

SECUENCIAS AXIOLÓGICAS DEL CINE COLOMBIANO¹

Rubén Muñoz Fernández
Universidad Santo Tomás

Siempre que el hombre toma conciencia de su propia situación existencial, esto es, de su modo específico de existir en el cosmos, y asume este modo de existencia, expresa estas experiencias decisivas por medio de imágenes y de mitos.

M. Eliade²

Introducción

Es un lugar común decir que el cine colombiano se caracteriza por la escasa producción de películas y por la poca calidad artística de las mismas. Sin embargo, una revisión cuidadosa de algunos filmes nacionales desplaza esa opinión y permite vislumbrar mejor lo que hay en ellos. Complementando el planteamiento de D. Bordwell sobre la *ideología*³ con la propuesta de Pierre Bourdieu⁴ sobre el *campo* artístico, me propongo de-

mostrar que en las películas colombianas es posible advertir una axiología clara que no sólo trasciende los problemas formales y tecnológicos de algunas de ellas, sino que permite ampliar la comprensión de la cultura colombiana.

Sin omitir que el cine responde a necesidades estéticas, me ocupo esencialmente de los *significados sintomáticos*⁵; busco comprender a la vez el filme y los elementos particulares del momento y el contexto del cual sur-

¹ Este escrito constituye una síntesis de los avances de la investigación en cine colombiano que el autor realiza, junto con Carlos Ramírez Aíssa, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás.

² ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 264.

³ Bordwell considera que la *ideología* está constituida por “las creencias religiosas, las opiniones políticas, las concepciones de raza, de sexo o clase social, [en suma] las ideas más arraigadas sobre la vida”. (David Bordwell. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 52). También plantea que toda significación que implícita o explícitamente construye una película, está influenciada por un grupo de valores, o mejor, por el sistema de creencias culturales que constituyen la ideología social.

⁴ BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

⁵ Cf. BORDWELL, David. *Op. Cit.*, p. 52.

ge. Desde esta perspectiva cada película constituye una toma de posición en relación con los otros filmes y frente a la sociedad, y por ende, una propuesta valorativa que entra en relación con el sistema artístico y con los grupos humanos del entorno.

Ocho tomas de posición

Cóndores no entierran todos los días (F. Norden, 1984) sigue la “tradicción localista”⁶. Toma la historia de León María Lozano⁷ (narrada originalmente en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal) y la ubica en un pequeño pueblo del altiplano cundiboyacense. A diferencia de otras películas de la época, como *El taxista millonario* (Nieto Roa, 1979) o *El embajador de la india* (M. Ribero, 1986), no se queda en hechos anecdóticos sino que asume el periodo conocido como *la violencia*⁸, tratando de explicitar los elementos que parecen estar en su génesis. Desde la perspectiva de Norden, *la violencia* es hija del matrimonio entre el partido conservador y la Iglesia católica. Algo problemático, pues si bien es evidente la alianza entre Iglesia y conservatismo, y sus consecuencias nefastas para el desarrollo ético-político del país, atribuir la responsabilidad del conflicto sólo a dos actores impide comprender la complejidad del mismo. De hecho, la relación del Estado con la Iglesia es una constante en el país independientemente del partido político que haya estado en el poder (a excepción del periodo 1850-1886). Además, el fenómeno violento hun-

de sus raíces en situaciones complejas relacionadas, entre otras cosas, con la manera como las élites nacionales han orientado el ejercicio del poder, la concentración de la riqueza y la circulación de bienes simbólicos.

El acierto de *Cóndores no entierran todos los días* radica en plantear el fracaso de la salida pacífica al conflicto. La película cierra con la muerte de León María Lozano, lo cual no se puede entender bajo el esquema, dogmático por cierto, “el que a hierro mata a hierro muere”, sino como síntoma de la continuidad de los hechos violentos. Así mismo, dicho acierto está en señalar el modo como los dirigentes políticos desvían las responsabilidades; el caso del “Cóndor” permite observar que los altos funcionarios se valen de individuos con cierto liderazgo o capacidad de acción para llevar a cabo maniobras tendientes a concretar las estrategias políticas.

Siete años después de la exhibición de *Cóndores no entierran todos los días* se estrena *Confesión a Laura*, filme que también asume los hechos ligados a la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, pero de una manera indirecta y sin el dramatismo de la película de Norden. Jaime Osorio centra la atención en los efectos que tiene el hecho del 9 de abril de 1948 sobre la incipiente clase media. Su película señala la destrucción de un orden atado a valores tradicionales y el nacimiento de otro que probablemente abre las puertas a individuos con mayor autenticidad. A través

⁶ Este concepto alude a la tendencia a tomar temas locales que no se trabajan lo suficiente, de tal suerte que alcancen carácter de universalidad; o a circunscribir las historias en una región particular del país, obviando las demás.

⁷ Integrante significativo de la larga lista de colombianos tristemente célebres por su sevicia (entre quienes se cuentan “Sangre negra”, “El doctor muerte”...).

⁸ La historiografía nacional señala la muerte del dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán como detonante de este periodo. La importancia que se le atribuye a este hecho prácticamente lo sitúa como “hecho fundante” de la historia nacional.

de un velado humorismo, Osorio rescata las posibles vivencias y vicisitudes de la clase media bogotana de los años cuarenta. El filme retrata un medio social en el que parecería imposible ser lo que se quiere; con sujetos que adolecen de falta de identidad, mujeres buscando un papel de madre a destiempo...⁹.

A diferencia de *Cóndores no entierran todos los días*, la película de Osorio adopta una posición de crítica distanciada. A partir de la creación de un espacio intimista, toma posición a favor de la emergencia de un sujeto que supera la convencionalidad y se dispone a construirse en libertad. *Confesión a Laura* apuesta por la edificación de una sociedad laica que supera el modelo de buenos y malos; una sociedad gestora de individuos con un desarrollo axiológico que trasciende los marcos reductores de la política y la religión.

El planteamiento de Osorio encuentra continuidad en *La estrategia del caracol* (1993). Sergio Cabrera desarrolla una historia que se inclina por el modelo anarquista; enfrenta voces revolucionarias con otras tradicionales y opta por una posición que privilegia lo popular, por un modelo pluralista que posibilita la coexistencia de visiones de mundo distintas. El sujeto de la película no tiene un carácter individual sino colectivo; es una pequeña comunidad, símbolo indudable del pueblo, que madura paulatinamente hasta unir sus fuerzas para enfrentar el acoso del capitalista representado por la figura del burgués criollo.

La salida que propone *La estrategia del caracol* responde al modelo del idealismo abstracto e incluye la pugna entre el bien y el mal. La discusión jurídica es el escenario sobre el que los representantes de uno y otro llevan a cabo su lucha: el colectivo apoyado en la creatividad, el burgués en la ley. El desenlace del filme nos deja ante el triunfo del primero pero a costa de desplazarse a la periferia.

Confesión a Laura propone el reto individual de hacerse como sujeto; *La estrategia del caracol*, una salida romántica. “Sergio Cabrera pone la búsqueda de la comunidad en el celeste campo nocturno del sueño”¹⁰ y con ello se une a la tradición de creadores colombianos que construyen un mundo alternativo como respuesta a la problemática nacional.

En 1994 Felipe Aljure sorprende al país con su opera prima *La gente de la universal*, una comedia negra que contrasta radicalmente con las películas colombianas precedentes. La película de Aljure es una mirada clínica de la sociedad colombiana del momento. Desde una perspectiva cercana al naturalismo, muestra cómo las prácticas individuales y colectivas se sustentan en la doble moral; señala cómo los modos de asumir la religión, el Estado, las relaciones sociales, la malicia de la que se enorgullece el colombiano, el diletantismo (concretado en el uso de frases con escaso sentido pero que por el uso cobran valor de verdad y cierran

⁹ Para ampliar esta idea remito al artículo de Carlos Ramírez Aíssa, “Un trozo de vida rescatada entre las ruinas del 9 de abril: *Confesión a Laura*”. En: *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, No. 84-85 (2001), pp. 299-308.

¹⁰ RAMÍREZ AÍSSA, Carlos. “El sueño de la unidad popular en *La estrategia del caracol*”. En: *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, No. 88-89 (2003), pp. 185-196.

cualquier posibilidad de diálogo), están atravesados por la ambigüedad¹¹.

La intención crítica de Aljure lo conduce a presentar personajes cercanos a la caricatura. A través de ellos escudriña la otra cara del colombiano típico, del individuo proclive a la apariencia y a la transgresión de las normas. Asume la realidad con un humor negro que abarca las situaciones, los personajes y las expresiones. En suma, señala la crisis de una sociedad que asiste al derrumbamiento de valores sustentados en tradiciones con las cuales se ha perdido todo contacto; valores que se asumen sólo como apariencia¹².

En 1996 dos películas intentan universalizar la problemática del país a partir de la adaptación de obras literarias. La primera de ellas es *Ilona llega con la lluvia*, basada en la novela homónima de Álvaro Mutis; la segunda, *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana, en cuyo guión participó Gabriel García Márquez.

La postura axiológica de *Ilona llega con la lluvia* está profundamente marcada por la obra literaria, es decir, se ajusta a la visión mutisiana del mundo. El sistema de personajes trasluce una visión desesperanzada. Maqrol, Ilona y Abdul distancian sus metas de la esperanza o la creencia en el progreso, no se ciñen a valores convencionales, no pretenden arrastrar consigo a los demás, ni los asumen bajo el modelo de la compasión o la lástima.

La película se constituye en una crítica a la modernidad, especialmente en su versión técnico-instrumental. Las ideas de progreso, Estado, legalidad, historia, tiempo, etc., se ven profundamente cuestionadas. No sólo porque no hay un objetivo claro a partir del cual los personajes lleven a cabo su *performance*, sino porque el principio y el final, antes que avance, implican repetición de la tragedia humana (el inicio del filme está marcado por el suicidio de Wito; el desenlace, por la muerte de Ilona). El planteamiento de fondo es contundente: las empresas humanas están destinadas al fracaso, no obstante las promesas del proyecto moderno y las estrategias de la administración.

Aunque *Edipo alcalde* tiene problemas de verosimilitud, no se trata de una simple transposición del mito griego. Hay un simbolismo bien logrado que vale la pena resaltar. La desfiguración del rostro y la indigencia final de Edipo representan el dolor y la autodestrucción que implican buscar la verdad y recuperar la memoria en un contexto aferrado a la violencia.

El filme de Triana desemboca en una postura pesimista; presenta la realidad colombiana como un escenario donde la paz, el amor y las formas civilizadas no tienen cabida, pues al interior se mueven fuerzas intestinas que producen horror y la destrucción de la vida.

Igualmente pesimista es el planteamiento de *Soplo de vida* (1999). Esta película de Luis

¹¹ El sicario se persigna antes de asesinar, reza *requiems* por sus víctimas y, según él, “no mata a personas con niños porque ese dinero es maldito”; Diógenes le expone a Margarita (con quien sostiene un amorío) las tradiciones que encarna su esposa Fabiola, y entrega la foto de su sobrino Clemente para que sea asesinado; los policías dejan continuar la investigación de Diógenes a cambio de dinero...

¹² *La gente de la universal* es un indicador claro de la realidad colombiana de los años 90, momento en que el país adoptó el proceso de apertura económica, sin contar con instituciones sólidas, pero sí con un alto índice de corrupción. Lo que hizo posible la seudocultura del enriquecimiento fácil que permeó todas las esferas de la sociedad.

Ospina se vale de las convenciones del *cine negro* para realizar una mirada atenta y tranquila de la realidad nacional. Plantea un enfoque crítico por fuera de las doctrinas ideológicas con que tradicionalmente se analiza la historia del país. De hecho, no elude ni escamotea la realidad del país, ni apoya el posible escapismo de quien asiste a la sala de cine. El desenlace del filme no ofrece un mensaje tranquilizador; en el fondo es el triunfo simbólico del sujeto que se rige por mínimos éticos y la derrota colectiva a manos de los violentos.

A través de una trama centrada en la búsqueda de la verdad, Ospina cuestiona la doble moral tanto en la esfera privada como oficial. A los personajes que encarnan estos modelos (la esposa infiel, el político corrupto, el representante de la ley que oculta la verdad, etc.) contrapone un individuo independiente, ajustado a unos principios mínimos y con un sentido claro de la dignidad humana.

La película recurre a los estereotipos propios del género: el detective incorruptible, la mujer fatal, el policía corrupto, etc.; en fin, distribuye roles entre buenos y malos. Sin embargo supera los estereotipos o por lo menos los atenúa mediante dos aspectos fundamentales: la matización del personaje con elementos de tipos sociales propios del contexto colombiano y el humor. A partir de éste profundiza en los aspectos humanos de la trama. De esa manera, la resolución del caso que ocupa a Roque Fierro no se constituye para el espectador en un ejercicio cerebral, a modo de armar un crucigrama, sino que provoca una distancia irónica que intensifica la sensación de objetividad.

La película contempla una variante de la ironía trágica. El argumento sigue el orden de la pesquisa de Roque Fierro, quien a la larga

descubre que la víctima es su propia esposa, quien además estuvo involucrada con todos los demás personajes. Más que descubrir un culpable, lo que cuenta es demostrar, como dice un personaje, “que no existen hombres buenos y malos, sino simplemente hombres”; individuos que, en medio de una vida turbulenta, sacrifican lo mejor de sí y sucumben ante intereses mezquinos, o deciden ponerse al margen del ordenamiento institucional y constituir una axiología auténtica.

Soplo de vida deja para el imaginario nacional un tipo de personaje atípico: un detective no tan duro pero con un carácter incorruptible, observador y silencioso, que no actúa movido por la cólera sino por la reflexión. Un sujeto completamente opuesto al investigador de *La gente de la universal*.

La oposición entre amor y violencia sirve de marco a *La virgen de los sicarios*, realizada por Barbet Schroeder a partir del guión de Fernando Vallejo. La propuesta axiológica del filme es la concreción de los planteamientos del escritor antioqueño. La película narra el amor frustrado de Fernando con dos jóvenes sicarios, y a partir de ello señala lo que para el guionista son los problemas fundamentales de la sociedad.

El filme adopta una posición ambigua frente a la violencia, como estrategia para herir la sensibilidad del espectador. Vallejo, apoyado por Schroeder, intenta trastocar la apariencia y la hipocresía colectivas. Desde una postura *neokínica* lanza un ataque mordaz contra la vacuidad de lo político y la indiferencia social. Sin rodeos pone en evidencia el fracaso y la decadencia a que ha llegado el país, producto, entre otras cosas, de la incapacidad para diferenciar el pensamiento de la acción.

A diferencia de las demás películas analizadas, *La virgen de los sicarios* rechaza profundamente la realidad en que se circunscriben los personajes. Estos viven el presente con la mayor intensidad posible, pues saben que sus vidas son efímeras. No

hay futuro a la vista ni pasado que valga la pena. No hay nada que los ate a la vida, como no sea matar para prolongar un poco la existencia. En el contexto del film no hay lugar para proyectos, es imposible soñar, como no sea para vivir una pesadilla.