesante. Es muy importante en esta historia la crítica a una sociedad totalmente materialista que vive a partir de una doble moral en la que no importa hacer daño a otros con tal de satisfacer las necesidades y deseos de los personajes o, de una menos terrible pero igualmente dual, para cuidar de los allegados, como sucede en el caso de John McClane (Manuel Sarmiento), quien se dedica al tráfico de sustancias ilegales, con todo lo que eso conlleva, con la excusa de hacerlo por su familia. Igualmente, veremos cómo la sociedad colombiana

se retrata como un Estado regido por la ley del silencio; una sociedad que se indigna ante el crimen pero hace la vista gorda y calla cuando los beneficios de la misma tocan a su puerta de manera directa o indirecta; en un cinismo social altamente incrustado en el alma de nuestro país, de esta patria en la que, a los ojos de Aljure, a los poetas no les queda otro camino más que el del crimen, como le sucede a Jesús Elvis Simbaqueva (Julián Díaz).

Esta película de Felipe Aljure es la última de la que haré comentarios en estas páginas. La razón de ser es simple y caprichosa. Las demás películas colombianas que configuran el *corpus* de investigación de este libro, o bien resultan marginales en cuanto a su filiación al género negro, como es el caso de **María llena eres de gracia**, en la cual considero que el elemento criminal, si bien es el germen del relato, no es verdaderamente preponderante, y cuyas pretensiones argumentales, críticas y estéticas están en una dirección muy diferente a las del *Noir*; o bien porque su calidad argumental, estética y crítica es demasiado pobre, como es el caso de dos de las que considero las peores producciones de la historia reciente de nuestro cine, **180 segundos** y **El arriero**; razón por la cual (repito, caprichosamente) considero no merece la pena profundizar en comentarios. Aun así, es necesario mencionar que dentro del



Jesús Elvis Simbaqueva, un poeta que tiene que legitimar la tradición familiar de sicariato, tras las rejas y aferrado a una biblia. **El colombian dream**.
Fotografía: Olga Lucía Paulhiac.



Una muestra explícita de la relación tan afín al *Noir* de la sexualidad y la violencia. En esta imagen vemos a Jesús Elvis Simbaqueva junto al cadáver de la Súper Nena (María Adelaida Puerta). **El colombian dream**. Fotografía: Olga Lucía Paulhiac.



marco temporal establecido para esta investigación, en Colombia, además de las películas hasta aquí comentadas, también encontramos las siguientes producciones en las que sería factible identificar en mayor o menor medida elementos fundamentales o secundarios del

género negro, pero que no merecen una profundización en estas páginas, ya sea, repito, por la marginalidad de las características constitutivas del género o por su pobre calidad:



Ri (Alejandro Aguilar) conectado “religiosamente” con su arma, en **180 segundos** (Alexander Giraldo, 2012). Fotografía: Sebastián Duque.

Ancizar (Julián Díaz) con un simbólico horizonte de prosperidad y paz de fondo, en **El arriero** (Guillermo Calle, 2009). Cortesía: RCN Cine.



14. Karmma, el peso de tus actos (Orlando Pardo, 2006)

15. PVC-1 (Spiros Stathoulopoulos, 2007)

16. La captura (Dago García, 2012)

17. María llena eres de gracia (Joshua Marston, 2004)

18. Rosario Tijeras (Emilio Maillé, 2005)

19. Kalibre 35 (Raúl García, 2000)

20. En coma (Henry Rivero y Juan David Restrepo, 2011)

21. El arriero (Guillermo Calle, 2009)

22. 180 segundos (Alexander Giraldo, 2012)

Aparte de esta lista de veintidós películas, hay dos producciones más que dejo aparte porque me es conveniente para mencionar, o mejor denunciar, una situación preocupante en la industria cinematográfica nacional.

23. Hábitos sucios (Carlos Palau, 2003)

24. El trato (Francisco Norden, 2005)


Sobre estas dos últimas producciones nacionales debo detenerme un instante. Estas dos películas también tienen elementos que las acercan más o menos al género negro. Ninguna de ellas, según mi propio juicio de valor y gusto, es de una relevancia excesiva para esta investigación, así que en este sentido no resulta escandaloso para estas páginas lo que diré de ellas. Sin embargo, sí es un escándalo para nuestro cine el hecho de que sea tan tremendamente difícil para el consumidor de a pie acceder a ellas. De hecho, en Colombia es generalizada la dificultad de hacerse a las películas producidas en nuestro país para un espectador interesado en ellas después de ser sacadas de la cartelera. El cine colombiano, primero, dura poco en las salas de cine por razones puramente comerciales y, segundo, seguramente por las mismas razones no parece haber interés por poner en el mercado físico o digital copias de nuestro cine. Gran parte del esfuerzo inicial de esta investigación radicó en conseguir las películas, pues muchas veces ni siquiera están disponibles en institucio-

nes especializadas como la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano o la Cinemateca Distrital. En el mercado es posible encontrar algo de cine colombiano, sobre todo aquellas películas que gracias a la iniciativa de la colección *Lo mejor del cine colombiano* se difundieron en DVD en los principales puntos de venta de discos (de los cuales, como sabemos bien, también quedan pocos); pero la gran mayoría del cine colombiano parece no llegar nunca al mercado tras salir de las salas de cine, lo que intensifica las ya numerosas dificultades que nuestra cinematografía tiene para ser vista condenándola al olvido tras una o dos semanas de exhibición. Tan aguda es la situación que ni siquiera en el mercado pirata, tan próspero en Colombia en la venta de producciones audiovisuales, es posible encontrar una gran cantidad de las producciones colombianas.




Esta imagen del cartel de búsqueda y captura de Álvaro Salcedo (Fernando Solórzano), en *La captura* (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2012), nos recuerda la estrecha relación estética que a lo largo de la historia han tenido el *Western* y el *Noir*.
Fotografía: María Mercedes Sánchez.




 Juan Diego Valbuena (Julio Medina), víctima de secuestro, en **Karma, el precio de tus actos** (Orlando Pardo, 2006).
Fotografía: Camila Lozano.




Como si de un espectáculo teatral se tratara, Omar (Juan David Restrepo) termina sus días en este escenario de la vida bajo un foco que lo ilumina connotativamente. **En coma** (Henry Rivero y Juan David Restrepo, 2011). Cortesía: RCN Cine. 



 En esta imagen vemos un plano típico del cine negro. Iluminado de tal manera que predomina la oscuridad, se nos presenta la escena de un tenso enfrentamiento en el que el dinero es protagonista. **La captura**. Fotografía: María Mercedes Sánchez.



Ancizar junto a su socia en el negocio del arreo de mulas, Lucía (María Cecilia Sánchez), en una íntima escena naturalista en el baño. **El arriero**. Cortesía: RCN Cine. 

Payment Deferred

Una brevísima conclusión

YA SEA POR CAPRICH O por convencimiento de que hacer un capítulo de conclusiones en un libro solo para suministrar un resumen útil a los lectores es una tarea un tanto anodina, prefiero no cerrar de esa manera tradicional estas páginas. En cambio, solo quiero terminar con una pequeña anotación.

En los días finales de escritura de este libro me encontré, en una lectura de consultorio, con un artículo muy somero (en una publicación con un perfil puramente de entretenimiento) sobre el funcionamiento de la mente de los asesinos en serie. Para cerrar el texto su autor, Miguel Mendoza, apuntaba que:

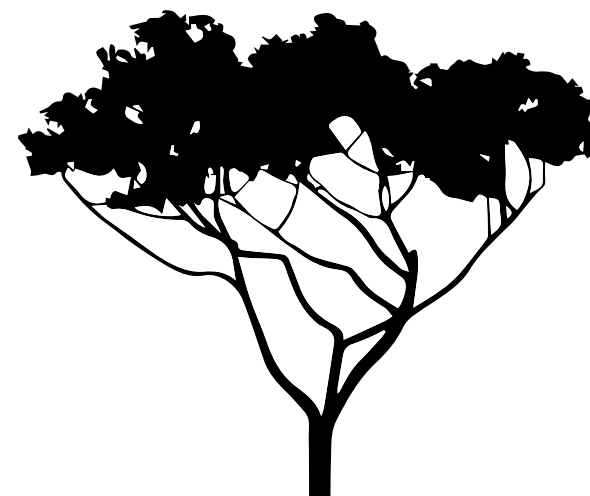
Sin embargo, una forma de conciencia vigilante, autocrítica y capaz de reconocer nuestra propia mezquindad, puede hacer la diferencia y alertarnos sobre el mal que a veces se gesta en nosotros⁸⁴.

Por si fui torpe en estas páginas para definir lo que esencialmente creo que es el cine negro, el señor Mendoza amablemente hizo la labor por mí en unas pocas palabras; mis agradecimientos por eso.

⁸⁴ Miguel Mendoza Luna. "¿Cómo funciona el cerebro de un asesino en serie?", *Bienestar Sanitas*, 135 (agosto-septiembre 2014). Bogotá, p. 52.



Álvaro Salcedo (Fernando Solórzano) en una simbólica penumbra tras ser capturado,
en **La captura** (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2012).
Fotografía: María Mercedes Sánchez.



El gabinete del Dr. Caligari Bibliografía



Novela negra (y alguna fuente sin patria)

- Andrade, Tatiana. *La literariedad de la novela criminal, hacia una nueva perspectiva del género policial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2001.
- Boileau, Pierre. *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Brown, Ray. *Popular Culture and the Expanding Consciousness*. Nueva York: John Wiley & Sons, 1973.
- Cawelti, John. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories at Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Colmeiro, José F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Antrophos, 1994.
- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Nueva York: The New York Times, 1950.
- Frye, Northon. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Gubern, Román et ál. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- Hebert, Rosemary (ed.). *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Aquí una imagen en la que vemos una relación planimétrica llena de simbología entre el cartel de Álvaro Salcedo (Fernando Solórzano) y el capitán Rudas (Juan Pablo Franco), que recuerda los planos de los westerns del magnífico John Ford, por el juego con los subencuadres mediante el uso de los marcos de las puertas.

La captura (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2012).
Fotografía: María Mercedes Sánchez.



- Mendoza Luna, Miguel. “¿Cómo funciona el cerebro de un asesino en serie?”, *Bienestar Sanitas*, 135 (agosto-septiembre 2014). Bogotá.
- Monte, Alberto del. *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus, 1962.
- Most, Glen W. y William W. Stone (eds.). *The Poetics of Murder*. Londres: A Harvest/HBJ Books, 1983.
- Narcejac, Thomas. *Una máquina para leer: la novela policiaca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Pöppel, Hubert. *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001.
- Priestman, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Quincey, Thomas de. *On Murder, Considered as One of the Fine Arts*. Londres: Blackwood's Magazine, 1827.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.
- Winks, Robin W. y Maureen Corrigan (eds.). *Mystery and Suspense Writers. The Literature of Crime, Detection, and Espionage*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1998.

Cine negro

- Adler, Tim. *Hollywood y la mafia*. Barcelona: Robinbooks, 2008.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Andrew, Geoff. *Hollywood Gangsters*. Nueva York: Gallery Books, 1985.
- Black, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press, 1998.
- Borde, Raymond y Etienne Chaumeton. *Le panorama du film noir américain*. París: Minuit, 1955.
- Cameron, Ian. *The Movie Book of Film Noir*. Londres: A Studio Vista Books, 1994.
- Carter, Sam. *El cine negro*. Barcelona: Ferma, 1963.
- Clarens, Carlos. *Crime Movies*. Londres: Secker & Warburg, 1980.
- Coma, Javier. *Diccionario del cine negro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.
- y José María Latorre. *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Ediciones Fabregat, 1981.
- Crowther, Bruce. *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*. Londres: Columbus, 1988.
- Duncan, Paul y Jürgen Müller (eds.). *Film Noir 100 All-Time Favorites*. Colonia: Taschen, 2014.

Everson, William K. *The Detective Film*. Secaucus, Nueva Jersey: Citadel Press, 1972.

Guerif, François. *El cine negro americano*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.

Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1998.

Hurtado Álvarez, José Antonio. *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra*. Barcelona: Nau Llibres, 1986.

Kaplan, Ann (ed.). *Women in Film Noir*. Londres: British Film Institute, 1978.

Karpf, Stephen. *The Gangster Film. Emergence, Variation and Decay of a Genre, 1930-1940*. Nueva York: Arno Press, 1973.

Naremore, James. *More than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley/Los Angeles: University of California, 1998.

Navarro, José Antonio. "El precio de la sangre. Elementos constitutivos (y restrictivos) del cine negro español". *Dirigido por...: Revista de Cine*, 399 (2010), pp. 58-63. Barcelona.

Porfirio, Robert; Alain Silver y James Ursini. *El cine negro americano. Los secretos de los cineastas del período clásico*. Barcelona: Laertes, 2005.

Sánchez Noriega, José Luis. *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Mensajero, 1998.

Santamarina, Antonio. *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza, 1999.

Silver, Alain y Elizabeth Ward (eds.). *Film Noir*. Woodstock, Nueva York: The Overlook Press, 1988.

Silver, Alain; James Ursini y Paul Duncan (eds.). *Cine negro*. Colonia: Taschen, 2004.

Simsolo, Noël. *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza, 2007.

Cine colombiano

Acosta, Luisa Fernanda. "El cine colombiano sobre la violencia. 1946-1958". *Revista Signo y pensamiento*, 32 (xvii) (1998), pp. 29-40.

Álvarez, Carlos A. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Arboleda Ríos, Paola y Diana Osorio Gómez. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.

Arciniegas, Myriam; Mavel Cardona y Sergio López. *Cine colombiano: construcción de una memoria visual década 70-80*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1989.

Baiz, Andrés. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.

Bello, Gilberto. "Identidad y dependencia del cine colombiano". *Chasqui*, 12 (1984), pp. 42-46. doi: <http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i12.878>

Bruggisser Sierra, Patricia. *Aproximación a un análisis histórico del cine colombiano*. Tesis de grado de la Facultad de Comunicación Social. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1978.

Calle Archila, Carlos. *Retratos de Colombia desde su cine: miradas a la violencia, la herencia y el mito*. Bogotá: Cinemateca Distrital, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo; Susana Ynés González Sawczuk y Renzo Ramírez Bacca (eds.). *Travesías históricas y relatos interdisciplinarios*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

Cuadernos de cine colombiano – nueva época. Víctor Gavira, No. 3, jul -sep, (2003), Bogotá: Cinemateca Distrital. Instituto Distrital de las Artes.

Cobo Torres, Rocío y Nubia Mendoza. *La sexualidad en el cine colombiano*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1994.

D'Ascia, Luca, "Una mirada antropológica sobre el narcotráfico". *Kinetoscopio*, 74 (15) (2006), pp. 20-23. Medellín.

Duque Naranjo, Lisandro. "El cine colombiano: ¿existe o insiste?". *Economía colombiana*, 147 (1983), pp. 90-91.

Gaviria, Víctor. "La realidad, la ficción, la ficción, la realidad...". *Kinetoscopio*, 48 (1998), p. 86. Medellín.

Gerdtz, Franc y Ximena Gómez. *La actualidad de la crítica de cine en Colombia*. Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

Giraldo Isaza, Fabio y Héctor Fernando López. "La metamorfosis de la modernidad". En Viviescas, Fernando y Fabio Giraldo Isaza (eds.), *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991, pp. 248-310.

Gómez Bolaños, Roberto. En charla con Yamit Amat. *El Tiempo* (27 de junio de 2009). En línea.

González Uribe, Guillermo. "Las grandes obras de arte nacen de los grandes conflictos". *Cinemateca*, 9 (junio, 1998), p. 11. Bogotá.

Jaramillo Agudelo, Darío. *Cartas cruzadas*. Bogotá: Alfaguara, 1995.

Jaramillo Morales, Alejandra. "Violencia e identidades: el cine colombiano entre el fin y el inicio de dos siglos". En Zuluaga, Pedro Adrián (ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. Memorias de la XII Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008.

- Kantaris, Geoffrey. "El cine urbano y la tercera violencia colombiana". *Revista Iberoamericana* 223 (LXXIV) (abril-junio, 2008), pp. 455-456. En línea.
- López Castaño, Óscar Ramiro. *Estéticas del desarraigo*. Medellín: Universidad Eafit, 2008.
- Luzardo, Julio. "Géneros de cine colombiano vs. la taquilla". En la página web *Cine colombiano, producción de cine, televisión y fotografía*, sección Artículos, 22 de diciembre de 2013. En línea.
- Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina, 1978.
- Melo Morales, Angélica María. *Cine colombiano y miseria. Hacia una categorización del miserabilismo y la pornomiseria*. Tesis doctoral. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- Moñino Vidales, Alejandro. *El crimen en el cine colombiano: análisis del discurso de la criminalidad de las décadas del ochenta y noventa en tres películas colombianas*. Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2006.
- Moreno, Marlon. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.
- Moreno Gómez, Jorge Alberto. *Largometrajes colombianos en cine y video: 1915-2004*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004.
- Navas, Jorge. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.
- O'Bryen, Roy. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Rochester: Tamesis Books, 2008.
- Osorio Mejía, Oswaldo. "El inventor de la farsa trágica tropical". Entrevista con Jorge Alí Triana. *Kinetoscopio*, 62 (2002), p. 84. Medellín.
 ----- . *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2005.
 ----- . *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.
- Ospina, Luis. "Mi último soplo". *Número*, 23 (1999), p. 27. Bogotá.
- Rivera, Hipólito. "Cine colombiano". *Tolima*, 51 (1981), pp. 79-87.
- Rocha, Glauber. *Estética del hambre*. Tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano. Génova, enero de 1965. En línea.
- Rojas Osorio, Sara. *Aproximación a la construcción de la realidad violenta en el cine colombiano*. Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Romero Rey, Sandro. "1988-1999. Cine colombiano: ¿la dicha no alcanza?". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 36 (50-51) (1999), pp. 37-51.
- Rugeles, José Luis. Entrevista realizada por Andrés Vélez. Documento inédito. Bogotá, 2014.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: Planeta, 2001.
- Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia, 1981.
 ----- . "Del cine colombiano". *Consigna* 90 (2) (1977) p. 21.
 ----- . "Síntesis del cine colombiano". *Hojas Universitarias* 2 (1) (1975), pp. 133-135.
- Sánchez, Isabel. *Cine de La Violencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1987.
- Santos Molano, Enrique y María José Iragorri Casas. *Cine Colombia 80 años de película*. Bogotá: Cine Colombia, 2011.
- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.
- Tamayo Gómez, Camilo Andrés. *La violencia como identidad en el cine colombiano*. Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2001.
- Torres Moya, Rito Alberto. *Historia del cine colombiano, 1897-2008*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009.
- Uribe, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad*. Bogotá: Norma, 2006.
- Vélez, María Antonia y Pedro Adrián Zuluaga. "... Yo quería también ver el otro lado". Entrevista con Javier Mejía. *Kinetoscopio*, 75 (2006), p. 45. Medellín.
- Zuluaga, Pedro Adrián. "Cine colombiano: ¡Se busca!". *El Colombiano*, (julio de 2006). Medellín.
 ----- . "Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o realidad?". En el blog *Pajarera del medio*, 19 de mayo de 2008. En línea.

Filmografía

Básica del film Noir

- Unidos, Warner Bros., 1941.
- Lang, Fritz, director. **M.** Alemania, Nero-Film, 1931.
- Lang, Fritz, director. **Scarlet Street.** Estados Unidos, Universal Studios, 1945.
- Laughton, Charles, director. **The Night of the Hunter.** Estados Unidos, Gregory Productions, 1955.
- Manos Jr., James, creador. **Dexter.** Estados Unidos, serie de televisión, Showtime Networks, 2006.
- Simon, David, creador. **The Wire.** Estados Unidos, serie de televisión, HBO, 2002-2008.
- Siodmak, Robert, director. **Phantom Lady.** Estados Unidos, Universal Pictures, 1944.
- Vidor, Charles, director. **Gilda.** Estados Unidos, Columbia Pictures, 1946.
- Walsh, Raoul, director. **The Roaring Twenties.** Estados Unidos, Warner Bros., 1939.
- Walsh, Raoul, director. **White Heat.** Estados Unidos, Warner Bros., 1949.
- Welles, Orson, director. **The Lady from Shanghai.** Estados Unidos, Columbia Pictures, 1947.
- Wellman, William A., director. **The Public Enemy.** Estados Unidos, Warner Bros., 1931.
- Wilder, Billy, director. **Double Indemnity.** Estados Unidos, Paramount Pictures, 1944.
- Winter, Terence, creador. **Boardwalk Empire.** Estados Unidos, serie de televisión, HBO, 2010.
- Chase, David, creador. **The Sopranos.** Estados Unidos, serie de televisión, HBO, 1999-2007.
- Coppola, Francis Ford, director. **The Godfather: Part II.** Estados Unidos, The Coppola Company y Paramount Pictures, 1974.
- Dassin, Jules, director. **The Naked City.** Estados Unidos, Universal Pictures, 1948.
- Gilligan, Vince, creador. **Breaking Bad.** Estados Unidos, serie de televisión, AMC, 2008.
- Hawks, Howard, director. **The Big Sleep.** Howard Hawks. Estados Unidos, Warner Bros., 1946.
- Huston, John, director. **The Maltese Falcon.** Estados

Cine criminal colombiano (2000-2012)

- Aljure, Felipe, director. **El colombiano dream.** Cienempresa.com E.U., 2006.
- Baiz, Andrés, director. **Satanás.** Proyecto Tucán, Rio Negro Producciones y Dynamo Capital, 2007.
- Cabrera, Sergio, director. **Perder es cuestión de método.** Tornasol Films y Latinia Producciones Cinematográficas, 2005.
- Calle, Guillermo, director. **El arriero.** Colombia y España. RCN Cine, 2009.
- Dorado, José Antonio, director. **El rey.** Fundación Imagen Latina, Eurocine y C.T.P., 2004.
- García Jr., Raúl, director. **Kalibre 35.** Raúl García Cía., 2000.
- García, Dago y Juan Carlos Vásquez, directores. **La captura.** Dago García Producciones, 2012.
- Gaviria, Víctor, director. **Sumas y restas.** Latin Cinema Group, La Ducha Fría Producciones, Latino Films, A.T.P.P. Producciones y Burn Pictures, 2004.
- Giraldo, Alexander, director. **180 segundos.** 64-A Films, 2012.
- Gómez, Libia Stella, directora. **La historia del baúl rosado.** Felis Films, Moro Films y Oberón Cinematográfica, 2005.
- Maillé, Emilio, director. **Rosario tijeras.** Colombia y México, Río Negro, United Angels y Dulce Compañía, 2005.
- Marston, Joshua, director. **María llena eres de gracia.** Colombia y Estados Unidos, HBO Films, Fine Line Features, Journeyman Pictures, Alter Cine y Tucán Producciones, 2004.
- Moreno, Carlos, director. **El cartel de los sapos.** 11:11 Films, BN Films e Itaca Films, 2012.
- Moreno, Carlos, director. **Perro come perro.** Antorcha Films y Patofeo Films, 2008.
- Navas, Jorge, director. **La sangre y la lluvia.** Colombia y Argentina, Efe-X Cine, Hangar Films, Lagarto Cine, Patofeo Films, RCN Cine y Ennovva, 2009.
- Norden, Francisco, director. **El trato.** Procino, 2005.
- Orozco, Juan Felipe, director. **Saluda al diablo de mi parte.** Sananero Films, ZZINC Films, Lemon Films y 11:11 Films, 2011.
- Ospina, Luis, director. **Soplo de vida.** Centro Nacional de Cinematografía; EGM Producciones; Fonds Sud Cinéma, 1999.
- Palau, Carlos, director. **Hábitos sucios.** 2003.
- Pardo, Orlando, director. **Karmma, el peso de tus actos.** Océano Films o.p. Ltda., 2006.
- Restrepo, Juan David y Henri Rivero, directores. **En coma.** Efe-X Cine, Antorcha Films y Colombian Cine, 2011.
- Rugeles, José Luis, director. **García.** Colombia y Brasil, Rhayuela Films, Latina Estudio Prodigital, 2010.
- Schroeder, Barbet, director. **La virgen de los**

sicarios. Colombia,
Francia y España, Tucán
Producciones, Le Studio
Canal Plus, Les Films du
Losange, Vértigo Films y
Tornasol Films, 2000.

Stathoulopoulos, Spiros,
director. **PVC-1.** Goliath
Entertainment; HD Films;
Hermano Films, 2007.

Una relación planimétrica muy
cargada connotativamente entre el
cartel de Álvaro Salcedo y Empera
(Andrea Guzmán). **La captura.**
Fotografía: María Mercedes Sánchez.





Este libro se editó en la
Cinemateca Distrital -
Gerencia de Artes
Audiovisuales del IDARTES
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro, Fontana y MetaPro.



“**COLOMBIA ES** una república negra. El crimen ha hecho estragos en su tejido social. Aproximarse entonces al cine colombiano de temática criminal se hace necesario y este libro lo hace a partir del gran portavoz de la reflexión crítica en la historia del audiovisual internacional: el cine *Noir* o género negro. ¿Existe cine negro en Colombia? ¿Es verdad que el cine colombiano está obsesionado con el crimen? ¿Es el cine criminal colombiano diferente al de otras cinematografías? ¿De qué manera el cine colombiano está abordando sus problemáticas criminales?, son algunas de las preguntas que atraviesan esta obra”.

—ANDRÉS VÉLEZ CUERVO



CINEMATECA
distrital

Idartes
Instituto Distrital de las Artes



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA



COLECCIÓN
becas

9 789588 898360



