

**UNA PROPUESTA PARA EL CINE COLOMBIANO CON CARÁCTERÍSTICAS
EXPRESIONISTAS: ANÁLISIS DEL CORTOMETRAJE *ALGUIEN MATÓ ALGO***

**ASTRID ELENA HERRERA DUQUE
DIANA CAROLINA CEDIEL BUENDÍA**

**Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador social en el campo de
Producción Audiovisual**

Director: Felipe Cardona

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

BOGOTÁ

2010

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

Artículo 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
1. CINE COLOMBIANO Y VIOLENCIA	10
RESEÑA HISTÓRICA	
1.1 Década de los 20	10
1.2 Década de los 50	13
1.3 Década de los 60 y 70	16
1.4 Década de los 80	17
1.5 Década de los 90	20
1.6 Víctor Gaviria como paradigma de la violencia	24
2. CINE EXPRESIONISTA	29
EXPRESIONISMO: UNA EXPRESIÓN DE UNA VIOLENCIA EN PARTICULAR	
2.1 Contexto	29
2.2 Los expresionistas: vanguardia artística	32
2.3 Cine expresionista	34
2.4 Análisis de las formas	37
2.4.1 Metrópolis Firtz Lang	37
2.4.2 La última carcajada, Nosferatu y El tartufo o El hipócrita de Friedrich Wilhelm Murnau	38
2.4.3 El Gabinete del Doctor Caligari de Robert Wiene	43

3. ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS	47
INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS	47
3.1 Herramientas de análisis	48
3.1.1 Narración cinematográfica	48
3.1.1.2. Historia	50
3.1.1.2.1 Argumento	50
3.1.1.2.2 Lógica narrativa	51
3.1.1.2.3 Tiempo	52
3.1.1.2.4 Espacio	54
3.1.1.2 Estilo	55
3.1.1.3 Lenguaje sonoro	55
3.1.1.4. La metáfora	57
3.1.1.5 El símbolo	58
4. ANÁLISIS “ALGUIEN MATÓ ALGO”	59
4.1 FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	59
4.2 Narración cinematográfica	60
4.2.1 Historia	
4.2.1.1 Argumento	60
4.2.1.2 Lógica narrativa	62
4.2.1.3 Espacio y tiempo	63
4.2.1.4 Personajes	64
4.2.1.5 Metáfora	66
4.2.1.6 Símbolo	68

4.2.1.7 Mito	80
4.3 Estilo	82
4.3.1 Fotografía	82
4.3.2 Planos	83
4.3.3 Vestuario	84
4.3.4 Utilería	85
4.3.5 Locaciones	85
4.4 Guión	86
4.5 Lenguaje sonoro	88
5. CONCLUSIONES	90
6. BIBLIOGRAFÍA	93
7. ANEXOS	96

INTRODUCCIÓN

Durante el transcurso de nuestra vida universitaria hemos descubierto aspectos o campos dentro de la comunicación, en especial en nuestro énfasis audiovisual, que se han convertido en una pasión y en incógnitas que queremos resolver. A través del tiempo hemos visto como el cine colombiano habla de la realidad que azota a nuestro país desde hace muchos años; una realidad violenta que no solo se manifiesta en un conflicto de intereses políticos ni en una guerra armada sino también en una violencia cotidiana.

Después de hacer una revisión general del cine colombiano nos dimos cuenta que la mayoría o al menos las más reconocidas películas tienen como tema principal la violencia y que del mismo modo hablan de este problema por medio de un realismo soez, entendiendo este término como la necesidad de plasmar las cosas de la manera tal y como la percibe el realizador audiovisual, así es como nos muestran la guerra, los problemas de la existencia humana, las motivaciones y las costumbres de los personajes.

Existe también, una percepción generalizada por parte del público de que el cine colombiano siempre habla de lo mismo, de una violencia que nos hace quedar mal frente al resto del mundo al construir una imagen negativa del país. Sin embargo, es de vital importancia que los realizadores denuncien los defectos y males que acechan a la sociedad, no obstante pensamos que el cine colombiano ha caído en fórmulas repetitivas en cuanto a narración, concepto y estética se refieren. El cine colombiano no debe dejar de hablar de la violencia pero debe buscar nuevos lenguajes y estéticas para dar cuenta de este fenómeno más allá de un simple realismo.

Por esta razón queremos apoyar una narrativa basada en un referente histórico que haya hablado de la violencia sin haber acudido al realismo. Revisando los diferentes movimientos vanguardistas, nos interesa particularmente el expresionismo, que se desarrolló en Alemania a principios del siglo XX, como respuesta a la violencia que se vivía en aquella época.

Debido a lo anterior, queremos desarrollar un análisis del tratamiento narrativo del cine colombiano, para detectar sus similitudes y a partir de ellas analizar y apoyar una nueva narrativa con características expresionistas para que puedan ser aplicadas en futuros proyectos audiovisuales como lo presenta *Alguien mató algo*, un cortometraje colombiano de Jorge Navas.

De este modo, el presente trabajo se encargará de realizar un análisis de los contenidos más no de las formas, procurando llegar a un nivel álgido de interpretación semiótica y semiológica del mismo. Por lo mismo y al interpretar la metaforización de la violencia en la construcción fílmica nacional por medio del cortometraje, se pretende impulsar a los futuros realizadores cinematográficos a hacer uso de este tipo de narrativas basadas en el concepto.

Por lo tanto realizaremos en primera instancia un recorrido genealógico del cine colombiano en el que se detectarán las manifestaciones formales y estéticas de la violencia como argumento narrativo y seguido analizaremos directamente el cortometraje referido con antelación, intentando descubrir la manera como el director metaforiza el tema de la violencia sin incurrir en la plasticidad de los sucesos que día tras día observamos.

1. CINE COLOMBIANO Y VIOLENCIA

RESEÑA HISTÓRICA

1.1 Década de los 20

Colombia ha sido un país asolado por la violencia desde que conocemos su propia historia, y por lo tanto podríamos decir, que desde siempre hemos estado impregnados por una realidad violenta que hace parte de cada uno de los colombianos. Por esta razón, esa realidad se ve reflejada en muchas de nuestras manifestaciones artísticas. El cine, con su gran capacidad de descripción, su poder de comunicación y su maravilloso oficio de disponer de sus herramientas para contarle al mundo lo que desee, no ha estado exento de ficcionalizar y representar hechos históricos o situaciones que de una u otra manera reflejan el entorno en donde fue producido. Trataremos de mostrar entonces, la relación que guarda nuestra realidad nacional y el cine colombiano, especialmente en los últimos años, teniendo en cuenta que toda producción artística nace como el resultado de los sucesos históricos, políticos, económicos e ideológicos en los que se desarrolla.

Tal vez esto no nos sorprenda: la primera película de la que se tiene conocimiento y documentos en nuestro país está basada en un hecho real y violento. Al parecer, varios autores han logrado establecer que el primer producto cinematográfico colombiano es *El drama del quince de Octubre* filmada en 1915. Esta fue una película documental, producida y dirigida por los hermanos Di Domenico, quienes en un principio se dedicaban a la distribución y proyección del cine extranjero en Colombia. La película narra y recrea el sangriento asesinato del General Uribe Uribe, ocurrido el año inmediatamente anterior a

la grabación del film. Este largometraje causó un gran revuelo, ya que los protagonistas eran los verdaderos asesinos del General y al parecer grabaron el documental sin la autorización de la familia Uribe. Este hecho desató una gran polémica entre los moralistas de la época, quienes formaron un movimiento “para impedir la proyección de la película, que en efecto no consiguió llegar a la sala de proyección del Olympia¹ y que fue destruida por orden judicial.”²

Aunque no existen siquiera fotogramas, antes de *El drama del 15 de Octubre*, se dice que se grabaron varios cortometrajes que son considerados el primer intento de cine colombiano, estos pequeños films servían de documento visual descriptivo, se grababan el progreso de Barranquilla, los desfiles, las montañas, las procesiones, el río Bogotá, el Cauca y el Magdalena.

En 1922, se realiza el largometraje *María* -considerado el primero de ficción- adaptación de la novela de Jorge Isaacs. A partir de ese momento y hasta 1926, los largometrajes producidos en Colombia trataban principalmente de temas románticos y costumbristas; películas como *Aura o las violetas* (1924), “adaptación de una popular novela a principios de siglo, que narraba un drama romántico de la clase media bogotana de la época...”; *Madre* (1924), “una película costumbrista y sentimental...”; *Bajo el cielo antioqueño*, “drama romántico costumbrista...”; “*Como los muertos*” (1925), “drama romántico en el que su protagonista padece del mal de la lepra...”; *Alma provinciana* (1925), “comedia costumbrista...”³; entre otras:

La copia (de lo europeo) no se limitó a la escogencia del argumento, a la concepción dramática y a los valores, sino que invadió el campo de la estructura de la imagen [...] Se puede apreciar la copia en la organización

¹ Famoso salón de cine bogotano de principios del siglo XX. El primer "palacio" del cine que se construyó en la ciudad dedicado exclusivamente a la proyección este espectáculo.

² Revista Credencial Historia. Bogotá, Colombia. Edición 177. Septiembre de 2004

³ Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

de la estenografía, en la expresión corporal de los actores y en la concepción teatral del espacio.⁴

Según Oswaldo Ríos, en un texto⁵ sobre cine colombiano, aquel fue un cine (el comprendido entre 1922 y 1926) que si bien se fundamentó en la imitación no contó con los modelos mas apropiados. Una de las principales críticas que se le hace a este cine es que no tuvo ninguna relación con la realidad del país, en un tiempo inmediatamente anterior y durante el mismo, ocurrieron varias situaciones que los realizadores no asumieron: situaciones como la separación de Panamá, la hegemonía conservadora, las luchas campesinas por la tierra, la masacre de las bananeras, etc. Sin embargo, no creemos que la función del cine sea representar fielmente cada uno de los hechos que ocurren en el país, pero tal vez estas situaciones habrían servido de inspiración para crear historias y narrarlas haciendo uso de estéticas y narrativas propias.

Luego de este período de melodramas románticos, en 1926 el público dejó de asistir a las funciones del cine nacional y en 1928 la producción de largometraje argumental disminuyó notablemente debido a la acogida del cine norteamericano por parte del público. No se encuentran registros de producción de largometrajes en el período comprendido entre 1926 y 1941, salvo algunos documentales en los que vemos el interés de evidenciar la realidad nacional: *Colombia victoriosa* (Gonzalo Acevedo Bernal, Álvaro Acevedo Bernal, 1937), en el que se reflejó la guerra entre Colombia y Perú en 1933; y *De la cuna al sepulcro* (Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal, 1937), además de ser el primer largometraje sonoro, presenta toda la vida de Enrique Olaya Herrera y la gestación y candidatura presidencial de Eduardo Santos.

La década de los años 20 termina entonces en crisis, con salas vacías debido a la falta de interés por parte del público, este era el momento justo de reflexionar, de hacer un análisis del cine como lenguaje, de explorar la relación del cine con la sociedad y de descubrir los

⁴ MARTINEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Librería y editorial América Latina, 1978. Pág., 61

⁵ RÍOS OSWALDO. Comunicación, cine colombiano y ciudad. Editorial Universidad Pontificia Universidad Bolivariana. 2005

verdaderos intereses tanto del público como de los realizadores. “Se cierra así un período de tímidas experiencias iniciales, de una apogeo relámpago durante 1924 y 1925 y de una crisis aparentemente sorpresiva a partir de 1926”⁶.

1.2. Década de los 50

Ahora bien, como mencionamos al principio, Colombia ha sido afectada por una serie de sucesos políticos y sociales que marcan una historia de violencia, diferencia social y fracasos constantes por conseguir la paz. A pesar de las dificultades que, para la memoria colectiva de las generaciones más recientes, representa el intento de fijar una fecha o un evento que dé comienzo a la violencia, las personas que vivieron en aquella época coinciden en que ésta tuvo su inicio hacia el año de 1946, con los enfrentamientos que protagonizaron los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Nariño, que se extendió hacia otras regiones del país a partir de 1948, cuando cae asesinado Jorge Eliécer Gaitán.

Ahora bien, las compañías productoras de aquella época, Cofilma, Ducrane, Patria Films, Pelco, Procinal son intentos fallidos de crear cine colombiano que llegara al Festival de Cannes, como lo proponía Camilo Correa: “¿No habrá este año un cinematografista capaz de producir algo que ponga a nuestro país en el mapa fílmico del mundo?” (*El Colombiano*, 1947, 19 de mayo, p. 5); la falta de elementos técnicos, de ayuda económica, y el poco apoyo por parte de los medios hacían este sueño aun más difícil. En palabras de Camilo Correa “... cada fin de año me he dicho que en el próximo nacerá la industria que el país tanto necesita. Pero el condenado cine no nace...” (*El Colombiano*, 1949, 9 de enero, p. 4)

Por varios años las casas productoras se dedicaron a la grabación de cortometrajes, como *La huerta casera* de Marco Tulio Lizarazo, o hacer registros tipo documental de los hallazgos políticos del momento, como fueron el 9 de abril, el traspaso de la presidencia de

⁶ MARTINEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Librería y editorial América Latina, 1978. Pág.,56

la República de Ospina Pérez a Laureano Gómez y a la realización de algunos cortometrajes turísticos.

Frente a la crisis del cine que se venía dando desde finales del 20, algunos directores empezaron a dar pequeños pasos hacia una nueva tendencia que marcó un estilo entre lo argumental y lo documental, que buscaban situaciones más acordes con el presupuesto económico; en las películas aparecieron nuevos personajes como el campesino y el minero en sus condiciones de trabajo y su forma de vida, con el fin de darle autenticidad a los planteamientos argumentales.

Álvaro Cepeda Samudio inició esta tendencia en 1954 con su medimetroje argumental *La langosta azul*, que aunque no cumplió su objetivo principal de mostrar el mundo de una manera simbólica, sí dejó ver la vida del pueblo, el clima, los habitantes en sus labores diarias, etc., aportando así una relación entre cine y realidad que se dio muy poco en décadas anteriores. “Cepeda construye una crónica cercana a la ciencia ficción y paralelamente una crónica de la vida [...] la obra se entrega como algo aparentemente divertido por el suspenso a un nivel inmediato, pero simultáneamente ofrece gran cantidad de datos para definir el ambiente y las condiciones de la vida en un pueblo de la costa”⁷

Sin embargo, no todos los directores se inclinaron por esta tendencia y en 1955 se estrena la película *Colombia linda* dirigida por Camilo Correa, “la idea era hacer cine dentro del cine”⁸, con el siguiente argumento: “Un joven colombiano regresa al país luego de varios años de estudio en el extranjero. Su novia y amigos resienten el deslumbramiento que demuestra hacia lo foráneo, y la mirada despectiva que le aplica a todo lo nacional. La situación llega a un punto en que le comprometen en una apuesta: demostrarle que Colombia posee tal riqueza en valores folclóricos y artísticos, que con ellos se puede hacer una buena película que los destaque”.⁹ (“Colombia linda: ficha técnica”, 2009)

⁷ MARTINEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Librería y editorial América Latina, 1978. Pág.198

⁸ IBÍD. Pág., 191

⁹ “Colombia linda: ficha técnica”, 2009. Consultado en: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=2817> Visitada en: Agosto 15 de 2009

Lamentablemente y como venía pasando desde hace años esta película también fue un fracaso, a pesar de tener la participación de cantantes reconocidos el sonido fue bastante mediocre, y ni hablar de la publicidad que se redujo a un pequeño apartado de una de las páginas de la prensa.¹⁰

Por el contrario, *La gran obsesión* no corrió con la misma suerte y según reseñas de la prensa, el éxito de esta película, de 1955 y realizada por Guillermo Ribón Alba, fue rotundo. Según Ribón "...la obra contempla el problema emocional de la avidez que tiene el habitante de campo de conocer la ciudad y de llegar a la posesión de su belleza y esplendor, porque cree encontrar allí la mejor expresión de la vida y en consecuencia la completa felicidad".¹¹ El mérito de esta película, es el poder mostrar en la pantalla grande al campesino y las dificultades que este tiene al vincularse en un sistema muy diferente al que perteneció. Una vez más se busca que las películas se inclinen por el realismo.

Finalmente en 1958 se proyecta en la pantalla grande la película más importante de la época, *El milagro de la sal*, dirigida por Luís Moya, una película que oscila entre el melodrama y el realismo y que deja ver la vida y el trabajo de los mineros de sal de la época.

En conclusión podemos decir, que fue en esta época donde se empezaron a dar los primeros pasos, que abrieron el sendero de un cine, que posteriormente llamaríamos realista, cine que además de mostrar la realidad del pueblo colombiano en diferentes décadas, también y de manera muy sutil, hace una denuncia pública por todas aquellas injusticias sociales y pleitos políticos que afectan a nuestro país desde hace muchos años.

A pesar de sus constantes fracasos en estas primeras décadas, el cine colombiano –de una u otra manera- empezó a emerger, los realizadores audiovisuales vieron la necesidad de

¹⁰ IBÍD. Pág 94

¹¹ MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Librería y editorial América Latina, 1978. Pág., 199

expresarse mediante esta herramienta, realizaban un cine que daba cuenta de las costumbres del pueblo y que tenía una fuerte inclinación hacia lo romántico. Era un cine, más que todo, rural.

Sin embargo, había mucho camino por recorrer y era necesario mejorar las técnicas de producción, desde el nacimiento de la idea hasta su lanzamiento; en palabras del escritor y director Fernando Vallejo: “...ni una sola película, pero ni una en cincuenta años se había podido terminar a cabalidad, hasta la exhibición al público. Las unas se quedaban en la filmación, las otras en el copión, las otras en la edición, las otras en la sonorización... A medias todas, inconclusas...”¹²

1.3. Década de los 60 y 70

Al término de la primera mitad del siglo XX podemos aclarar dos aspectos frente al cine colombiano, por un lado podemos ver que éste tuvo una fuerte influencia del cine latinoamericano desarrollado en la cultura popular, que buscaba, principalmente, rescatar la identidad de los pueblos latinos, mostrando la realidad y los problemas políticos, sociales y económicos de cada país. Y por otro lado, los directores empezaban a trabajar en un cine de reflexión y denuncia social frente a la situación de extrema violencia que soportaba el país; mediante la creación de personajes, ubicados en situaciones particulares, cuyo ambiente es partícipe de la narración; se empieza a mostrar la problemática propia de cada región del país. Es el caso del medimetraje *Esta fue mi vereda* (1960) donde Gonzalo Canal Ramírez intentaba mostrar el impacto que una población campesina sufrió con la llegada de un grupo armado. *Asalto* (Carlos Álvarez, 1968), *¿Qué es la democracia?* (Carlos Álvarez, 1971), *Un día yo pregunté* (Julio de Álvarez, 1970); Bolívar, *¿Dónde estás que no te veo?*

¹² OSPINA, Luis. *Una historia común y particular del cine colombiano*. Consultado en: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=431:una-historia-comun-y-particular-del-cine-colombiano&catid=30:documentos&Itemid=60 Visitada en Agosto 24 de 2009

(Alberto Mejía Estrada, 1968) y Camilo el cura guerrillero (Francisco Norden, 1974) son otros ejemplos de lo mencionado anteriormente.

La década de los sesenta representó un cambio significativo frente a las temáticas que se venían dando a nivel audiovisual. Ahora los realizadores planteaban situaciones del hombre urbano, esto es claramente expresado en las obras de José María Arzuaga, *Raíces de piedra* (1963) considerada la primera película de corte Neorrealista del cine colombiano, y *Pasado el meridiano* (1966) de Julio Luzardo influenciado por la Nueva Ola Francesa.

Arzuaga y Luzardo continuaron sus trabajos que anticipaban una documentación de la realidad nacional en el cine, y con *Río de las tumbas* (1965), del mismo autor, la omnipresente violencia marcó lo que fue el inicio de la dura realidad que vive el colombiano, reflejada en el cine.

A principios de los años setenta salen a la luz una serie de largometrajes que intentaban denunciar la violencia y las injusticias sociales que vivía el pueblo colombiano. Carlos Mayolo y Luis Ospina realizan películas como *Oiga Vea* (1971), *Asunción* (1975) y *Agarrando pueblo* (1977) en las cuales denuncian la represión a la que estaba sometida Colombia y critican a aquellos que utilizan la miseria para enriquecerse.

En estas dos décadas surgieron una serie de realizadores audiovisuales que basaban sus trabajos en el hambre, la pobreza, la violencia, las dificultades de algunos pueblos y realizaban documentales de contenido político y social. Un cine totalmente realista.

1.4. Década de los 80

La cinematografía de la década de los ochenta mejoró considerablemente la técnica y los respaldos económicos fueron mucho más altos, sin embargo, y aunque algunos directores se inclinaron hacia el cine comercial y la experimentación, las temáticas continuaron siendo la violencia política y social a pesar de las censuras a las que se enfrentaban. Dunav Kuzmanich continuó con esta labor, con su producción *Canaguaro*

(1981) que mostraba la violencia de los llanos orientales, intentando retratar los episodios de terrorismo sucedidos durante la época.

Posteriormente en 1983 se estrena la película *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo “una película que intentó mirar las instituciones colombianas de forma crítica, ubicando temporalmente su historia en uno de los acontecimientos más notables de la violencia: en 1956, bajo la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, estalló en pleno centro de Cali un camión cargado de dinamita”¹³ (Acosta, 1998, p. 36). Este acontecimiento hace que los mediohermanos Margaret y Andrés se vean obligados a buscar provisiones para su familia que se encuentra en una finca; durante el camino cometen incesto y este hecho los lleva a descubrir los secretos más oscuros de sus ancestros y a vagar como seres extraños y sobrenaturales por las montañas.

Es importante aclarar que, aunque en un primer momento la película hable sobre violencia y se muestre realista, después de varios minutos ésta se inclina hacia el género de terror. En otras palabras, “antes del incesto, el argumento se mueve con una lógica bastante realista, con un modelo causal donde una acción lleva a otra de manera natural y dentro de un esquema bastante clásico de acción y reacción [...] El espectador espera que se produzca una consecuencia y el argumento se la da, pero le cambia el tono y la lógica. Ya no la realista y causal que venía hasta ahora, sino una surrealista y *mágica*”¹⁴.

En ese momento había ya mucha gente en Colombia que quería hacer cine y trabajar dentro de una de las muchas posibilidades que el medio ofrecía en la parte técnica y en la creativa, aunque la manera de producirlo y promocionarlo carecían de éxito. Muchas buenas producciones fracasaron por problemas técnicos y narrativos; fácilmente se perdía la atención del espectador debido a escenas muy oscuras, escasa escala de los planos, mal uso de la elipsis de tiempo, entre otros.

¹³ ACOSTA, Luisa Fernanda. El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958. Signo y Pensamiento N° 32, 1998. Pág. 36.

¹⁴ ALBA, Gabriel. Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano. Signo y pensamiento, No. 42 Junio 2003, Pág., 101 - 102

Una película que sobresalió en los ochenta, y que también trató de violencia, fue *Pisingaña* (1984) dirigida por Leopoldo Pinzón, quien preocupado por mostrar las problemáticas del desarrollo socio-político y por ende económico del país, hace una película que muestra las difíciles condiciones en las que se encontraba la clase media, que buscaba sobrevivir en la excluyente pirámide social de un Estado que no ofrecía oportunidades que mejoraran la calidad de vida de todos los ciudadanos.

Ahora bien, *Cóndores no entierran todos los días* es una de las películas más importantes de la década de los ochenta, dirigida por Francisco Norden (1984) y basada en una novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Esta película cuenta la historia de un famoso personaje de los años cincuenta que dedica su vida a la persecución de los políticos liberales. Este film ilustra las terribles consecuencias sociales y psicológicas que trajo consigo la guerra entre liberales y conservadores. Ángel María Lozano (“el cóndor”) debe luchar contra aquellos, quienes indignados por la muerte de Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948, empiezan la terrible guerra contra los conservadores. “Norden no solo creó un personaje verosímil dentro de un realismo perfectamente concebido para dar el reflejo de una atmósfera de temor, sino que hizo de su película un verdadero cuadro de provincia, sometido a las leyes ineluctables de una tragedia colectiva”¹⁵

En esta breve descripción de las películas más destacadas de la década de los ochenta, hemos visto que para entonces el cine colombiano tenía una fuerte tendencia hacia el docudrama¹⁶ en su narración, ya que buscaba mostrar fielmente las diversas situaciones a las que se veían sometidos los ciudadanos por culpa del conflicto de intereses, que se relacionaban con la Guerra de los Mil Días, con el enfrentamiento bipartidista que inició en 1930, con la salida de los liberales del gobierno en 1946, el Bogotazo, etc. En otras palabras, “las historias mostraban la forma de vida de un pueblo, de un barrio o de una comunidad”¹⁷ de

¹⁵ GONZALES Melo, Jorge Orlando. *Credencial historia: protagonistas, obras y sucesos del siglo XX en Colombia*. 1999 pág. 55.

¹⁶ Género difundido en cine, radio y televisión, que trata, con técnicas dramáticas, hechos reales propios del género documental. Consultado en Diccionario Real Academia española. Consultado en: <http://www.rae.es/rae.html>

¹⁷ ALBA, Gabriel. *Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano*. Signo y pensamiento, No. 42 Junio 2003, Pág., 109

la manera más realista posible, con sus costumbres, sus ideales, su lenguaje etc., pero con algo en común al resto, la guerra.

En síntesis, la mayoría de películas colombianas desde entonces hablan con resignación de esa guerra de la que nunca hemos podido escapar.

1.5. Década de los 90

Con la meta de encontrar puntos de encuentro en las narrativas de la cinematografía nacional, seguimos con nuestro repaso histórico del cine colombiano. Llegamos ahora a la década de los noventa, una década de transformación para el país: la creación de una nueva Constitución y una cultura cada vez más globalizada. Sobre el tema de conflicto armado, la guerrilla creció considerablemente lo que condujo a un sinnúmero de atentados y masacres a lo largo y ancho del país, y el gobierno de Pastrana trajo consigo la zona de despeje y una economía en crisis.

Entretanto, la etapa de Focine¹⁸ termina en 1993, pues a pesar de haber financiado varias películas, fue fuertemente cuestionada por el manejo de los dineros y de la forma cómo los otorgó para la realización de películas que resultaban teniendo pocas cualidades cinematográficas. La liquidación de éste significó una disminución en la producción cinematográfica nacional, no obstante, las pocas películas que se realizaron tuvieron buena crítica y más reconocimiento que aquellas financiadas por Focine. Nace entonces, en 1997 el Fondo Mixto de Promoción cinematográfica Proimágenes en Movimiento¹⁹, el cual no contaba con el amplio presupuesto de Focine, pero ayudó a sacar adelante varias producciones nacionales como *No morirás* (Jorge Alí Triana, 1997), *Golpe de estadio*

¹⁸ Ente estatal creado en 1978 con la intención de fomentar el quehacer cinematográfico en Colombia a través de la repartición de fondos.

¹⁹ Es una Corporación creada por el Artículo 46 de la ley 397 de 1997, (Ley General de Cultura) y las normas de Ciencia y Tecnología contempladas, en la Ley 393 de 1991, con el fin de apoyar y complementar el desarrollo de la industria cinematográfica colombiana. Consultado en: <http://www.proimágenescolombia.com>

(Sergio Cabrera, 1998), *Es mejor ser rico que pobre* (Ricardo Coral Dorado, 1999), entre otras. El mismo año, gracias a la Ley General de la Cultura, entra a funcionar la Dirección de Cinematografía como departamento del Ministerio de Cultura.

Ahora, hablemos un poco en detalle de qué tratan algunas películas de la década para luego determinar la forma cómo lo hacen, para esto, hablaremos brevemente de tres películas, una de principios de los noventa, la segunda realizada a mediados y la tercera de finales de la década.

Pues bien, una de las películas que abre los años noventa es *Confesión a Laura* (1990) dirigida por Jaime Osorio. “El 9 de abril de 1948 quedará fijado en la historia de Bogotá de muchas formas. En esa fecha nacieron varios mitos. Nació el mito de la Violencia [...] Nació el mito de la Bogotá cosmopolita, hipertrofiada, impersonal e invisible [...] El llamado “Bogotazo” marcó el comienzo de una interminable migración de campesinos y aldeanos del campo a la ciudad...”²⁰ El film transcurre durante ese 9 de abril de 1948, cuando Jorge Eliécer Gaitán es asesinado en la Carrera Séptima de Bogotá por una persona no identificada. Sin embargo, la película no se trata del conflicto político de aquel tiempo, mas bien, toma como pretexto este día histórico para narrar una historia de amor entre una pareja que pasan un día y una noche juntos obligados por las circunstancias, lo cual hace que el punto de tensión y atención giren en torno a la posibilidad de infidelidad de los protagonistas.

En 1994 se estrena *La gente de la Universal*, dirigida por Felipe Aljure. Catalogada como comedia negra²¹, la historia gira en torno a una rudimentaria agencia de detectives en el centro de la capital colombiana y narra la vida cotidiana de un grupo de personas que tienen relaciones pervertidas, que se movilizan en torno a la corrupción, la traición, el sexo y la venganza; sin embargo, la temática se sustenta en “la ley del más vivo” y en la

²⁰ CORTES, Diego. *La ciudad visible: una Bogotá imaginada*. Ministerio de Cultura. Bogotá D.C., 2003. Pág., 15

²¹ La comedia negra es la manera como se ironizan a los personajes y a los sucesos de determinada narración por medio de la exaltación de sus defectos.

sobrevivencia diaria de los personajes, quienes se levantan todos los días sin saber si tendrán al menos con qué pagar la habitación y comprarse algo de comer. Es una película arraigada profundamente en lo popular, la mayoría de los personajes nunca obtienen triunfos, no son buenos ni malos, son simplemente personas que se levantan todos los días con un gran interrogante en sus vidas. Aljure explica: “La película es verosímil pero no realista. Las cintas realistas retratan la realidad tal como es y eso obedece a un género neorrealista, en el que la ficción y el documental se funden. Nosotros vamos por lo verosímil entendido como lo creíble en el universo propuesto”²².

Una de las películas que cierra esta década es *Soplo de vida* (1999) de Luis Ospina. Catalogada como cine negro debido a su ambientación y a la historia que se despliega dentro de una investigación policial, pero que posteriormente es basada en la historia de amor de Roque Fierro y su esposa Golondrina, quien desaparece para convertirse en el centro del conflicto. De igual forma, plantea los temas de amores prohibidos e infidelidades. Según algunos críticos, Ospina logra estructurar su pequeño *thriller*²³ bogotano, “para ello recurrió a una estilización expresionista de la ciudad, adaptándolas a las reglas de oro del cine negro o policial: mujer maldita, noche, un detective en busca de la verdad, mujeres fatales, datos falsos, etc.,...”²⁴ (Cortés, 2003, p. 35) A esta película, aunque no tuvo mucho éxito en taquilla y fue bastante criticada, hay que reconocerle el intento por experimentar un estilo nuevo.

Las anteriores son solo tres películas representativas del cine nacional de los años noventa. En total se realizaron alrededor de 18 películas, lo cual demuestra el crecimiento paulatino de la producción nacional; sin embargo, el estilo narrativo y estético fue muy similar en la mayoría de los films enmarcados en un contexto de violencia.

²² CORTES, Diego. La ciudad visible: una Bogotá imaginada. Ministerio de Cultura. Bogotá D.C., 2003. Pág., 32

²³ El término (del inglés to thrill: estremecer, espeluznar) fue originalmente utilizado en las ficciones de misterio donde el crimen es una presencia constante y especialmente cercana al héroe, que en el cualquier momento parece propenso a la conversión en víctima. El thriller se define por su intencionalidad hacia el público: propone un contacto donde la inquietud es un estado permanente. RUSSO, Eduardo A. Diccionario de cine: estética, crítica, técnica, historia. Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México. 2005 pág. 257

²⁴ CORTES, Diego. La ciudad visible: una Bogotá imaginada. Ministerio de Cultura. Bogotá D.C., 2003. Pág., 35

Ahora bien, según una investigación realizada en 2006²⁵, la mayoría de las películas de los noventa tenían como tema principal el amor, presentado en la relación de pareja de manera problemática (*Diástole y Sístole* 1999); y como tema secundario aparecía la violencia. En películas como *María Cano* (1990) y *Confesión a Laura* (1990), las historias de amor están enmarcadas en hechos violentos específicos de la historia del país; mientras que en las películas de Víctor Gaviria como *Rodrigo D, no futuro* (1990) y *La Vendedora de Rosas* (1998), se trata de una violencia diaria, fundada por problemas socio-económicos.

En cuanto a la forma como están construidas las historias, según Sandra Ruiz Moreno, podríamos decir que existe (en el cine colombiano de la década de los noventa) una tendencia a generar una estructura dramática clásica²⁶; sin embargo en algunas películas como *María Cano* y *Soplo de vida*, el tratamiento de los argumentos no presenta un estilo muy definido y en la mayoría de los casos no se logra hacer una estructura clásica correctamente ni proponer una nueva estructura interesante.

Hablando del tema que nos interesa en estos primeros capítulos –las temáticas del cine nacional- podemos concluir por ahora que la violencia, en el cine de esta época en especial, siguen apareciendo como un tema periódico, el cual va acompañado de temas como la pobreza, el desempleo y la corrupción enmarcadas principalmente en el amor y las relaciones sociales. La violencia no es el tema principal de la mayoría de las películas pero siempre está presente.

²⁵ RUÍZ MORENO, Sandra. Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa. Consultado en: <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/rt/printerFriendly/679/1301> Visitada en Septiembre 2 de 2009

²⁶ IBÍD. “Dentro de la presentación del argumento existe una estructura clásica de narración que es la que expone una introducción donde se marca el conflicto que se va a resolver en la película, y se convierte en causa de una serie de decisiones que toman los protagonistas para resolver su conflicto, como efectos de esa causa inicial, pero que al mismo tiempo son causas para encontrar nuevas y mejores rutas de solución, conformando así el desarrollo de la película, hasta que se llega a una respuesta final que es el efecto último de la causa inicial y de la cadena de causalidades”.

1.6. Víctor Gaviria como paradigma de la violencia

Ahora bien, Víctor Gaviria es uno de los directores colombianos más reconocidos y homenajeados internacionalmente, gracias a su trabajo filmográfico en el cual muestra, de una manera drástica y cruda, la realidad de algunos sectores de Medellín. Lo anterior se ha prestado a confusiones e imaginarios a nivel mundial sobre la difícil situación colombiana. Es decir, la mayoría de personas extranjeras e incluso personas de otras ciudades del país, creen que todos los colombianos viven en las mismas circunstancias en las que se encuentran los personajes de sus películas.

Se ha creído, muchas veces, que las películas de Gaviria tienen una fuerte similitud con el neorrealismo italiano, pues en éstas hay una aproximación estética, narrativa y argumental con esta vanguardia.

El neorrealismo italiano surge luego de la segunda guerra mundial, momento en el que las ciudades semidestruidas y sus habitantes se relacionan en una sociedad paralizada, en la que no hay más lucha que la subsistencia. A pesar de esta situación, los autores cinematográficos de la época pensaban que era importante mostrar esta nueva realidad, la cual para muchos espectadores podría resultar en historias poco atractivas, ya que estaban acostumbrados a un cine que les mostraba un mundo posible, finales felices que los hacían soñar con un mejor futuro. Sin embargo, directores como Roberto Rossellini o Vittorio de Sica decidieron poner de manifiesto las consecuencias de la guerra: personajes quebrantados, sin esperanzas, conflictos sin solución, etc. Esto es evidenciado en la película *Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica, en la cual el personaje principal es víctima de las desigualdades sociales de aquella época y del rechazo que sufre debido a su edad.

Víctor Gaviria refleja en sus películas esta vertiente neorrealista, pero una diferencia entre este cine y el de Gaviria, es que en el primero se refleja la situación de posguerra, mientras que en el segundo se revelan las consecuencias de la pobreza de la cual la mayoría de colombianos ha sido víctimas. Para demostrar esto, tomaremos como ejemplo los argumentos de tres películas de Víctor Gaviria: *Rodrigo D, no futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2005).

Rodrigo D, título inspirado en *Umberto D* de Vittorio de Sica, se desarrolla en las comunas de Medellín (población recurrente en las películas de Gaviria) y es una muestra concreta de la realidad de los jóvenes que allí habitan. Su cotidianidad: violencia, drogas y muerte. Sus personajes representan la *parálisis* de la que nos hablaba el Neorrealismo, un estancamiento de su realidad misma, de las dinámicas tanto sociales como individuales; dichos personajes interiorizan esta sensación de parálisis y andan por el mundo sin objetivo alguno. “Es una película de ficción sobre la vida de los barrios populares, la rutina de sus jóvenes que escandaliza, puesto que ellos no tienen nada para hacer, ni costumbres, ni vida futura como a todos nos enseñaron...”²⁷ El personaje principal de esta película es un fiel ejemplo de esta degradación. Rodrigo es un joven que no hace ‘nada’, siempre parece estar aburrido y su cotidianidad lo abrumba. Al igual que él, sus amigos no hacen nada por mejorar la situación, y en realidad no tienen muchas oportunidades de hacerlo. Uno de sus amigos expresa en una escena: “Yo no quiero llegar a viejo, yo no quiero ser nadie...”

Rodrigo D y *La vendedora de rosas* son muy similares en tanto muestran la vida de los jóvenes - en este caso niños - en las comunas de Medellín y todo lo que esto conlleva. Para realizar estas películas, escoger los personajes y hacer el guión de manera fiel a la realidad de los personajes, Gaviria dice tener la necesidad de introducirse en una investigación de campo bastante ardua: “Todo es película”, frase de Gaviria, significa la necesidad que el director tiene de introducirse en una investigación de campo previa a la creación audiovisual²⁸, en la que tiene que convivir con los habitantes de los barrios más marginales de la ciudad, escuchar sus conversaciones, observar su comportamiento, hablar

²⁷ GAVIRIA, Víctor. Yo te tumbo, tú me tumbas. Serie documental: Tiempos modernos. Colombia.

²⁸ CUESTAS, Sandra. ‘Ficciones’ de Arriba en el Sur: Mundo - Contemporaneidad. Revista de arte y estética contemporánea. Mérida - Enero / Junio 2007

con ellos, entrevistarlos y partiendo de estos detalles construir las identidades y las historias de los personajes, a quienes define a través de sus diálogos.

Según Gaviria, otro punto importante a la hora de realizar la película es dejar de lado toda subjetividad acerca del tema o de los personajes que se quieren retratar. Al igual que en el Neorrealismo italiano, el director quiere mostrarnos la realidad de una manera objetiva, sin juicios personales que podrían entorpecer el sentido último de la realización de estas historias. En palabras de Gaviria: "...la suspensión del juicio momentáneo es necesaria para entender el espacio humano en el que los personajes despliegan su vida."²⁹ Es por esto, que el director no restringe a sus personajes, simplemente los deja ser en pantalla y los acompaña durante el transcurso del relato. "En este sentido afirma que el director de la película no puede juzgar a sus personajes, sino sólo pretender acompañarlos durante el transcurso del relato, ya que de hacerlo podría detenerlos en su movimiento dramático que parte de algo y busca algo."³⁰ Y entonces Creemos que aquí una de las características del cine de ficción está siendo truncada, corriendo el riesgo de atravesar esa delgada línea, que en las películas de Gaviria, separa el documental de la ficción.

Las películas de Víctor Gaviria – autodenominadas de ficción - tienen un gran parecido con películas como *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) y documentales como *Los Archivos Secretos de Pablo Escobar* (Marc De Beaufort, 2004) y *La Sierra* (Scott Dalton, Margarita Martínez Escallón, 2005). En este último se muestra la complicada vida de los jóvenes que habitan en una de las comunas de Medellín y que sin ningún tratamiento estético se proyecta la violencia directamente:

[...]Por ejemplo, una elevación selectiva de la crudeza cotidiana, marcada por el hiperrealismo. Selectiva, porque nadie que habite una ciudad semejante a Medellín, creará que estos adolescentes con sus armas, su desencanto social o su lenguaje marcadamente parlache, constituyen todo lo que hay que ver en las comunas o los barrios.

²⁹ IBÍD. Pág., 81

³⁰ IBÍD. Pág. 82.

Al igual que en el Neorrealismo, el conflicto no es claro, se trata de mostrar la cotidianidad de estas personas que parecen no tener un fin último en sus vidas, dicen que estar vivo no es vida, como lo expresa un personaje en Rodrigo D cuando le habla al difunto Johncito: “...siquiera te fuiste, pobres los que están aquí”; o en *La vendedora de rosas*, en el momento en que Mónica muere y alcanza a su madre, paradójicamente parece ser que todos ellos al morir encuentran vida o escapan finalmente de su realidad. Este tipo de películas crean un estereotipo de vida para todas las personas que viven en las comunas de Medellín. Una comuna es un municipio o subdivisión administrativa conformada por personas de diferentes estilos de vida; sin embargo, debido a este tipo de películas y documentales se tiende a generalizar a todas las personas que viven en dichas comunas, se cree que todos son asesinos y drogadictos sin deseos de superación:

[...] muchos seres humanos de parecida procedencia trabajan y estudian, componen y crean, luchan por darle a su identidad social otro rumbo distinto a la violencia. Y habría que advertir cómo los niños y adolescentes que viven rodeados por un ambiente violento de riesgo cotidiano, también son capaces de potenciar una capacidad de autosuperación admirable gracias a familias orgánicamente afectivas y vinculantes.

La situación es aún más crítica, dado que gracias al reconocimiento internacional de estas películas, el resto del mundo cree que todos los colombianos somos violentos y/o narcotraficantes. Esta imagen tergiversada del país ha perjudicado a los colombianos que viven y buscan oportunidades en el exterior, siendo víctimas de maltrato y ofensas “Los viajeros nos cansamos de ser maltratados en el exterior, estamos exhaustos de ser vistos como narcotraficantes peligrosos, estamos hartos de que seamos tratados como mulas, nos hierve la sangre el que después de tramitar una visa de manera legal y siguiendo los pasos pertinentes pagando fuertes sumas de dinero algunos países nos cierren las puertas solo porque una minoría de bandidos nos dañaron la reputación.”³¹. Incluso en las mismas ciudades colombianas las personas que viven en este tipo de barrios son rechazados social y laboralmente.

³¹ Consultado en: “Colombianos maltratados en Berlín”
<http://poorbuthappy.com/colombia/post/colombianos-son-maltratados-en-otras-tierras/>

Ahora bien, en *Sumas y restas* - también rodada en Medellín - se trata el tema de la droga y la lucha por subsistir de los personajes desde otra perspectiva: el narcotráfico. Gaviria plasma en pantalla la cultura que rodea al narcotráfico, una forma de vida en la que prima el poder, el dinero, la violencia y falsas amistades, temas inagotables y recurrentes en las películas colombianas más reconocidas {*María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004), *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2006), *Apocalipsur* (Javier Mejía, 2007), *El arriero* (2009, Guillermo Calle), y en televisión series como *El capo*, *Las muñecas de la mafia*, *El cartel de los sapos*}.

Aunque en esta película la historia se desarrolla en una clase social más alta que en las dos primeras, la diferencia no es abismal. Sus personajes también viven el desespero de su realidad, sus acciones son fallidas y la angustia de su existencia también es palpable. Esto es evidente en toda la película, por ejemplo en la escena del secuestro del protagonista Santiago, cuando llaman a su esposa y la amenazan.

Entonces, en la obra de Gaviria vemos la vida “tal como es”. El director quiere que contemplemos y seamos conscientes de la realidad; una realidad fragmentada, editada, que es denunciada diariamente en los noticieros: “De modo que guionistas, camarógrafos y personajes, deben forzar extremadamente las cosas para que el espectador sólo vea una franja de realidad”³².

De esta manera, vemos que las historias (tanto neorrealistas como de Gaviria) nos muestran una sociedad sin esperanza, con finales trágicos y pesimistas.

Creemos que el cine de Víctor Gaviria es un producto válido pues muestra una parte de la realidad del país, tanto, que a veces pareciera que su trabajo roza el límite entre película de ficción y documental, inclinándose más por éste último. El problema surge cuando otros realizadores audiovisuales hablan del mismo tema de la misma manera, creando así una

³² ESTRADA GALLEGO, Fernando. "*La sierra*" o la señal de Caín. Consultado en: <http://www.analitica.com/va/internacionales/opinion/7900617.asp> Visitada en Septiembre 15 de 2009

falsa identidad de cine colombiano. Colombia no es sólo comunas, Medellín, drogas y violencia.

Por esta razón, estamos convencidas de que es una necesidad para el cine colombiano experimentar a través de otras formas narrativas, como la metáfora, que puede tener el mismo nivel de denuncia social. Estéticas diferentes que no se parezcan al documental, haciendo uso de las ventajas de la autonomía del cine, que no se estigmatice una comunidad, una ciudad o un país.

2. CINE EXPRESIONISTA

EXPRESIONISMO: UNA EXPRESIÓN DE UNA VIOLENCIA EN PARTICULAR

Es importante para nuestro análisis tener un conocimiento previo de lo que se vivía en Alemania a nivel político y económico, dado que ésto trajo consecuencias significativas a nivel social y en muchas ocasiones el imaginario colectivo fue de injusticia, dolor e impotencia que años más tarde los expresionistas plasmarían en sus obras.

2.1 Contexto

El ascenso al trono alemán en 1890 de Guillermo II y la consiguiente destitución del canciller Bismarck, quien mantuvo controlado al movimiento obrero y velaba por el *status quo* de Alemania, trajo consigo un cambio en la política exterior que años más tarde llevaría a la I Guerra Mundial, pues Guillermo II abandonó el sistema de alianzas entre países Europeos construido por Bismarck, que había garantizado la paz en Europa durante casi veinte años.

Sin embargo, el crecimiento industrial de Alemania a fines de siglo se reflejaba en cifras elocuentes. De 1882 a 1895 aumentó el número de grandes fábricas en un 6 por ciento, y la mano de obra en la gran industria en un 39.9 por ciento. Ésta se agrupaba ya en carteles y con la reglamentación de la producción, tendía a mantener altos precios. La política proteccionista se había hecho más rigurosa y el recargo de los precios de los artículos de primera necesidad por los impuestos indirectos agravaba la situación económica de las clases populares.

Entre tanto, el comercio alemán no se conformaba con los mercados exteriores que ya había conquistado en el suroeste de África, en África oriental y parte de Nueva Guinea entre otros, Alemania aparecía pujante y poderosa, pero insatisfecha por haber llegado tarde al reparto colonial, y fue esta ambición la que provocó conflictos entre las potencias mundiales, que en un primer momento se resolvieron a través de acuerdos diplomáticos o guerras internas. No obstante, estas alianzas no duraron mucho dado que cada potencia cambiaba de intereses rápidamente y las confrontaciones entre los países empezaron a ser inevitables.

“Justamente, las posiciones irreconciliables entre Alemania e Inglaterra fueron las que generaron un sistema de alianzas permanentes que puso en peligro la paz mundial. Por un lado, se formó la Triple Alianza, entre Alemania y Austria-Hungría, y Por otro lado, Francia, Rusia y Gran Bretaña se unieron en la Triple Entente”³³.

La situación no podía ser más desalentadora, además de los grandes problemas que Alemania enfrentaba con los demás países también, debía resistir la pequeña guerra, por así decirlo, que vivía al interior del mismo, es decir en la calle la Socialdemocracia ganaba terreno y estaba encaminándose a ser la organización socialista más poderosa del mundo.

³³ VÉLEZ, Alberto. La Primera Guerra Mundial: Causas y consecuencias. Consultado en <http://www.portalplanetasedna.com.ar/guerra1.htm> Septiembre 15 de 2009

Estamos en el mes de julio de 1914. Europa era como un volcán que va a entrar en actividad. La clase obrera alemana comenzó a protestar contra la guerra inminente, pero el gobierno había prohibido las manifestaciones populares, pues Alemania trató de resolver esta crisis social y política llamando a todos los sectores a dejar de lado sus diferencias y a unirse a los intereses nacionales. De manera pues, que ellos vieron la necesidad de fomentar un sentimiento patriótico a través de los medios de comunicación existentes en aquel momento.

Una vez declarada la guerra, el patriotismo se extendió en todos los países implicados. “Alemania no dudaba de la victoria, para la cual se preparó con mucha antelación. Aspiraba, una vez ganada la guerra, a levantar un imperio alemán que sería un sistema de dominación política y económica directa e indirecta”³⁴

La I Guerra Mundial se caracterizó por las grandes matanzas que hubo, una inhumana guerra que convirtió a las ciudades en un infierno lleno de minas, campos de concentración y cortinas de gas.

Esta guerra que se pensó, duraría tan solo una semana, trajo innumerables e irremediables pérdidas, no solo económicas sino también humanas, para todos los países, en especial para Alemania quien se vio derrotado el 27 de octubre de 1918, es decir cuatro años después de la declaración.

En Alemania podía respirarse un sentimiento de impotencia y de tristeza, la gran economía de la que hace años gozaban, algunos pocos, valga la aclaración, ahora estaba en crisis, las enfermedades, el dolor de la pérdida humana, la alerta máxima sanitaria, el hambre y las ruinas incentivaron a la revolución; los socialistas mayoritarios querían una revolución democrática, una revolución social que en varios intentos fue fallida y dio pie al movimiento Nazi y la Segunda Guerra Mundial.

³⁴ RAMOS-OLIVEIRA, Antonio. Historia social y política de Alemania. Pág. 288. Fondo de cultura Económica. México 1964.

Bajo todo este ambiente, el arte fue una manera eficiente de expresar los sentimientos, el artista podía materializarlos con cierta clarividencia; el pintor, el escritor, el músico, el cineasta era capaz de expresar el sentimiento de angustia y desconsuelo que embargaba a la mayoría de personas al enfrentarse con una realidad tan complicada.

Frente a esta situación los expresionistas cultivaron un arte que prestó muy poca atención a los cánones clásicos de belleza y propuso un nuevo arte que hacía uso recurrente de la metáfora, así marcaron la diferencia.

2.2 Los expresionistas: vanguardia artística

El expresionismo es un movimiento artístico que surgió en Alemania a principios del siglo XX, sobre una base de protesta y de crítica al impresionismo y al positivismo que se dio como respuesta a una época de guerra. Es decir, si para el artista naturalista e impresionista la realidad había que *mirarla* desde el exterior, para el expresionista era algo que había que *vivir* desde el interior; para ellos el cuadro no debía ser decoración, composición, orden, sino solo *Expresión*, porque la pintura se convierte para ellos en un modo de desencadenar sobre el lienzo la violencia de sus propias emociones.

Se trataba de un movimiento artístico difícil de definir dado la forma en la que se manifestaba, pues sus rasgos característicos eran numerosos y diversos ya que, cada autor buscaba “expresar” sus sentimientos y emociones mediante diversas técnicas, en cuanto al color, la perspectiva, la deformación de los objetos y la luz.

Los expresionistas se dedicaban a representar la realidad que vivían día a día pintando lo feo, lo vulgar, lo injusto y las frustraciones del hombre moderno ante los eventos bélicos. Por ello, distorsionaban las formas, recurrían al uso de colores fuertes y puros con combinaciones al azar, se dejó de lado la representación objetiva de la figura humana dando

paso a rostros desfigurados y tristes; Todo esto para que el espectador tuviera un impacto puramente emotivo.

Dado el carácter de oposición del movimiento, reacio a formar grupos que limitaran la libertad individual, no existen manifiestos del expresionismo, sin embargo la fundación del movimiento artístico Die Brücke (1905), uno de los pilares del expresionismo, define su lema: *“Con la fe puesta en el desarrollo y en una nueva generación de creadores y consumidores, hacemos un llamamiento a la juventud, y como juventud portadora del futuro, queremos procurarnos la libertad de vivir y actuar frente a las fuerzas tradicionales. Todo aquél que refleje en sus obras espontánea y verídicamente toda su fuerza creadora, es de los nuestros”*

En un principio, el campo artístico más conocido fue la pintura, sin embargo con el pasar del tiempo hubo fuertes manifestaciones expresionistas en la literatura, la música, la arquitectura, el teatro y, por supuesto, el cine.

Ahora bien, en la posguerra prevaleció la idea de que el artista podría materializar con cierta agudeza los sentimientos de desconsuelo y confusión que caracterizaban la época donde los expresionistas se oponían al sistema socio-económico de Guillermo II. “Después de una posición radicalmente subjetiva, el artista era capaz de expresar el sentimiento de angustia que embargaba al sujeto al enfrentarse a una realidad que se le antojaba incomprensible y caótica”.³⁵

El nacimiento del cine expresionista alemán, se dio en gran parte, gracias a las medidas de organización adoptadas por las autoridades alemanas durante la guerra; antes de la Primera Guerra Mundial, las salas cinematográficas estaban invadidas por películas de otros países como Estados Unidos y Francia que opacaban las obras Alemanas, pero mientras se encontraban en guerra y las fronteras estuvieron cerradas, los directores alemanes se vieron en la obligación de satisfacer a toda la gente que buscaba desesperadamente un momento de esparcimiento.

³⁵ PEREZ SOLER, Eduardo. La Abstracción Expresionista. Ironía Versus Sublimidad. Pág. 20

Frente a esta situación el gobierno aprovechó la gran demanda e hizo innumerables películas, con fines netamente políticos, que intentaban tranquilizar los ánimos de la gente. En estas películas tipo documental podían ver cómo Alemania supuestamente, derrotaba al enemigo.

No obstante, este no fue el único tipo de películas que se mostraron, hubo un importante auge de películas con toques pornográficos que alegraban a la audiencia y que fueron valoradas por muchos como medio de escape.

Mientras se hacían este tipo de películas, algunos directores vieron la necesidad de recrear las injusticias sociales, algunos de manera muy realista y pesimista y otros, como los expresionistas, mediante metáforas y con cierto toque de ironía. Lotte H, Eisner afirmaba que “Para el alma torturada de la Alemania contemporánea estas películas llenas de evocaciones fúnebres, de horrores, de una atmósfera de pesadilla, parecían el reflejo de su grotesca imagen y servían de alguna manera de derivativo”³⁶(Lotte H, Eisner, pág, 22).

Se cree que la primera película inscrita en el movimiento expresionista fue “El gabinete del doctor Caligari” de Robert Wiene que en la siguiente sección se tratará con más detenimiento.

En síntesis, el artista expresionista buscaba la “eterna significación” de los hechos y objetos en vez de un efecto momentáneo por ello, transfigura todo el espacio, buscando plasmar la imagen íntima del objeto, “el expresionista no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca.”³⁷

2.3 Cine expresionista

³⁶ LOTTE H, Eisner, Pantalla demoniaca. Ediciones cátedra. 1996. pág, 22

³⁷ DE MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. La protesta del expresionismo. Editorial Alianza. 2002. Pág. 88

Como mencionamos en párrafos anteriores, el arte expresionista surge como reflejo de la difícil situación política, social y económica que estaba sufriendo Alemania a finales del siglo XVIII y principios del XIX; de igual manera, se opone rotundamente al movimiento artístico impresionista, el cual catalogaban como un arte “feliz, ligero, hedonista, apacible”; para los impresionistas “la realidad era un dato exterior que los pintores intentaban captar desde un pretendido efecto óptico” llamado *golpe de vista*, es decir, pintaban la primera impresión que obtenían de algo; mientras que para los expresionistas la realidad era aquello que se captaba desde el interior, para plasmarla recurrían a sensaciones emocionales y físicas y no a la simple captación del ojo.

“El mundo esta ahí y sería absurdo reproducirlo tal cual es, pura y simplemente” es lo que manifestaban los expresionistas en contra del naturalismo y el neorromanticismo, al que tildaban de afeminado y sensualista. Los artistas expresionistas afirmaban que “hay que desligarse de la naturaleza y esforzarse en desprender de un objeto *su expresión mas expresiva*”³⁸

El cine no se aleja de la pintura y el teatro de esta vanguardia, su estética se basa principalmente en los “juegos expresivos del claroscuro”, es decir, en la particular utilización de la luz generando fuertes sombras y contrastes. Decorados distorsionados, telas pintadas, objetos abstractos, focalizaciones de luz en un solo personaje y maquillaje exagerado, son algunas de las características de este movimiento cinematográfico.

Aunque no se tiene un registro exacto de las películas inscritas en este movimiento, dado que algunas de ellas nunca se consideraron parte de la vanguardia como tal, existen varias películas que estética y narrativamente, tienen muchas similitudes con el expresionismo. Entre ellas encontramos:

- *El estudiante de Praga* de Henrik Galeen. 1913
- *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene. 1919

³⁸ LOTTE H, Eisner, Pantalla demoniaca. Ediciones cátedra. 1996. Pág., 17

- *El Golem* de Paul Wegener y Henrik Galeen. 1920
- *De la mañana a la medianoche* de Karl Heinz Martin. 1920
- *La muerte cansada/ Las tres luces* de Friz Lang. 1921
- *Dr. Mabuse, el jugador* de Friz Lang. 1922
- *Nosferatu, una sinfonía de horror* de Friedrich Wilhelm Murnau. 1922
- *Vanina* de Arthur von Gerlach. 1922
- *Sombras* de Arthur Robison. 1923
- *El último/ La última carcajada* de Friedrich Wilhelm Murnau. 1924
- *Los Nibelungos* de Friz Lang. 1924
- *Crónica* de Grieshuus de Arthur von Gerlach. 1924
- *La calle sin alegría* de Georg Wilhelm Pabst. 1925
- *Tartufo o el hipócrita* Friedrich Wilhelm Murnau. 1925
- *Fausto* de Friedrich Wilhelm Murnau. 1926
- *Metropolis* de Friz Lang. 1926
- *Lulu o la caja de Pandora* de Georg Wilhelm Pabst. 1928
- *Tres páginas de un diario* de Georg Wilhelm Pabst. 1929

2.4. Análisis de las formas

Ahora bien, a continuación hablaremos de las películas y directores considerados los más representativos del expresionismo alemán.

2.4.1 *Metrópolis* de Fritz Lang

Ésta es una de las películas más reconocidas del expresionismo alemán. Fue dirigida por Fritz Lang, escrita por su esposa Thea Von Harbou y lanzada en 1927. Es una película futurista de ciencia ficción, desarrollada en el año 2026 en una mega-ciudad llamada *Metrópolis*, que se encuentra dividida en dos partes: en la superficie, en lujosos rascacielos, habita la clase alta intelectual, mientras que los obreros viven en una pequeña comunidad subterránea y trabajan incesantemente para mantener la suntuosa vida de los acaudalados. Motivados por un robot, los obreros se alzan contra la clase intelectual, amenazando con destruir la gran ciudad.

El director cuenta que la película fue inspirada en su primer viaje a Nueva York, en el asombro que le suscitaron las grandes e impresionantes construcciones, el tráfico, las calles iluminadas y la cantidad de personas caminando por la calles. El resultado fue un largometraje con características opuestas al naturalismo recurrente principalmente en el cine norteamericano:

“Para describir las masas de los habitantes de la ciudad subterránea en *Metrópolis* Lang utiliza la estilización expresionista: seres privados de personalidad, con los hombros encorvados, acostumbrados a inclinar la

cabeza, sometidos antes de haber luchado, esclavos vestidos con trajes que no pertenecen a ninguna época”³⁹.

Se logró una “propuesta estética subversiva”, es decir, el uso de una iluminación altamente contrastada, gestos exagerados, vestuario estilizado, dramatismo extremo y un gran contenido de metáforas.

Fritz Lang (Viena, 1890 - Beverly Hills, 1976), uno de los mayores artistas del siglo XX. La obra de Lang destaca por su retrato en negro de la civilización, que en sus trabajos en Alemania desarrolló desde una visión más lírica, mientras en su extraordinaria carrera en Estados Unidos predomina una mayor crueldad. Culto, riguroso, metódico, implacable, contradictorio, Lang filmó algunas de las obras más memorables de la Historia del Cine (*Las tres luces*, *Los sobornados*), concibió uno de los films más influyentes, espectaculares y fascinantes (*Metrópolis*), utilizó el sonido de modo ejemplar (*El testamento del Dr. Mabuse*), imponiendo su fuerte personalidad en todo momento, llegando a hacer imperceptibles sus continuos cambios de género... Segunda entrega del estudio dedicado al mítico cineasta vienés, en la que nos acercamos a su etapa americana hasta 1950, periodo en el que rodó su trilogía antinazi (*Man Hunt*, *Ministry of Fear* y la extraordinaria *Los verdugos también mueren*), comenzó su personal visión del *western* (*La venganza de Frank James* y *Espíritu de conquista*) antes de lograr el hito de *Encubridora* y en el que se aprecia desde sus inicios como sus intereses se adecuaban muy bien al llamado «film noir», donde, tal vez, mejor pudo expresarse durante aquellos años, aunque es probable que los mayores logros los alcance durante su última década, en los años 50.

2.4.2 La última carcajada, Nosferatu y El tartufo o El hipócrita de Friedrich Wilhelm Murnau

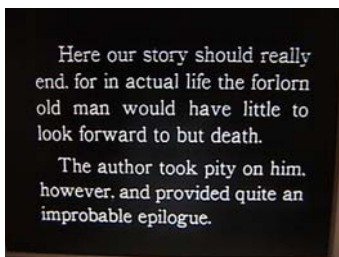
Las películas *La última carcajada*, *Nosferatu* y *El tartufo o el hipócrita* del director Friedrich Wilhelm Murnau tienen gran cantidad de elementos del movimiento

³⁹ IBÍD. pág., 152

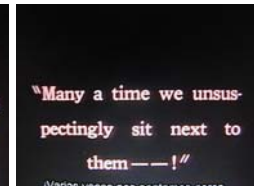
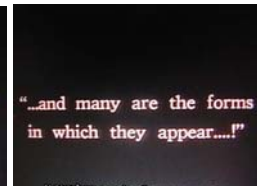
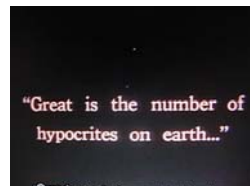
expresionista. El presente escrito intenta demostrar que lo anteriormente dicho es cierto, mediante varios ejemplos que lo reafirmen.

Para empezar, Friedrich Wilhelm Plumpe, más conocido como F.W. Murnau era director de cine de origen alemán que estudió Filosofía, Historia del Arte, Literatura y Música; su gran pasión siempre fue el teatro; esto lo condujo a ser uno de los más importantes directores de la era de cine mudo, ya que el teatro expresionista introdujo nuevas formas de puesta en escena, dirección y actuación que él manejaba muy bien.

Friedrich Wilhelm Murnau funda su propia productora en 1919, y empieza a dirigir películas en las que trató de expresar su subjetividad, muy propio de los artistas expresionistas. Un ejemplo claro de ello se muestra en las películas anteriormente mencionadas, donde es evidente que el director quiere afectar al espectador y dejarle una reflexión mediante el uso de leyendas que pueden verse en las siguientes fotos:



“LA ULTIMA CARCAJADA”



“EL TARTUFO O EL HIPOCRITA”

Ahora bien, la característica más importante del expresionismo es el hermetismo de la imagen, es decir, que el espacio expresionista no deja que la imagen remita a nada, no es necesario suponer que hay un afuera, todo lo que construye el significado de la imagen está en ella misma, dejando como consecuencia el uso mínimo del montaje donde los cortes no refieren una significación. Por ende, la mayoría de escenas son grabadas en interiores y los espacios están muy bien recreados de acuerdo con lo que se quiere mostrar y las personalidades de los personajes.

En la película “El tartufo o el hipócrita” podemos ver que casi todas las escenas están grabadas en interiores, (en el castillo, en la casa, el jardín) y los planos son muy cerrados, sin embargo esto no deja al espectador con ganas de ver mas allá, pues están muy bien pensados mostrando lo que es realmente necesario. En “La última carcajada” pasa exactamente lo mismo y aunque intenta mostrar exteriores

-la calle al frente del hotel o el barrio donde vive el celador- estos planos siguen siendo muy cerrados.



“LA ULTIMA CARCAJADA”



“TARTUFO O EL HIPOCRITA”



“LA ULTIMA CARCAJADA”

Contrario a lo anterior, la película *Nosferatu* si recurre a escenas en exteriores, las calles de Berner, el camino a tierra de los fantasmas y las tomas del mar entre otras, son significativas para el género de terror que maneja la historia y que la hace mucho mas dinámica que las anteriores, transportándonos a un pasado tenebroso, gracias a sus edificaciones semi-destruidas y sus paisajes nublados.



“NOSFERATU”



“NOSFERATU”



“NOSFERATU”

Dentro de la fotografía y riqueza de los planos, el maquillaje y vestuario juegan un papel primordial, y en todas las películas que mencionamos en este escrito estos dos aspectos son de admirar; dado que el expresionismo y sobre todo Murnau busca afectar al espectador, la

dramatización teatral de los actores es bastante bella (la gesticulación dramática exagerada, los gestos redundantes y deformados) pues el espectador llega a conocer realmente lo que el personaje está sintiendo. En otras palabras, el objetivo principal consistía en que las escenas aumentaran el impacto emocional sobre el público; mediante la deformación de la expresión, querían representar la esencia de las cosas, lo que no puede verse, sino sólo sentirse.



“TARTUFO Y EL HIPOCRITA”



“LA ULTIMA CARCAJADA”



“NOSFERATU”

En dos de las películas de Murnau los personajes están atormentados, por un lado en *El tartufo o el hipócrita* la nana vive en un infierno de monotonía y soledad, en la proyección que allí también se muestra, el esposo (Orgon) sufre de un fanatismo religioso que lo tiene cegado, su esposa sufre por verlo así y el tartufo vive en un infierno de apariencias. En *La última carcajada* el portero sufre por su condición, ya que a su edad no es eficiente para el trabajo que tanto prestigio le da en su lugar de residencia y tiene que vivir aparentando para no caer en vergüenza.

Lo anterior demuestra nuevamente la opinión del director con lo que se está viviendo en la Alemania de la época(1919-1926), que después de la I Guerra Mundial queda destruida trayendo consigo tantos problemas sociales como sería en este caso la delincuencia (en *El tartufo*) y la competencia por el trabajo (en *La última carcajada*). En cambio en *Nosferatu*, aunque los personajes están atormentados y también exageran su gesticulación, la historia es mucho más fantásica y no deja una reflexión al espectador.

Siguiendo con las características del cine expresionista, es preciso mencionar que una de las técnicas que recalcan su identidad, son los recursos estéticos dentro del film. En algunas

películas como *El gabinete del doctor Caligari* la escenografía es mucho más artística, haciendo uso de cortinas y pinturas que recrean lugares muy ajenos a la realidad.

El recurso más importante de las películas expresionistas es el uso de la iluminación que dirige la mirada del espectador y donde las sombras es una de sus principales características. En las películas de Murnau, no es muy evidente el uso de cortinas y pinturas, aunque hay planos donde sí se pueden distinguir, sin embargo la iluminación es muy evidente e importante para darle fuerza al relato.

En *Nosferatu* por ejemplo, el uso de las sombras hace que la película sea mucho más terrorífica, mientras que en “La última carcajada” la iluminación refuerza las emociones del protagonista, ejemplo de ello, la escena final donde el personaje está en el baño destruido moralmente.



“NOSFERATU”



“LA ULTIMA CARCAJADA”



“LA ULTIMA CARCAJADA”

Otra de las características del cine expresionista es que los objetos juegan un papel importante en el relato que en muchas ocasiones funciona como símbolos o metáforas. Por ejemplo en *Nosferatu*, las ratas que siempre acompañan al vampiro son símbolo de suciedad, maldad y miedo. En “La última carcajada” el traje del portero es de alto valor simbólico para el protagonista, pues significa respeto y admiración por parte de los demás; por eso el intenta robarlo al final de la película cuando es despedido.



“La última carcajada”

Como podemos ver en este plano, que se muestra a principio de la película, la iluminación es la que le da importancia al traje y confirma al espectador, lo que éste significa para el protagonista

Finalmente, pareciera que el expresionismo tuviera como una de sus principales razones de ser la traducción en arte de la desesperación y el miedo del pueblo alemán en una época oscura. Por lo que lo hace indudablemente uno de los productos culturales más destacados de una época.

Este escrito intentó mostrar por qué las películas del director Murnau están inscritas en este movimiento y cómo cumplen a cabalidad con la mayoría de requisitos del expresionismo, añadiendo que como cine mudo, la música es la que permite un acercamiento entre el espectador y la obra a tal punto de afectar los sentidos.

2.4.3 El Gabinete del Doctor Caligari de Robert Wiene

No podemos dejar de lado la película considerada como la primera obra expresionista llevada a la pantalla: *El Gabinete del Doctor Caligari*, escrita por Hans Janowitz y Carl Mayer, y dirigida por Robert Wiene. Fue grabada durante 1919 y 1920, y proyectada en Febrero de 1920.

Primero, es importante hablar de algunos sucesos ocurridos en la vida de los creadores de esta fascinante historia para entender la estrecha relación que guarda la situación de aquella época con las películas –especialmente el Dr. Caligari- con el expresionismo alemán.

Hans Janowitz trabajó como oficial de infantería en la Primera Guerra Mundial, suceso que lo marcaría para toda la vida. Janowitz regresa de la guerra con una mentalidad pacifista y debido a las atrocidades y barbaries que le tocó presenciar, creció en él un gran odio hacia toda clase de autoridad, especialmente hacia aquella que había llevado a la muerte a millones de hombres. Cuando Janowitz se instala en Berlín conoce a Carl Mayer, un joven austriaco de mentalidad pacifista marcado por una difícil infancia (su padre se suicida cuando él tenía dieciséis años, lo cual lo lleva a ejercer múltiples oficios para alimentar a sus tres hermanos). Desarrolló una particular aversión hacia los psiquiatras, ya que, durante la guerra, fue sometido a numerosos análisis mentales que no eran de su agrado.

Janowitz descubrió en Mayer un particular talento y gracias a su afinidad de ideas revolucionarias escriben *El Gabinete del Doctor Caligari*. Una historia que simboliza, según los autores, “la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra”⁴⁰. El Doctor Caligari es un psiquiatra que, inspirado en un personaje italiano del siglo XVIII, recorre las ferias alemanas exhibiendo a un sonámbulo –Cesare- que supuestamente puede predecir el futuro, pero éste está sometido a los designios y voluntad del Doctor Caligari, quien lo hace cometer asesinatos alrededor de la ciudad; en él, los autores querían representar el despotismo, la *tiranía* y el poder destructivo de la autoridad ilimitada, y cómo un hombre es capaz de transgredir toda clase de valores y derechos humanos con el fin de alimentar su ansia de dominio. El personaje de Cesare es la otra cara de la moneda, representa el hombre común que es alienado y es quien se mancha las manos para cometer los crímenes que se crean en la mente desvariada de su amo, “Cesare fue creado con el oscuro designio de

⁴⁰ KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán. Edición castellana Nueva Visión, Barcelona 1995, Pág. 66

retratar al hombre común al que, bajo la presión del servicio militar obligatorio, se le enseña a matar y a ser muerto”.⁴¹



DR. CALIGARI Y CESARE

Aunque Robert Wiene, director del film, modificó el guión original agregándole una escena inicial y otra final, para convertir toda la historia de Caligari en el relato de un loco (la historia es narrada a través de un flashback), en nuestra opinión, la intención revolucionaria con la que fue escrita se puede aún percibir. Se pueden ver las almas perturbadas a causa de situaciones que no pueden controlar, en un mundo que se quisiera fuera imaginario, pero que es tan real como sus propios dolores.

Hemos visto entonces que este film tiene un alto contenido metafórico en cuanto a las personalidades de los personajes principales y de la trama principal. Ahora, es importante remitirnos a los escenarios y a los espacios en los que transcurre la historia para entender la relación que existe entre éstos y la psicología y emociones de los personajes.

Los escenarios están compuestos de telas pintadas, decorados con formas puntiagudas y sombras distorsionadas; la pequeña guarida de Caligari es un intento de cuadrado con líneas curvas y pocos ángulos. En una de las últimas escenas podemos ver que la puerta del cuarto en el que está internado Caligari, no es paralela al piso sino perpendicular a éste, lo que, según las escritoras de este ensayo, simboliza la mente perturbada del Doctor, una persona fuera de sí, alejada del mundo real. Las ventanas no son cuadradas, las sillas son más altas de lo normal (simbolizan la superioridad de los funcionarios municipales) y los pisos siempre tienen líneas y figuras multiformes.

⁴¹ Ibíd., Pág. 67

Estos decorados distorsionados no están allí por una simple razón estética, además de enriquecer la historia visualmente guardan una estrecha relación con las emociones de los personajes –y sus creadores-. Las flechas, los árboles sin hojas, las puntas por todas partes, los fuertes contrastes de luces y sombras, el maquillaje exagerado, el vestuario, logran generar una sensación de angustia amenazadora constantemente y niegan en todo momento las reglas de la perspectiva. La sociedad está representada en la feria donde es exhibido Cesare, la gente aglutinada y una especie de ruleta que gira constantemente son los símbolos que hacen del *caos* una emoción generalizada. “Los decorados lograron una perfecta transformación de los objetos materiales en *ornamentos emocionales*”.⁴²



LA PEQUEÑA CASA DEL
DR. CALIGARI



LA SILLA DEL FUNCIONARIO

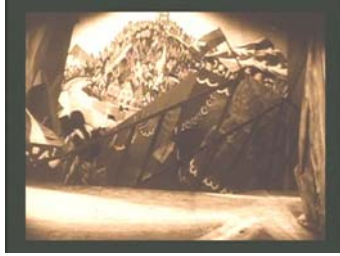


CESARE Y JANE

De igual forma, como la mayoría de las películas expresionistas, *El Gabinete del Doctor Caligari* fue grabado en un estudio en su totalidad; como mencionamos en el capítulo anterior, esto evoca el hermetismo de la imagen –característica esencial del Expresionismo–, a la preferencia de los directores de dominar un universo artificial y a no depender del capricho de la naturaleza en el mundo exterior.

Los letreros enriquecen el relato, no solo por su contenido sino por la forma y los tamaños utilizados. Se utilizan constantemente fundidos a negro bastante marcados que hacen énfasis a determinadas acciones o personajes dentro de cada escena. La película fue coloreada en tonos azules (para la noche), sepia (día y flashback) y algunos tonos morados para las escenas de Jane (eterno amor de quien relata la historia y de su amigo asesinado).

⁴² Ibíd. Pág. 70



DÍA – FLASHBACK



NOCHE

No podemos dejar de lado la fuerza dramática que le imprimen los actores a la historia, la gesticulación y el lenguaje corporal son esenciales a la hora de transmitir las emociones de los personajes, y en este caso, cada uno de los actores logra satisfacer todas las expectativas, mediante gestos exagerados y movimientos corporales fuertes consecuentes con la historia.

Podemos concluir entonces, que *El Gabinete del Doctor Caligari* es la primera película notoriamente expresionista, en la que el arte, la iluminación y todo lo que hay en ella se traduce en las pulsiones internas de la psiquis de los personajes. Con este film, se inicia en Alemania un periodo en el que directores como Friedrich Murnau, Fritz Lang y Robert Wiene, se dedicarían a mostrar en la pantalla un reflejo distorsionado de la realidad, lo cual le permitiría a los actores las interpretaciones exageradas y las escenografías estarían cargadas de la simbología característica del cine expresionista.

3. ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS

Después de esta investigación histórica, es importante recordarle al lector que el objetivo de nuestra tesis es proponer una nueva narrativa, mediante el análisis de un cortometraje colombiano con características expresionistas que habla metafóricamente de la realidad de nuestro país.

En el cortometraje “Alguien mato algo” de Jorge Navas, podemos ver que inspirado en la vanguardia expresionista buscó, mediante la metáfora, el símbolo y un manejo artístico, mostrar la raíz de la violencia. Este punto será explicado a fondo en las páginas posteriores.

El objetivo del director no fue hablar de una violencia palpable y visible como sería el conflicto Colombiano, sino aquella que la origina. La opresión, la intolerancia y el rechazo a lo diferente originando una violencia en principio psicológica e individual que lleva a maltratar al otro.

Pero, ¿qué es la violencia? Según Johan Galtung, la violencia es un comportamiento deliberado, que provoca, o puede provocar, daños físicos o psicológicos a otros seres, y se asocia, aunque no necesariamente, con la agresión física, ya que también puede ser psíquica o emocional, a través de amenazas u ofensas.

Se considera violenta a la persona irrazonable, que se niega a dialogar y se obstina en actuar pese a quien pese, y caiga quien caiga. Suele ser de carácter predominantemente egoísta, sin ningún ejercicio de la empatía.

Existen varios tipos de violencia, incluyendo el abuso físico, el abuso psíquico y el abuso sexual. Sus causas pueden variar, dependiendo de las condiciones en las que se encuentre el individuo, la presión del grupo al que pertenece la persona y el resultado de no poder distinguir entre la realidad y la fantasía, entre otras causas.⁴³

⁴³ J. Galtung (1998). Tras la violencia 3R: reconstrucción reconciliación, resolución, afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia. Bilbao: Bakeaz, gernika gogoratuz. Pág. 15

3.1. Herramientas de análisis

3.1.1. Narración cinematográfica

La *narración* ha estado presente desde los inicios de la historia de la cultura humana; se ha comprobado que los hombres han construido y le han dado sentido a la historia del mundo mediante el intercambio de relatos: “Los epistemólogos de la ciencia histórica han demostrado ampliamente que la explicación de los hechos históricos no sigue de manera estricta la lógica científica, sino la lógica de la narración: comprender cualquier acontecimiento histórico es entender una narración que muestra cómo un hecho condujo a otro”⁴⁴.

De esta manera podemos ver que la narración cumple una función esencial en cualquier historia o relato, ya sea de ficción o real. En un sentido más específico y teniendo en cuenta el tema que nos concierne en este escrito, la narración se refiere al efecto de relatar de modo verbal, escrito o visual una serie de sucesos que son producidos en el transcurrir de un determinado tiempo, “también implica la referencia a los diferentes aspectos del acto narrativo como el tiempo y el espacio en el que surge, o las circunstancias específicas que afectan a este espacio y a la ordenación del tiempo”⁴⁵.

La *narrativa* cinematográfica contiene dos dimensiones: el argumento y el estilo. El primero, es una serie de acontecimientos narrados que le dan determinado orden a la historia, está compuesto por personajes, acciones y escenarios; el segundo, se refiere al modo cómo es llevado a la pantalla dicho argumento a través de la utilización de los recursos y elementos técnicos propios del cine.

La narración está compuesta por un narrador, un sujeto al que va dirigida la historia y una situación. Una importante característica del cine es que tiene la capacidad de esconder al

⁴⁴ SANCHEZ NAVARRO, Jordi. Narrativa audiovisual. Barcelona: Editorial UOC. 2006. Pág. 14

⁴⁵ IBID, Pág. 13

narrador cuantas veces sea necesario, ya que pareciese que la historia fluyera por sí misma.⁴⁶ En un relato audiovisual, el narrador se encuentra en los elementos que ayudan a darle sentido a una historia, entre estos elementos encontramos el punto de vista (posición de la cámara), las escenas, secuencias, la elipsis y el montaje.

Ahora bien, mediante el análisis del cortometraje *Alguien mató algo* de Jorge Navas pretendemos mostrar las características del lenguaje cinematográfico más destacados de éste, y que hicieron de él uno de los más reconocidos a nivel internacional.

El análisis que se aplicará a dicho cortometraje, se basa en dos libros principalmente, por un lado *La narración en el cine de ficción* de David Bordwell y por el otro lado, *El lenguaje del cine* de Marcel Martin.

Entonces, es menester para nuestro análisis definir cada una de las categorías que se encuentran contempladas dentro de la narración, las cuales usaremos para el análisis del cortometraje colombiano.

3.1.1.2. Historia

Según el texto *La narración en el cine de ficción* de David Bordwell, la historia “es una pauta que los perceptores de narraciones crean a través de asunciones e inferencias”⁴⁷, es decir, es el observador quien deduce y construye la historia a partir de claves, esquemas narrativos, personajes y acciones, los cuales relaciona a través de nociones de causalidad, tiempo y espacio. La historia nunca está explícitamente expuesta en la pantalla, son las representaciones de las acciones las que más adelante nos ayudan a descifrar un determinado evento o acontecimiento de la historia. “De forma más específica, la historia

⁴⁶ DIAZ DELGADO, Natalia. La narrativa cinematográfica. Consultado en: <http://narrativa--digital.blogspot.com/2009/06/la-narrativa-cinematografica.html> Visitada en Octubre 18 de 2009

⁴⁷ BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Editorial Paidós. 1996. Pág. 49

incorpora la acción como una cadena cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados”⁴⁸.

3.1.2.1.1 Argumento

La historia es construida a partir de una serie de acontecimientos enlazados unos con otros, por lo tanto, el proceso mediante el cual el autor le asigna un orden a dichos acontecimientos se denomina argumento; “...el argumento ofrece una forma de analizar la información de una película que el espectador organiza en una historia continuada”⁴⁹. Es importante aclarar que el argumento no elabora por sí mismo la historia en la cabeza del espectador, más bien lo guía a construir la historia de una manera específica por medio de la curiosidad que nos puedan causar los motivos de algún personaje o la creación de expectativa acerca de una situación; el argumento puede dar claves para hipótesis y proveer información. “El argumento, pues, es la dramaturgia del filme de ficción, el conjunto organizado de claves que nos disponen para inferir y ensamblar la información de la historia”⁵⁰.

El argumento tiene principalmente tres funciones al momento de influir en nuestra percepción de la historia; como primera instancia controla gradualmente la cantidad de información suministrada y mide el nivel de importancia que podemos atribuirle a dicha información, “...un argumento, se reduce a una demanda de información suficiente para la construcción de una historia... coherente y constante”⁵¹.

La relación entre historia y argumento está mediada por tres principios planteados por David Bordwell, la lógica narrativa, el tiempo y el espacio.

⁴⁸ IBÍD. Pág. 49.

⁴⁹ IBÍD. Pág. 50

⁵⁰ IBÍD. Pág. 52

⁵¹ IBÍD. Pág. 54

3.1.2.1.1.1 Lógica narrativa

La lógica narrativa, consiste en las asociaciones -principalmente de causalidad- que hace el observador de los acontecimientos. El argumento orienta al espectador a hacer deducciones e inferencias causales; no obstante, hay casos en los que el argumento dilata la construcción de la historia a través de una disposición no lineal de los acontecimientos; también hay argumentos que ofrecen datos que parecieran no ser relevantes para la construcción de la historia, pero en muchos casos finalmente cada dato encaja en su lugar y el perceptor se da cuenta que lo que no parecía encajar era una pieza importante en la totalidad de la historia.

Este tipo de argumentos crean lagunas intencionalmente con el fin de provocar sorpresa y expectativa, algunas de ellas pueden ser llenadas más adelante por medio de un *flashback* o pueden simplemente ser lagunas permanentes, con el fin de dejar intrigado al espectador, “los huecos temporales señalan hacia adelante y crean sorpresa; un hueco permanente nos invita a aplicar una estrategia de ‘escrutinio’ a través de episodios simples, buscando la información que pudiéramos haber perdido”⁵²

También existen argumentos redundantes. En un film podemos ver acciones o pequeños datos que son mostrados varias veces con el fin de reforzar las inferencias o deducciones que hasta ese momento se hayan hecho sobre la información de la historia.

Los otros dos principios que intervienen en la relación que existe entre historia y argumento también actúan de una manera esencial como ejes de narración. El tiempo y el espacio hacen posible el desarrollo de un mundo posible en una historia. “Para que exista una narración, es imprescindible crear un espacio en el que se desarrolle, crear una dinámica temporal que lleve a los acontecimientos del relato a avanzar en un sentido o en otro, y crear uno o más personajes que sufran o sean testigos de los acontecimientos”⁵³.

⁵² IBÍD. Pág. 55

⁵³ SANCHEZ NAVARRO, Jordi. Narrativa audiovisual. Barcelona: Editorial UOC. 2006. Pág., 34

3.1.2.1.1.2 Tiempo

Todo discurso narrativo está determinado por tres aspectos temporales: orden, duración y frecuencia. El orden se refiere a las claves dadas por el argumento, gracias a los cuales el espectador “puede construir los acontecimientos de la historia en cualquier secuencia”⁵⁴, el argumento puede presentar el orden de los acontecimientos ya sea de manera sucesiva (un acontecimiento ocurre después de otro) o simultánea (dos acontecimientos suceden al mismo tiempo).

Frecuentemente nos encontramos con argumentos que no presentan los hechos de la historia en un orden estrictamente cronológico, para estos casos, es usual la utilización de dos estrategias narrativas: el *flashback* y el *flashforward*. El primero se refiere a eventos ocurridos antes que el acontecimiento presentado en ese momento en el argumento, es un recuerdo de un personaje; y el segundo, traslada una acción al futuro (normalmente poco comprensibles para el espectador) o es común relacionar éste término con sueños de los personajes.

El segundo aspecto temporal es la duración, los sucesos de la narración pueden ser presentados por el argumento como si ocurrieran en cualquier longitud de tiempo. La duración comprende tres variables que son importantes mencionar, la duración de la historia “es el tiempo que el observador presume que requiere la acción: una década o un día, horas o días, semanas o siglos”⁵⁵; la duración del argumento se refiere a la extensión de tiempo que el argumento representa o dramatiza, por ejemplo, de un año de acción histórica en la película se representa un sólo día; y la duración de pantalla se refiere al tiempo que transcurre en la proyección del film. También podríamos hablar de la duración de los elementos más específicos de un film, como lo son los planos, las escenas y las secuencias.

⁵⁴ IBÍD. Pág. 51

⁵⁵ IBÍD. Pág. 80

Por último, la frecuencia establece el número de veces que son presentados los acontecimientos de la historia, pueden ser recuerdos o pensamientos de un personaje que se proyectan más de una vez con el fin de reforzar algún elemento o situación clave de la historia, “si la historia se representa de nuevo, la repetición está sujeta a rigurosas reglas narrativas. Debe motivarse de una manera realista, generalmente a través de la subjetividad de un personaje, como un recuerdo”⁵⁶, de lo contrario no se respetarían las leyes del mundo de la historia y la narración contendría serías limitaciones.

En resumen, “estos aspectos pueden, todos ellos, ayudar o impedir la construcción, por parte del observador, del tiempo de la historia. Una vez más, la representación temporal variará con la convención histórica y el contexto de cada filme específico”⁵⁷.

3.1.2.1.1.3 Espacio

El espacio, otro eje de la narración y factor importante de la relación entre argumento e historia, además de ser un lugar físico en el que los personajes se pueden desenvolver y desarrollar sus acciones, se entiende también como “la esfera psicológica del relato”⁵⁸; es decir, existen espacios abstractos relacionados a la actividad mental de un personaje, pueden ser espacios alucinados o vistos en sueños, presentados en pantalla mediante la utilización de efectos visuales y sonoros.

Sin embargo, las acciones de la historia generalmente son representadas en lugares concretos y en encuadres espaciales que nos sirven de referencia para ubicar a los personajes. El argumento ayuda a construir el espacio de la historia “informándonos de los entornos relevantes y las posiciones y caminos asumidos por los agentes de la historia”⁵⁹.

⁵⁶ IBÍD. Pág.80

⁵⁷ IBÍD. Pág. 51

⁵⁸ IBID. Pág. 34

⁵⁹ BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Editorial Paidós. 1996. Pág. 51

El espacio cinematográfico, no abarca solamente los aspectos gráficos. En un film, tienen igual importancia y se complementan unos a otros, las formas, objetos, figuras y texturas sonoras. En otras palabras, el espacio es todo aquello que compone el mundo en el que se desarrollan los acontecimientos de determinado argumento, elementos visuales y audibles.

3.1.2.2 Estilo

Ahora bien, el argumento de un film no sería posible visualizarlo sin otro de los componentes esenciales de la narrativa cinematográfica, el estilo. Éste, contempla todas las especificidades técnicas propias del arte cinematográfico, los cuales movilizan el argumento de acuerdo al más importante principio de organización, el montaje. El estilo interactúa con el argumento en el transcurso de la película.

Dentro del estilo de una obra audiovisual podemos encontrar los elementos que hacen posible la creación de un mundo de ficción: la iluminación, los encuadres, las locaciones, la composición, vestuario, maquillaje, entre otros.

Entretanto, el proceso estilístico que hace posible el planteamiento de un argumento en pantalla es nutrido, organizado por el montaje. Mediante la utilización de planos, ángulos, movimientos de cámara, es posible construir los espacios y el mundo planteado por determinada historia. El montaje es uno de los elementos más importantes de la narrativa cinematográfica, ya que “somete a la imagen a la secuencialidad y esto permite la progresión dramática y la tensión psicológica”⁶⁰.

⁶⁰ Tesis Pag 53

3.1.2.3 Lenguaje sonoro

El sonido ha transformado profundamente la estética cinematográfica, ya que hizo que las descripciones en las películas fueran mucho más extendidas, pues gracias al sonido y la banda sonora se puede reintegrar la continuidad de las acciones en el film y el empleo normal de la palabra permitió suprimir los comentarios escritos entre las imágenes, haciendo inútil la representación visual de lo que se puede decir o evocar (voz en off). Eisenstein escribió: “El sonido no se introdujo en el cine mudo: salió de él. Surgió por la necesidad que incitaba a nuestro cine mudo a superar los límites de la pura expresión plástica”. Durante la época del cine mudo los realizadores se veían obligados a representar de manera visual un sonido, mostrando la fuente mediante un primer plano. Cuando aparece el sonido en el cine mudo, esta necesidad se reduce significativamente, pues ahora puede lograrse un mejor efecto a partir de una fuente fuera de campo (sonido en off) que dirige al máximo la atención del espectador.

Marcel Martin afirma que “el sonido aumenta el coeficiente de autenticidad de la imagen; la credibilidad de la imagen, no solo material sino estética, se halla literalmente duplicada...”⁶¹ Aunque la mayoría de películas mudas tenían un acompañamiento musical mientras se proyectaban, era evidente que se perdía verosimilitud en las historias por falta de un sonido real; “El principio de la rigurosa correspondencia imagen-sonido aun no estaba elaborado técnicamente ni se reconocía en sentido estético”⁶². La recuperación de los ruidos naturales (viento, lluvia, truenos, gritos de animales, etc.), los ruidos humanos (voces, respiraciones) y los ruidos mecánicos (maquinas, aviones, fábricas, calles) hicieron que el cine tuviera “realismo”, es decir, fuera conforme a la realidad.

Entretanto, gracias a la perfección de la técnica, el silencio y la música adquirieron una importancia vital en las producciones cinematográficas. En cuanto a la música, los realizadores empezaron a descubrir nuevas maneras de utilizarla para reforzar la imagen,

⁶¹ Marcel, Martin. El lenguaje del cine. Barcelona: Ed. Gedisa. 2006 pág. 124

⁶² Ibíd. Pág. 130

por ejemplo, a partir del uso del contrapunto orquestal la rigurosidad de la relación música-imagen no es primordial pues se logra dar otra tonalidad y significación a la imagen. De igual forma, la utilización del silencio empieza a ser más frecuente, ya que los directores se dan cuenta que la presencia de éste, inconcebible en el cine mudo, desempeña un papel dramático relevante en la historia, puede sugerirse como símbolo de soledad, angustia o peligro. En pocas palabras, “la yuxtaposición de la imagen y del sonido como contrapunto o contraste, el asincronismo realista o no y el sonido en off permitan la creación de toda clase de metáforas y símbolos”⁶³.

En síntesis, la música, el ruido y el sonido en general, influyen en los sentidos como factor de aumento y profundización de la sensibilidad del público, su objetivo “es centrar la atención del espectador-oyente en la situación como totalidad”.⁶⁴

3.1.2.4 La metáfora

Ahora bien, según Marcel Martin, las películas de calidad son aquellas interpretables en varios niveles, que sugieren más allá de la “inmediatez dramática de la acción” sentimientos o ideas más generales que sólo pueden verse mediante la reflexión. “El empleo del símbolo en cine consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al espectador más que lo que pueda brindarle la sola percepción del contenido aparente”. Para cumplir con este objetivo muchas de las producciones audiovisuales también recurren a la metáfora entendida como la “Yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película”⁶⁵

Se pueden definir varias clases de metáforas:

⁶³ Ibíd. Pág. 126

⁶⁴ Ibíd. Pág. 133

⁶⁵ Ibíd. Pág. 102.

1)**Metáfora plástica:** "Se basan en una semejanza de estructura o tonalidad psicológica en el contenido puramente representativo de las imágenes" Ejemplo: Hay planos de agua tranquila inmediatamente después de la imagen de un niño dormido.

2)**Metáfora dramática:** "Tiene una función más directa en la acción, al aportar un elemento explicativo útil para la consecución y la comprensión del relato"

Ejemplo: la imagen de los obreros ametrallados por el ejército zarista se asocia con la una imagen de los mataderos.*(la huelga)*

3)**Metáfora ideológica:** "Su objeto es hacer brotar en la conciencia del espectador una idea cuyo alcance supera con mucho el cuadro de acción del film, y que implica una postura más amplia en cuanto a los problemas humanos".

Finalmente, también pueden hacerse metáforas y símbolos con participación musical. Por un lado, una Metáfora musical "consiste en hacer un paralelo (dentro de la misma imagen o en la reunión de dos imágenes) entre un contenido visual y un elemento sonoro, en el que el segundo está destinado a señalar el significado del primero ...La música interviene como contrapunto más o menos directo con la imagen"⁶⁶. Y por otro lado, un símbolo musical es " cualquier fenómeno sonoro que sin ponerse en competencia significativa con la imagen tiende a adquirir, más allá de sus apariencias realistas e inmediatamente expresivas, un valor mucho más amplio y profundo"⁶⁷

3.1.2.5 El símbolo

A diferencia de lo que propone la metáfora, el símbolo "representa la síntesis semántica, la profundización significativa que transforma una experiencia conceptual en un grupo de experiencias diferentes a la original (...); en la elaboración simbólica la transformación que se presenta es la del objeto mismo, al que se asignan de pronto valores

⁶⁶ Ibíd. Pág. 128

⁶⁷ Ibíd. Pág. 129

diversos a su esencia primaria, propiamente objetual."⁶⁸ Sin embargo el trabajo que realiza el símbolo dentro de la narrativa es múltiple, como lo explica Pierce, el lingüista estadounidense y padre de la semiótica, quien divide la asignación representada de la realidad en tres categorías, llamando a esta representación como signo: la primera es la icónica la cual establece una relación de semejanza con el objeto que representa, la segunda es la de los índices la cual establece una relación de continuidad con respecto a la realidad y la última es la simbólica la que establece una relación convencional con el objeto, es decir que se aplica por medio del uso y reconocimiento social. Por lo tanto, es el símbolo un fenómeno de la realidad que tiene la capacidad de asignar a otros por medio del conocimiento que tenga la sociedad.

De otro modo los símbolos pueden darnos, a nivel antropológico y filosófico, una perspectiva sobre su significación en un medio social determinado, a lo que se le llama por convención, o sea, que un grupo social por medio del acuerdo establezca cierta carga semántica o de significación sobre un objeto determinado. Por esto es que podemos saber que algunos objetos hacen referencia al mal, otros al bien, otros a la medicina, otros a los deportes y así sucesivamente. De este modo, cuando estos objetos, que denominaremos íconos, tienen una carga semántica fuerte y además cumplen un papel en la sociedad aparecen con frecuencia (que se repiten) es que en definitiva su iconografía nos está hablando de un contexto, ya no de un objeto que tiene la capacidad de la multisignificación, sino de un contexto que también nos determinará una significación mucho más compleja.

4. ANÁLISIS *ALGUIEN MATÓ ALGO*

4.1 FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Guión y Dirección: Jorge Navas

Basado en un cuento de Fernando Gómez

Asistente de Dirección: Carlos Moreno

⁶⁸ LAGUNA LOPEZ, Carlos. Notas de literatura contemporánea. CECSA. Pág. 29

Producción General: Margarita Mejía

Dirección de fotografía: Juan Carlos Gil

Cámara: Diego Jiménez

Dirección de arte: Jaime Luna

Sonido: César Salazar

Música Original: José Fernando Garrido

Diseño de maquillaje, vestuario y efectos: Héctor Quintero

Edición en video: Sandra Rodríguez

Script: Carlos Moreno - William Hernández - David Bohórquez

Producción ejecutiva: Alessandro Angulo - Jorge Navas - María Jimena López - Margarita Mejía - Mauricio Aristizabal

Producción de Campo: María Jimena López - María Cristina Díaz

Asistente de Producción: Sasha Quintero

Casting: Margarita Mejía

Año: 1999

Ficha Artística

Maria Cardona

Luis Fernando Bueno

Elizabeth Agudelo

Consuelo Espinel

Carolina Ardila

Eduardo Carvajal

Sebastián Moreno

Vanesa Lorena Galindo

Alberto Rojas Puyo

4.2. Narración cinematográfica

4.2.1. Historia

4.2.1.1 Argumento

El filme inicia con un televisor en el que una mujer bella promociona una crema rejuvenecedora, luego pasa a la imagen de una repisa en la que se encuentran portarretratos y algunos instrumentos de iconografía médica, seguido vuelve la pantalla del televisor donde se proyectan algunas imágenes de niños y mujeres que lloran sobre charcos de sangre, luego vemos el rostro de Heriberta, una hermosa niña vestida con traje negro, quien se encuentra almorzando en el piso mientras un zancudo se posa en su brazo y empieza a succionar su sangre, Heriberta lo mira y luego lo aplasta con su mano, chupa la sangre que ha quedado, a lo que su mamá la observa y se acerca y le pega una cachetada leve, la madre le da un beso a un crucifijo que tiene colgado al cuello y hace que Heriberta también lo bese, seguido Heriberta y su madre se dirigen hacia a la iglesia, ya en misa la niña sale a comulgar y agarra fuertemente el cáliz del padre, se lo quita y bebe el vino; va hasta una estatua donde está Jesús crucificado y le dice que no le tiene miedo, al salir de la iglesia un vagabundo les estira la mano pidiendo limosna; están en la casa de una amiga de Carmilia y Heriberta chantajea a su amiga con hacerle una tarea tan solo si se deja cortar y chupar la sangre de un dedo; seguido están en el cuarto de Heriberta, y la mamá le da las buenas noches y se marcha, Heriberta se levanta y enciende un candelabro con tres velas y saca de debajo de su cama un libro sobre la vida de Ezerbeth Bathory; en frente de un espejo Heriberta se viste para ir a estudiar, se da cuenta que están naciendo sus senos; están Heriberta y Carmilia sentadas en el comedor desayunando, la niña le dice a su madre que no quiere envejecer; seguido Heriberta es llevada de la mano de su madre al colegio, observa al mismo vagabundo que vio en la iglesia ayudar a un ciego a cruzar a calle; Heriberta está en el exterior del colegio y habla con algunos de sus compañeros a los que les dice que les ayuda en el examen si se dejan cortar y chupar la sangre; Carmilia y Heriberta están en frente de su casa, Carmilia está enferma y mientras tose se tapa la boca con un pañuelo, Heriberta sale sola para el colegio y camina hacia otro lugar, se encuentra con el vagabundo en un callejón, el vagabundo le habla de muchas cosas pero Heriberta no

le hace caso y al tomarle de la mano Heriberta saca el bisturí que era de su papá y le corta en la corteza de la muñeca dejando al vagabundo arrojado en el suelo; una mano baja del cielo y aplasta la pantalla.

4.2.1.2 Lógica narrativa

El filme posee una secuencialidad narrativa lineal, por el que van proyectándose imágenes que podrían considerarse recuerdos, como en la escena en que Heriberta está hablando con la estatua de Jesús crucificado y se presenta la imagen de su madre haciéndole besar el crucifijo, pero en su generalidad el corto está sucediéndose escena tras escena de manera locuaz del siguiente modo:

Heriberta succiona la sangre que ha dejado el zancudo en su brazo y su madre la castiga ya que “la sangre es sucia”; Heriberta escucha atentamente la epiclesis y la consagración del sacerdote, comulga y se va a hablar con Jesús sobre la dualidad debido a que la sangre de él



puede ser bebida por todos, pero la de ella no puede ser bebida ni siquiera por ella misma; salen de la iglesia y aparece por vez primera el vagabundo que simula a Jesús sentado en las escalinatas de la iglesia; Heriberta por segunda vez se ve en cámara chupando sangre pero ahora de una de sus compañeras de colegio a la que le cambia la sangre por la ayuda en un examen; en la noche en el cuarto de Heriberta luego que su madre hubo salido se levanta, enciende un candelabro viejo con tres velas, saca de debajo de su cama el libro de Ezerbeth Bathory y lee juiciosamente sobre cómo dicha mujer conservaba su juventud

bañándose en sangre; en la mañana Heriberta se mira frente a un gran espejo y se da cuenta que sus pechos están creciendo; seguido Heriberta y Carmilia están sentadas en el comedor desayunando y la niña le explica a su madre que bebe sangre ya que no quiere envejecer, su madre le dice que no está envejeciendo sino que está creciendo, que es la ley de la naturaleza; se dirige a su colegio de la mano de su madre y al cruzar una calle Heriberta observa al mendigo ayudando a cruzar la calle a un invidente; estando en el colegio habla con dos compañeros a los que promete ayudarles en el examen de biología siempre y cuando les deje beber de su sangre (esto último no es explícito, sino que lo da a entender la secuencialidad del corto); Carmilia está en la puerta de la casa, tosiendo, despidiendo a Heriberta que debe irse sola para el colegio, la niña camina por una calle del centro y al ver a su compañera de la mano de su madre se esconde para tomar otra dirección, encontramos entonces que la niña se sobresalta al observar a una rata salir de un hueco en la calle y al ver a unos indigentes, hasta que toma una calle sin salida y aparece allí el vagabundo de las escalinatas de la iglesia el cual le dice que quiere ayudarla ya que ha visto que ella “hace y piensa cosas malas”, así que le dice que se acerque y le tome las manos, la niña se acerca y cuando tiene sus manos posadas encima de las del vagabundo, saca el bisturí de su padre y le da un corte en la muñeca, el vagabundo grita y cae al piso, la niña limpia el bisturí con el dedo y luego chupa la sangre que quedó; una mano gigante cae del cielo y aplasta la pantalla.

4.2.1.3 Espacio y tiempo

La mayoría de los espacios de los que hace uso el director del filme son oscuros y fríos y aunque la película está presentada a blanco y negro se siente la humedad y la soledad de los espacios cuando se filma en exterior. De este modo es una constante la lóbreguez y la sordidez de los espacios en los que se presentan las acciones. Todas las locaciones están ambientadas con objetos de la iconografía médica y cristiana, además de parecer objetos viejos y desgastados.

El filme se desarrolla inicialmente en planos cerrados en dos casas antiguas y en una iglesia, una casa es la de Heriberta y otra de la amiga de Carmilia, en la casa de Heriberta encontramos la sala, su cuarto y el comedor, en la casa de la amiga de Carmilia encontramos una sala donde oran Carmilia y su amiga y el cuarto de la compañera de Heriberta, en la iglesia encontramos la presentación de toda la iglesia y el lugar en el que Heriberta habla con la estatua del Jesús crucificado; y en planos abiertos en las calles del centro de Bogotá: primero una calle desolada camino a la iglesia, la fachada de la iglesia, el patio del colegio de Heriberta, una calle cualquiera, una tienda y por último una calle cerrada en la que finaliza la película.

4.2.1.4 Personajes

HERIBERTA:

Niña de ocho años, de tez blanca, que bien



pareciese pálida y ojos claros, cabello lacio y largo.



Tiene el prototipo de Kirsten Dunst, la protagonista de Entrevista con el Vampiro. Dentro su personalidad encontramos actitudes que sorprenden al espectador, debido a que con sus acciones y su discurso rompe constantemente con los paradigmas de la iglesia católica y con las posibles condiciones normales de una niña de su edad. En la primera escena vemos que la niña se encuentra almorzando y mirando al televisor, cuando un zancudo se posa en su brazo ella se queda contemplando pasivamente cómo el insecto succiona su sangre y de un momento a otro lo mata para luego beber de su propia sangre, lo que genera en el espectador una impresión fuerte debido al hecho de la pasividad de la niña frente a que el zancudo la pique y a que la niña luego chupe su propia sangre, pero confunde aun más cuando aparece su madre y le muestra el crucifijo y se lo pone a besar y ella deja sus labios muy quietos mirando desafiantemente a su madre.

Una de las principales características de Heriberta es la forma desafiante como presenta su mirada, ya que lo hace en varias oportunidades con su madre cuando le muestra el crucifijo, con el sacerdote cuando le está quitando el cáliz, con su amiga cuando le va a chupar sangre del dedo y con el vagabundo en varias oportunidades. Entonces Heriberta parece inmutable y en las únicas oportunidades en que cambia de actitud es cuando siente que sus creencias son amenazadas o del mismo modo está amenazada su seguridad.

Ahora bien, una de las actitudes más relevantes y constantes de la niña es la del ateísmo, reflejada en varias ocasiones y confirmada en el siguiente texto de diálogo en el que ella habla con la imagen del Jesús crucificado – *“¿Si todo el mundo puede tomar de tu sangre, yo porqué no puedo tomar de la mía?”* – insert de la imagen de Heriberta lamiendo el crucifijo de su madre – *“aquí sí no regañas a nadie por tomársela y eso que la tuya debe ser más cochina que la mía. Es más vieja y sabe feo. Yo no tengo que hacer nada a escondidas tuyas. No te tengo miedo. Además de allí no te puedes bajar y ese cuentico de que resucitas no se lo cree sino mi mamá y el curita este”* – también en el momento en que reta completamente al vagabundo que simboliza la presencia de Jesús en la tierra – *“Yo no tengo la culpa de que Dios nos haya hecho mal, todo es malo, el mundo es malo, Dios es malo, además yo puedo hacer lo que me de la gana. ¿Quién es usted para prohibírmelo?”* – luego Heriberta lo hiere con su bisturí y dice – *“Si eres el que dices que eres, no hay problema, al fin y al cabo ya deberías estar acostumbrado a morir por nosotros”* - .

Por último encontramos en la niña una actitud de inocencia que pasa a ser irónica en los momentos en que habla con el vagabundo en la escena final – *“Pero yo qué he hecho, yo no hice nada. Lo único que quiero es no crecer ni morirme. Porqué no va a molestar a otros. A toda esa gente grande que sale en los noticieros y que mata y mata sólo porque sí.”* – lo que nos da a entender que la niña tiene un miedo infundado a la muerte por la misma muerte de su padre y que esa rabia que tiene la refleja en una actitud de ateísmo que se denota en cierto dejo de ironía.

CARMILIA: Mujer de cuarenta a cincuenta años aproximadamente, de cabello corto y un estilo muy clásico, muy parecido a los de los ochentas. Por simbología cultural es la típica

señora que va a misa todos los domingos y que reza el rosario con devoción, entonces podemos definir su personalidad como la de una creyente fervorosa que concibe la mayoría de actitudes de su hija como malas y cochinas como cuando la ve tomarse la sangre y le dice – *“Cuántas veces tengo que decirte que no debes hacer esto. No ves que es cochino, ya te he dicho que la sangre es sucia, llena de inmundicias y enfermedades. Júrame por Dios que no lo volverás a hacer, ya sabes que el señor se puede poner bravo y castigarte”* – y le hace besar el crucifijo que tiene atado a su cuello. Del mismo modo es una madre consagrada cuando se siente orgullosa de que su hija hubo comulgado, y le comenta a su amiga – *“Ayer por fin Heriberta comulgó y oró ante el señor.”* –

VAGABUNDO: Hablar de un personaje que ha sido implantado por generaciones y generaciones dentro de nuestra sociedad puede resultar redundante, debido al gran conocimiento que tenemos del tema, pero encontramos la profundidad de este personaje en las contradicciones de las que hace parte.

El vagabundo es la representación del Jesús pobre, misericordioso y piadoso de la iglesia católica, debido al aspecto y a las actitudes que tiene durante el cortometraje. Aquí vamos a encontrar una dualidad profunda como síntoma de la situación del país, debido a que Carmilia es la más creyente, y en la escena en que salen de misa con Heriberta y se encuentran al vagabundo en las escalinatas, es ella quien se asusta y agarra fuertemente su bolso y a su hija. Así nos identificamos con una doble moral en que las personas que poseen una fuerte inclinación religiosa cumplen con todos los misterios metafísicos de su religión, pero no cumplen con los hechos prácticos de una sociedad descompuesta. Así el vagabundo, es la muestra fehaciente de la debilidad de las prácticas de amor y fraternidad y del mismo modo de la fuerte y creciente violencia que azota a las sociedades, de cualquier tipo, del país.

4.2.1.5 Metáfora

Dentro de la construcción simbólica del filme, encontramos que hay un objetivo primordial y es el de la metaforización de la violencia colombiana por medio de herramientas técnicas, humanas y propiamente semánticas, en su reconstrucción global y particular.

De este modo el director del filme realiza una reconstrucción conceptual de la violencia colombiana, pasando de generar impactos de este fenómeno por medio de imágenes que hacen parte de una realidad directa a hacerlo por medio de imágenes que “dan a entender”, o que de manera implícita nos cuentan sobre la violencia y aunque estas imágenes hablan directamente de sí mismas, haciendo uso del estilo expresionista alemán, siguen dando a entender problemáticas de un hecho social general como lo es la violencia. De la misma manera y como lo explica Jakobson en “las funciones del lenguaje”, lo que intenta el director del filme es enfocarse en la Función Poética centrándose en el mensaje que desea dar. Teniendo en cuenta que dicha función no hace referencia solamente al quehacer de la poesía, sino de un modo más exacto a establecer el mensaje por medio de procedimientos retóricos, podemos decir de manera contundente que el fin último de Navas es hablar de una violencia psicológica, dogmática y experiencial que domina y ha dominado por varias generaciones a la sociedad colombiana y que Navas quiere expresar por medio de un cortometraje lleno de símbolos recurrentes. Dentro de la metaforización de dichos símbolos, la cual es representada por medio de imágenes ambivalentes, encontramos que se hace uso de la Función Apelativa o Emotiva, como la denomina el mismo Jakobson, que tiende a generar una sensación de apelación o de llamamiento a la conciencia común del espectador, por lo mismo es que podemos impactarnos fácilmente cuando Heriberta toma su brazo en la primera escena y chupa su propia sangre o cuando reta a la imagen de Jesús en la iglesia, porque lo que hacen dichas imágenes es hablarnos de una realidad tangencial a la presentada y que nos lleva a preguntarnos por nuestra realidad.

Ahora bien, para dar una idea clara de la metaforización de la violencia como categoría social y estética dentro de la sociedad colombiana, su imaginario y la construcción fílmica, realizaremos un análisis detallado de las maneras posibles como se usaron los objetos y su distribución dentro del corto para generar el objetivo final: hablar de la violencia del país por medio de la historia de una hermosa niña a la que le gusta la sangre humana debido a su miedo infundado a la vejez y a la muerte. Primero, debemos hacer un paneo por la posible violencia de la que habla el corto y es de modo hipotético como interpretamos los sucesos; primero que se habla de una violencia psicológica determinada por las relaciones de poder; segundo una violencia infundada por un ente supremo como lo es en este caso la iglesia; y tercero una violencia establecida por la sociedad misma, como es el caso de la realidad real de la calle.

De acuerdo al caso de *Alguien mató algo*, podemos observar que la metáfora incluida en la violencia determinada por las relaciones de poder y que se manifiesta de manera psicológica partiendo de la realidad colombiana. Dicha violencia se presenta de dos modos distintos: el primero lo establece Carmilia quien maneja a su hija por medio de los dogmas de la religión católica y le propone constantemente la analogía concreta a su vampirismo.

Segundo observamos que la violencia ideológica de la sociedad colombiana está representada por medio de la imagen de la iglesia, la cual genera en Heriberta la posibilidad de confrontación.

4.2.1.6 Símbolo

De acuerdo con lo explicado con antelación, se presenta el análisis detallado de los elementos más significativos y recurrentes que pueden considerarse ícono, índice o símbolo. Y que fueron apoyados por Jorge Navas.

ELEMENTO	ÍCONO	ÍNDICE	SÍMBOLO
Comercial de la mujer		El comercial nos indica la idea de la	

<p>promocionando una crema para la piel</p>		<p>belleza como característica de la juventud, lo que Heriberta complementa por medio de su discurso.</p>	
<p>Escenas del noticiero</p>		<p>Las escenas del noticiero, además de contextualizar el corto nos indican directamente la realidad de un país abatido y éstas se convierten en un elemento analógico, cuando Heriberta está almorzando y observa con detenimiento las imágenes de las mujeres y de los niños que lloran encima de un ataúd.</p>	
<p>Sangre</p>	<p>La sangre en un primer momento es un ícono de la realidad histórica y del presente del país. Es decir, la</p>		<p>Además de realizar la comparación con un medio social, la sangre viene a simbolizar durante todo el corto, a la</p>

	<p>sangre posee su carácter más violento, al determinar que representa a la vida misma y que al ser derramada ésta se pierde. La sangre es en definitiva un hilo conductor y la ausencia de la misma nos da a entender la ausencia de la vida.</p>		<p>violencia misma y es la viva imagen de dos fenómenos que como sociedad conocemos: el primero es la violencia que de manera constante nos abate y la segunda , toda la representación por analogía que tiene debido a que Heriberta cree, como Ezerbeth, que la sangre le dará el don de la juventud, presupuestos que confirma en la iglesia cuando el sacerdote oficia el rito de la sangre y el cáliz.</p>
Zancudo		<p>En la primera escena el zancudo pareciese que no tuviera otra intención que la de generar la primera muestra de sangre del corto, pero en la</p>	<p>En la última escena el zancudo cambia semánticamente de contenido cuando Heriberta deja al vagabundo malherido y sal del callejón y se</p>

		<p>escena final cambia también de sentido su presencia. En esta primera escena nos indica el gusto por la sangre que tiene Heriberta.</p>	<p>produce nuevamente el sonido del zancudo como en la primera escena y una mano baja y aplasta a la niña. Lo que nos da a entender que Dios furioso por haber herido a su hijo la castiga, además reduciendo la condición humana a una condición de insectos; lo frágiles que somos y que en cualquier momento por la voluntad de Dios podemos ser, literalmente, aplastados. Entonces simboliza también la lucha que tienen todos aquellos que no fundamentan su fe en un credo religioso, en este caso el católico, y que son vigilados y juzgados.</p>
--	--	---	--

Bisturí	Se convierte en el arma y en el instrumento de Heriberta.		Como sociedad colombiana estamos acostumbrados a que el mismo Estado se arme de manera exagerada ya que las armas además de ser armas, son instrumentos para la paz.
Iconografía médica	Precisamente son íconos porque nos representan todo el mundo de la salud y de la enfermedad, no solo a nivel de la sociedad colombiana sino mundial.	La iconografía médica nos indica un contexto determinado de Heriberta y de su posible formación dentro de una familia excesivamente conservadora. Su madre era católica y fervorosa creyente de una fe intangible y su padre era un científico que creía innegablemente en los presupuestos de la ciencia. Así es	Dicha iconografía nos simboliza precisamente el paso del tiempo, su devenir y el transcurso inevitable por las etapas de la vida hasta llegar a la muerte, una muerte contundente que Heriberta detesta obsesivamente. Por lo tanto y como su padre es el dueño de dichas estatuillas y diplomas y demás, viene

		<p>como la niña integra estos dos elementos y los demuestra precisamente en la mitificación de sus actos.</p>	<p>entonces a ser su propio padre la aberración de Heriberta. Su padre médico muerto y ella una niña que odia a la muerte y lucha en contra de los prejuicios, de los dogmas, de su madre y hasta del mismo Dios por derrotar a la misma muerte.</p>
Crucifijo	<p>El crucifijo es el emblema oficial de la religión católica, ya que esta religión se fundamenta en la muerte, crucifixión y resurrección de Jesús. Por lo tanto, cuando observamos una cruz en el cuello de una mujer o en una iglesia, sabemos inmediatamente que nos hablan de una religión específica.</p>	<p>El crucifijo adquiere su categoría de índice cuando en la primera escena del film Carmilia obliga a Heriberta a besar el crucifijo y nos encontramos, primero con una escena sórdida en que la niña se queda quieta y segundo con la idea general de las dos protagonistas principales del</p>	<p>Luego de matar al zancudo y de observar las imágenes de las mujeres y de los niños llorando en el noticiero Carmilia saca su crucifijo y hace que Heriberta lo bese, lo que simboliza de manera clara que hay una fuerte instrucción dentro de la familia por los mandatos de Dios y en la escena, la cual</p>

		<p>corto, debido a que reconocemos inmediatamente que una (Carmilia) tiene su vida fundamentada en sus creencias religiosas y la otra (Heriberta) lucha constantemente en contra de dichas creencias.</p>	<p>es ficticia, en que Carmilia pone nuevamente a Heriberta a besar el crucifijo y la niña lo lame, comprendemos inmediatamente que la niña está retando de manera grosera no solo a las creencias de su madre sino también a las creencias de todo un pueblo que habla de Dios pero que se sigue asesinando, a todo un pueblo que habla de Jesús y de la misericordia pero que al ver a un vagabundo, lo primero se espantan y agarraran fuerte su bolso.</p>
Silla de ruedas del padre		<p>La silla de ruedas en la que se ve al padre en varias oportunidades durante el corto nos</p>	

		<p>indica dos cosas en particular: la primera que Heriberta se encuentra sola con su padre quien desgraciadamente enfermó y la segunda que éste, el de la silla de ruedas, es el último recuerdo que tiene Heriberta de su papá.</p>	
<p>Libro viejo de anatomía</p>		<p>Este viejo libro nos indica que Heriberta lleva procesos conductuales y cognitivos totalmente diferentes a los que debe llevar una niña de su edad. Por esto es que nos sorprenden sus ideas y su manera de actuar.</p>	<p>Va a ser el símbolo de la constitución biológica y natural de nuestro cuerpo y como funciona. En otras palabras va a ser la explicación teórica que se plantea de la sangre y en la que Heriberta explora sus ideas más profundas como la de la eterna juventud y de la belleza.</p>
<p>Libro viejo de</p>	<p>Este libro nos da el</p>		<p>Del mismo modo</p>

Ezerbeth Bathory	argumento sobre todas las ideas de vampirismo que tiene Heriberta y es lo que establecemos como fundamento de terror que en cierto momento se siente en la película, no solo por la forma en que se presenta sino por su tema.		que el libro de anatomía, este libro de Ezerbeth nos da a entender que Heriberta cree, sueña y espera cosas distintas a las de su madre y la sociedad. En un sentido más contundente, este libro nos habla de la construcción psicológica del personaje de Heriberta.
Iconografía religiosa	Al igual que el crucifijo, esta iconografía nos hablar directamente de una institución que conocemos, y que en cualquier lugar en el que las encontremos vamos a saber exactamente de qué nos están hablando.		La simbolización de dicha iconografía está mediada por la analogía con las creencias de Heriberta, es de este modo como antes que negar el vampirismo inocente de la niña lo que hacen es precisamente establecer un criterio más fuerte

			<p>en ella, ya que cada vez que tiene la oportunidad comete actos sacrílegos y demerita su función dentro de la sociedad.</p>
Iglesia			<p>La iglesia católica representa en su sentido más profundo las injurias y el ocultamiento de una verdad incognoscible la cual es manipulada por medio de la fe de los creyentes. Entonces la iglesia va a ser la mayor analogía de las creencias de la niña, por lo tanto será su antítesis.</p>
Música		<p>La música definitivamente hace el refuerzo de cada una de las actitudes y de cada una de las sensaciones que el</p>	

		<p>director pretende hacer sentir al espectador. Por lo tanto, la música encausa de manera satisfactoria los sucesos del filme. Por ejemplo cuando Herbiberta bebe sangre de ella o de alguna otra persona al fondo de la música se escucha el gemido de una mujer que a su vez hace parte de los tonos que maneja la pieza.</p>	
El color	<p>El color es la manifestación de lo vivo y de lo vívido, por lo tanto el cortometraje es todo un símil con la ausencia, es un símil con la carencia de vida y entonces todos esos espacios que parecen muertos son recreados no</p>		

	<p>por el blanco y negro y sus fundidos sino por los brillos y los contrastes.</p> <p>Sin embargo, sobra aclarar que según Jorge Navas se escoge la filmación del corto en blanco y negro por uso de las características del expresionismo alemán.</p>		
<p>La prostituta y el borracho</p>			<p>Son la representación de la denigración de la sociedad actual y aunque aparecen una sola vez en pantalla y semi escondidos, consideramos que efectivamente allí se establece la metáfora, ya que la iglesia y Carmilia, por ejemplo, intentaron esconder dichos problemas, ignorándolos, pero</p>

			cuando Heriberta sale a la calle los descubre.
La mujer lactando, el anciano con caminador		Nos indican referencialmente el proceso nefasto de la vida y su devenir constante en que nacemos, nos reproducimos y morimos.	
La rata y los indigentes	Son una particularidad de aquella realidad que entes abstractos como la iglesia no conciben y que al parecer los hacen no existir, por lo tanto es la misma Heriberta quien les da plena existencia cuando los descubre en la calle.		

4.2.1.7 MITO

Dentro de la situación en la que se encuentra Heriberta y dentro de su posible formación, que por un lado está llena de dogmatismos de la iglesia católica debido a su mamá, y por otro lado la posible formación científica que heredó de su padre, Heriberta se encuentra en

medio de una pelea que empezó hace siglos entre la fe y la ciencia, entre la razón y la fe, entre lo comprobable y lo no comprobable, llevando a determinar sus propias creencias con un acto o un fenómeno que viene a reconciliar estas dos tendencias humanas: EL MITO.

Desde tiempos inmemoriales el mito ha sido el sustento con el que se ha dado una explicación lógica a todo aquello que existe dentro y fuera del mundo, dentro y fuera del mismo hombre, así encontramos que existen mitos que hablan desde la creación del propio hombre (antropogonías) como mitos que hablan de los valores morales de las sociedades (axiogonías), la cuestión a saber es que el mito establece un parámetro entre la realidad y la ficción de una forma tan eficaz que es ritualizado convirtiéndolo en una convención y estrategia para mantener los órdenes de una sociedad.

Es por esto que Heriberta primero mitifica la idea de la sangre cuando la simboliza (todo mito requiere de sus símbolos y sus representaciones); la sangre para Heriberta tiene una significación totalmente distinta a la que tienen su madre, el cura, sus compañeros de colegio y hasta el mismo Dios y no solo la deja en un papel en que puede ritualizarla bebiendo la de ella y de los demás, sino que la lleva al plano teórico y académico cuando observamos que la niña antes que jugar con muñecas o pelotas, carga en su maleta un libro viejo de anatomía.

Podríamos decir entonces, que recurrir al MITO como estrategia para nuevas producciones audiovisuales, sería una excelente manera de huir de ese crudo realismo chocante al que estamos acostumbrados a ver en las películas colombianas.

4.3 Estilo

4.3.1 Fotografía

Toda la fotografía de la película está hecha a blanco y negro y en la mayoría de los casos se hacen tomas de primeros planos y de planos cerrados. Lo que se intuye cuando



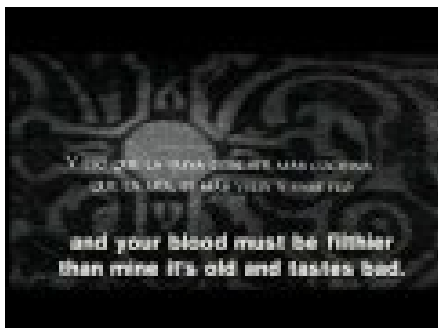
observamos que la mayoría de tomas se han realizado en primer plano es, que lo que pretende el director de fotografía y el director del film, es dar a conocer las sensaciones y las emociones de cada uno de los personajes, es por esto que podemos afirmar que este corto hace uso del estilo expresionista alemán, porque en definitiva resalta la expresiones

naturales de cada uno de los personajes. En el personaje principal, en Heriberta, encontramos varias tomas en las que ella cierra los ojos cuando está bebiendo la sangre o en otras tomas la encontramos durmiendo como representación de su inocencia, porque ante todo el film quiere rescatar la inocencia de la niña a toda costa. Es por esto que la mirada y los ojos de Heriberta son tan importantes durante toda la película.

Ahora bien, cuando se realizan las fotografías de los espacios en planos cerrados encontramos que lo que buscan dichas fotografías es describir el contexto en el que se movilizan todas las acciones que en su mayoría son sórdidas y oscuras y esta oscuridad no la da el hecho que el cortometraje esté filmado a blanco y negro, si no que es una oscuridad simbólica que habla de la degradación del hombre y de la violencia y la ceguera en la que estamos sumergidos, entonces se presentan imágenes que en



ocasiones se quedan estáticas y nos dicen que las cosas están mal y que hay deber de cambio.



Ahora bien, los cuadros en los que aparecen los textos de diálogo de los personajes, son cuadros con texturas barrocas y religiosas que hacen que el espectador se sienta en una iglesia mirando las marquesinas de los pisos o los marcos de los cuadros de los santos, a lo que se establece una relación directa con el tema principal del corto.

4.3.2 Planos

Dentro del corto encontramos la reiteración de los planos generales de corta duración en los que se intenta y se logra enfocar las acciones específicas de los personajes, como el acto del almuerzo o el acto del asesinato del zancudo o cuando el sacerdote está santificando la sangre y la carne de Cristo. Se utilizan también planos americanos donde observamos constantemente las manos de los personajes y lo que están haciendo con ellas, así sus acciones cobran vital importancia, como es el caso de Heriberta cada vez que tiene en sus manos el bisturí de su papá o en el caso de Carmilia cuando tienen entre sus manos el crucifijo que saca de su blusa. Los Planos medios muestran a los personajes solamente de la mitad de su abdomen hasta la cabeza sin mostrar casi sus cuerpos completos. Así, lo que hacen este tipo de planos es especificar constantemente las sensaciones de los personajes, todo aquello que están pensando y todo aquello que creen. Los primeros planos son muy importantes ya que encuadran específicamente los rostros de los personajes, situación que se repite en el momento en que Heriberta chupa su sangre o la de los demás y primero cierra sus ojos para luego abrirlos y mirar de reojo a la víctima, simulando también en un acto de placidez la violencia y la



pasividad con que acomete este hecho. Encontramos también planos detalle en los que se enfoca la cámara en cada uno de los objetos que tienen algo que decir dentro del filme, es por esto que podemos decir que hay unos símbolos, unos íconos y unos índices hablándonos constantemente dentro del corto, debido a que se les da una importancia reiterada por la manera como son enfocados por la cámara y la proyección de la luz.

Sin embargo, no sobra decir que los primeros planos son los más recurrentes y los más importantes durante todo el filme debido a la concentración de emociones y de sensaciones que debe dar a conocer cada uno de los personajes. Es por esto que se puede llegar a sentir la catarsis en las acciones establecidas y aunque no en todas las escenas lo consigue, sí hay que afirmar que la expresividad que encontramos, en especial, en las miradas de los actores es fundamental para la consecución de los hechos.

4.3.3 Vestuario

El vestuario que se usa hace referencia a una Bogotá antigua, marcada por los colores fríos y por vestidos largos, además que sus protagonistas son personas o que son niños o que son muy adultos, y encontramos jóvenes dentro del corto que cumplen el papel de indigentes donde sus vestuarios son ropas andrajosas, por lo contrario la ropa de las señoras, como de Carmilia y las señoras de la iglesia son vestidos largos de colores oscuros y grises, con cortes de cabello anticuados. En los niños observamos que usan su uniforme de colegio y en especial en Heriberta encontramos dos atuendos más al de su uniforme de colegio, con el cual usa también una especie de gabán; el primero es un vestido negro con el que va a misa y con el que se encuentra en la casa de su amiga del colegio y el segundo es su pijama la cual es un vestido blanco largo que también tiene un aspecto anticuado.

4.3.4 Utilería

Toda la utilería del cortometraje es simbólica. Encontramos así que los elementos dispuestos durante todo el cortometraje tienen un sentido establecido y quieren decir algo dentro del filme. Es de este modo que además de ser elementos dispuestos que establecen un sentido general del corto, también contextualizan el corto cuando su referente es precisamente la frialdad y lobreguez de los espacios, así bien son estos elementos los que constituyen una finalidad narrativa de promulgar espacios sórdidos y marginales de unos lugares específicos de la ciudad y de las casas en las que se filman las escenas. Por lo mismo se realiza el análisis de contenido de cada uno de estos objetos con antelación.

4.3.5 Locaciones

Encontramos las siguientes locaciones:

- **SALA DE LA CASA DE HERIBERTA:** la sala tiene una oscuridad definida en la que se alcanzan a observar encima de un estante fotografías del padre y de la madre, objetos médicos y religiosos, además en las paredes hay diplomas del papá. Encima de una mesa más baja hay una calavera al lado de un frasco.
- **CALLE DESOLADA DE LA CIUDAD:** hace parte de un costado de la iglesia a la ingresarán y por la que se ve un trozo de ciudad inhóspita y deshabitada, fría y desconsoladora.
- **IGLESIA:** se hacen varias tomas a algunas de las figuras religiosas que penden o están incrustadas en la pared de la misma. Cuando Heriberta habla con la imagen del Jesús crucificado se observa que ella se agarra de una especie de barrotes que la separan de la imagen, como si estuviera encarcelada o como si estuviese viendo a alguien que está encarcelado.
- **SALA DE TEJIDO DE LA AMIGA DE CARMILIA:** es una sala común en la cual está dispuesto un pequeño altar y donde se alcanzan a observar algunos maniqués

con trozos de ropa por hacer y en algún momento la imagen se detiene en un maniquí

- CUARTO DE LA AMIGA DE HERIBERTA: es un cuarto común y corriente, en el que raramente se ve una gran afluencia de luz.
- CUARTO DE HERIBERTA: es un cuarto oscuro, donde la única vez que se puede observar es de noche, además todos los objetos que están dentro de él son viejos lo que da una sensación de abandono y lugubridad.
- COMEDOR DE LA CASA DE HERIBERTA: es un comedor grande y antiguo en el que se puede divisar algunos restos de comida como símbolo de soledad, además las sillas son grandes y Heriberta queda pequeña sentada en ellos.
- PATIO DEL COLEGIO DE HERIBERTA: es un gran patio, en el que se ven a muchos niños y aunque a Heriberta llegan a acompañarle dos compañeros, se siente la soledad en la que está sumergida en medio de tantas personas y de tan grande espacio.
- CALLES DE LA CIUDAD, TIENDA Y CALLEJÓN SIN SALIDA: todas las locaciones exteriores son sórdidas e inhóspitas, mostrando una parte de la ciudad que casi nunca se trabaja y es precisamente el elemento de la cotidianidad y de lo horrible que puede ser ese cotidiano al que estamos acostumbrados.

4.4 Guión

El guión maneja un discurso básico aunque adecuado para el estilo narratológico de las situaciones presentadas, sin embargo encontramos fuertemente marcados los indicios y las pretensiones de la lucha significativa entre la niña, sus posiciones y el resto del medio y de personajes del siguiente modo.

Carmilia regaña a Heriberta por estar chupando su sangre a lo que le dice – *“Júrame por Dios que no lo volverás a hacer, ya sabes que el señor se puede poner bravo y castigarte.”*
– Luego podemos encontrar a Heriberta reflexionando, a modo de oración, delante de la

estatua del Jesús crucificado diciendo – *“Aquí si no regañas a nadie por tomársela y eso que la tuya debe ser más cochina que la mía. Es más vieja y sabe feo. Yo no tengo que hacer nada a escondidas tuyas. No te tengo miedo. Además de allí no te puedes bajar y ese cuentico de que resucitas no se lo cree sino mi mamá y el curita este.”* – luego el siguiente diálogo nos habla de los conflictos que empiezan a establecerse entre Heriberta y su madre por sus creencias:

- *“¿Mamá me estoy volviendo vieja, no es verdad?”. “Ya se me va a notar”*

La madre responde

- *“¿Cómo así Heriberta, de qué estás hablando?”*

La niña contesta preocupada

- *“Yo no quiero volverme vieja, yo no quiero ser una viejita como esas que van a misa”. “Todas mis amigas se están volviendo viejas, a la mayor del salón ya le compraron brasieres y todo... yo no... yo no quiero”*

Carmilia se para y va hasta donde está la niña y le acaricia el pelo

- *“No mi amor, no te estás volviendo vieja, simplemente estás creciendo, como tus amiguitas. Cada día que pasa creces más y te vas haciendo más linda”.*

La niña contesta de malhumor

- *“Linda no, vieja, cada día que pasa es un día menos que viviré”.*

Carmilia con dulzura intenta convencerla

- *“Si, pero todos tenemos que nacer, crecer, tener hijos y morir. Así y para eso nos trajo el Señor a este mundo”.*

Heriberta

- *“¿Porqué tengo que morir?, ¿Porqué tengo que crecer?, yo no quiero morir como mi papá”.*

Insert de la imagen del papá en la silla de ruedas

- *“Yo no quiero ser como tú”* – dice en voz baja.

Encontramos entonces el conflicto presente entre lo que quiere y concibe la niña como una posibilidad de ser y lo que realmente es explicado por la madre desde su cosmogonía religiosa, hilo conductor de todo el guión y aunque logra dar el mensaje de manera clara, en ocasiones se sobre expone por medio de un mal uso narratológico y contextual.

4.5. Lenguaje sonoro

Debemos empezar recordando que el cortometraje analizado hace parte del cine mudo y que el lenguaje sonoro que lo compone tiene una carga semántica fuerte que establece una relación directa con los demás símbolos y con el argumento principal del film.

De este modo podemos decir que la música del corto, es una música de la angustia y de la insatisfacción, de la soledad y de la incompreensión total, de la que por medio de la sinestesia podemos adentrarnos profundamente en las sensaciones de los personajes, motivándonos a dirigir nuestra atención a los sucesos. Por lo mismo es que también podemos descubrir la sutil ingenuidad de Heriberta cuando cada vez que toma sangre, sea de ella o de otra persona, al fondo se escucha una música de violines acompañada de una voz femenina que parece estar suplicando o llorando o en el peor de los casos gimiendo; pero este sufrimiento que encontramos en aquellas escenas es un sufrimiento sacro, como si a la vez de la aberración de la niña estuviéramos observando la muerte de un santo.

Ahora bien, en la primera escena escuchamos un sonido fuerte, como de ultratumba o como si nos estuvieran presentando una visión apocalíptica de la religión o en este caso de la fe, además del sonido del zancudo que genera que prestemos atención a él hasta el momento en que es aplastado por la mano de la niña y luego en un crecento suena una música estridente con la voz femenina al fondo y el suspenso que hace parte constante de la construcción narrativa.

También podemos observar cómo se simula la caída de las gotas de suero en el fondo de la música, como si fuera una constante el sufrimiento que padece la niña por la ausencia de su padre y la tristeza desgarrada que proclama el piano cuando la niña se siente abatida y se siente confusa, por ejemplo cuando está en la iglesia, entonces se muestran los ojos díscolos

de la pequeña al compás de las notas melancólicas, para luego escuchar las oraciones, que parecen el audio de una conversación barroca al revés.

En definitiva son el piano y los violines los que generan una sensación de soledad immaculada dentro de las situaciones del corto, aunque los silencios también tienen una importancia trascendental y se dan en la mayoría de veces en que la niña va a decir algo importante. En este punto hay algo que decir y es la gesticulación que realizan todos los actores en el momento en el que van a hablar, ya que se sobreentiende por el uso de los cuadros de diálogo que están diciendo algo, sin embargo hay que dejar claro que lo que procura, al parecer, el director del corto es que se de una importancia mayor al diálogo y al contenido comunicativo que se expresa.

5. CONCLUSIONES

Gracias al análisis realizado, podemos llegar a varias conclusiones. Las películas colombianas más reconocidas a nivel nacional e internacional como las películas de Victor Gaviria, la virgen de los sicarios, rosario tijeras entre otras, han tenido un tratamiento similar en cuanto a las técnicas visuales y narrativas. Por un lado, nos damos cuenta que los realizadores audiovisuales, al parecer, no tuvieron ningún tipo de interés por experimentar con el arte y la fotografía, desaprovechando así, las oportunidades para afectar al espectador desde el color, la textura o la temperatura de la imagen. Es decir, la temperatura del color puede reflejar los diferentes estados de ánimo de los personajes e incluso pueden llegar a caracterizarlos, por ejemplo pueden utilizarse tonalidades amarillas en el momento en que un personaje femenino aparece en pantalla, entre otros. También, podría sobre saturarse un color en especial para enfatizar aquellos elementos significativos en una historia remplazando, de cierto modo, el plano detalle habitual. Lo que queremos proponer, es que los futuros realizadores hagan uso de los múltiples recursos técnicos que nos brinda el cine y que nos permitirían agregar o quitar dramatismo a una historia, y de esta manera salirnos del esquema supremamente realista que se ha venido manejando hasta ahora.

Por otro lado, la temática más común en las películas colombianas es la violencia, y su tratamiento es usualmente de carácter realista, es decir, las películas más reconocidas tienden a utilizar discursos propios de la verdadera situación del país; incluso muchas historias son basadas en hechos reales y tratan de recrear fielmente cada aspecto de éstos.

Dichos discursos, no pertenecen únicamente a la ficción, en ellos existe de cierta manera un carácter documental que pretende reflejar exactamente las situaciones violentas de nuestras ciudades. Las películas se convierten entonces en una excusa para relatar algo que sucede todos los días en lugares específicos de Colombia, por ejemplo Medellín, una de las ciudades más utilizadas en nuestro cine termina siendo estigmatizada debido al carácter violento al que se le asocia en gran cantidad de películas (*Rodrigo D: no futuro, La Virgen de los sicarios, La vendedora de rosas, Sumas y restas*).

Aunque intentemos dejar de hablar de Medellín y sus comunas, existen películas como *Soñar no cuesta nada*, *La pasión de Gabriel* o *Esto huele mal* que a pesar de que pretenden variar de temática, la vida de los personajes da cuenta de una realidad violenta, guerrillas y bombas en Colombia.

Aquí podríamos decir, que el cine es un arma de doble filo; aunque su objetivo pueda ser noble y sólo pretenda mostrar la realidad de algunos colombianos, también es cierto que ha contribuido a cimentar el imaginario de la violencia en Colombia de una manera directa.

La propuesta entonces sería, que a la hora de escribir historias sobre violencia utilicemos los recursos literarios como la metáfora, la hipérbole, el mito entre muchas, que pueden seguir hablando de una realidad pero que nos permitirían salirnos del tratamiento realista tipo documental.

Encontramos entonces un fiel ejemplo de lo que proponemos, existe una propuesta cinematográfica de un colombiano que no pretende dejar de hablar de violencia pero que en definitiva quiere hacerlo de otra manera. Jorge Navas con su cortometraje *Alguien mató algo*, se aleja del relato realista que el cine colombiano ha venido haciendo y trata el delicado tema de la violencia a través de características de corte Expresionista. Gracias a nuestro análisis podemos ver que no es un cortometraje propiamente Expresionista, pero hace un cauteloso y extenso uso de los elementos de esta vanguardia para relatar la violencia y la situación del país desde otro punto de vista, desde un punto de vista mucho más profundo y personal.

Dentro de las características Expresionistas que utiliza Jorge Navas en el cortometraje, encontramos, personajes peculiares, pálidos y fríos que reúnen en un solo cuerpo los sufrimientos de la humanidad resaltados en primeros planos propios de la vanguardia. Al mismo tiempo hace uso recurrente de los ambientes oscuros y contrastados, de enfoques subjetivos de la realidad y de las pulsiones internas de sus protagonistas con el fin de situarnos en una atmósfera dramática. En este cortometraje reconocido

internacionalmente⁶⁹, puede verse claramente la intención del director de contar la historia aprovechando la esencia primera de la fotografía (blanco y negro) que le permitió crear un vínculo afectivo entre los sentimientos de los personajes y la de los espectadores.

Jorge Navas utilizó la metáfora para hablar de muchos quebrantos sociales, tales como la desigualdad, las contradicciones religiosas, la intolerancia, la doble moral, la pobreza y la opresión. En cuanto al título, *Alguien mató algo* podría interpretarse de diferentes formas, para nosotras el título se refiere a esa indiferencia humana, violencia de la que todos participamos.

En cuanto al sonido, se destaca el hecho de que sea semi-mudo, no hay voces, pero haciendo uso de las técnicas actuales, mezcla los diálogos escritos en recuadros – propios del cine mudo y Expresionista – con el sonido ambiente y la banda sonora.

Jorge Navas fue tan cuidadoso a la hora de pensar su cortometraje que no fue en vano que escogiera la vanguardia expresionista como inspiración para el tratamiento visual de su producto. Los alemanes se enfrentaban a la Primera Guerra Mundial y la censura en los cines los obligó a buscar recursos diferentes para hablar de la guerra y de las secuelas sociales que a su paso dejaba. Aunque la situación en Colombia no se puede comparar con aquel hecho fatídico de gran magnitud, sí podemos ver que ha sido un país víctima de diferencias políticas, económicas y sociales por muchos años. La idea no es que dejemos de hablar de violencia y de la situación del país, *la idea es que lo hagamos de manera diferente.*

⁶⁹Premio Único. Convocatoria Cinemateca Distrital. Bogotá 1999
India Catalina. Festival Internacional de Cine de Cartagena. 2000
Premio Pitirre. San Juan Cinemafest. Puerto Rico. 2001
Prix de la Jeunesse. Clermont Ferrand. Francia. 2001
Mejor Cortometraje. Festival de Cortometrajes Canal Caracol. Colombia. 2003
Mención de Honor. Festival de Cine Latino de New York. 2004

6. BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Luisa Fernanda. El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958. Signo y Pensamiento N° 32, 1998.

ALBA, Gabriel. Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano. Signo y pensamiento, No. 42 Junio 2003.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Editorial Paidós. 1996

CORTES, Diego. La ciudad visible: una Bogotá imaginada. Ministerio de Cultura. Bogotá D.C., 2003.

CUESTAS, Sandra. 'Ficciones' de Arriba en el Sur: Mundo - Contemporaneidad. Revista de arte y estética contemporánea. Mérida - Enero / Junio 2007

DE MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. La protesta del expresionismo. Editorial Alianza. 2002.

DIAZ DELGADO, Natalia. *La narrativa cinematográfica*. Consultado en: <http://narrativa--digital.blogspot.com/2009/06/la-narrativa-cinematografica.html> Visitada en Octubre 18 de 2009

ESTRADA GALLEGO, Fernando. "*La sierra*" o la señal de Caín. Consultado en: <http://www.analitica.com/va/internacionales/opinion/7900617.asp> Visitada en Septiembre 15 de 2009

GAVIRIA, Víctor. Yo te tumbo, tú me tumbas. Serie documental: Tiempos modernos. Colombia.

GONZALEZ Melo, Jorge Orlando. Credencial historia: protagonistas, obras y sucesos del siglo XX en Colombia. 1999

J. Galtung (1998). Tras la violencia 3R: reconstrucción reconciliación, resolución, afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia. Bilbao: Bakeaz, gernika gogoratuz.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán. Edición castellana Nueva Visión, Barcelona. 1995

LAGUNA LOPEZ, Carlos. Notas de literatura contemporánea. CECSA.

LOTTE H, Eisner, Pantalla demoniaca. Ediciones cátedra. 1996.

Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

MARCEL, Martin. El lenguaje del cine. Barcelona: Ed. Gedisa. 2006

MARTINEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Librería y editorial América Latina, 1978

NAVAS, Jorge. *Alguien mató algo*. Consultado en <http://www.youtube.com/watch?v=IEjBdfvK-pU> Agosto 10 de 2009.

OSPINA, Luis. *Una historia común y particular del cine colombiano*. Consultado en: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=431:una-historia-comun-y-particular-del-cine-colombiano&catid=30:documentos&Itemid=60
Visitada en Agosto 24 de 2009

PEREZ SOLER, Eduardo. La Abstracción Expresionista. Ironía Versus Sublimidad.

Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño. *Sinopsis películas colombianas*. Consultado en: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=2817>

Proimágenes en Movimiento. *Historia*. Consultado en: <http://www.proimagenescolombia.com>

RAMOS-OLIVEIRA, Antonio. Historia social y política de Alemania. Pág. 288. Fondo de cultura Económica. México 1964.

Real Academia Española. Consultado en: <http://www.rae.es/rae.html>

Revista Credencial Historia. Bogotá, Colombia. Edición 177. Septiembre de 2004

RÍOS, Oswaldo. Comunicación, cine colombiano y ciudad. Editorial Universidad Pontificia Universidad Bolivariana. 2005

RUÍZ MORENO, Sandra. Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa. Consultado en: <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/rt/printerFriendly/679/1301> Visitada en Septiembre 2 de 2009

SANCHEZ NAVARRO, Jordi. Narrativa audiovisual. Barcelona: Editorial UOC. 2006

VÉLEZ, Alberto. *La Primera Guerra Mundial: Causas y consecuencias*. Consultado en <http://www.portalplanetasedna.com.ar/guerra1.htm> Septiembre 15 de 2009

8. ANEXOS

ENTREVISTA A JORGE NAVAS

Director de *'Alguien mató algo'*

1. ¿Cómo descubrió su pasión por el cine?

Yo creo que fue en la misma universidad. Antes de entrar no sabía qué quería estudiar, me interesaban mucho los viajes y conocer muchas culturas, y veía los noticieros y veía que los periodistas podían estar hoy en Toronto, al otro día en Paris, y al otro día en Egipto. Yo decía 'que 'bacano' ser como una persona de éstas', un poco idealizando que se la pasan viajando por el mundo conociendo culturas. Entonces ese fue como el primer acercamiento por ese lado, y por otro lado, siempre tuve una cercanía especial con la literatura de Andrés Caicedo, con todos sus textos y todo su pensamiento. Entonces, con esa mezcla entre ese imaginario Caicediano (de lo cinematográfico, literario, del universo) mezclado con ese sueño un poco ingenuo de ser periodista solo por viajar, me puse a estudiar Comunicación Social y al estudiar esta carrera, me empezó a ir muy bien en fotografía. Yo no sabía que tenía este amor por la fotografía, pero la habilidad se fue desarrollando muy rápido y sin querer empecé a trabajar en televisión, en un programa que se llamaba *Rayuela* en Tele Pacífico. Ahí empecé dirigiendo algunas cosas y esto se empezó a convertir como en una bola de nieve; después empecé a meterme en varios trabajos audiovisuales, y aquí estoy. Lo que quiero decir es que no fue un sueño que tuve desde pequeño, lo supe cuando empecé a estudiar.

2. ¿Cuál ha sido su experiencia en el arte cinematográfico? (estudios-trabajo).

Estudí Comunicación Social en la Universidad del Valle en Cali, empecé a trabajar como monitor en el área de fotografía en la universidad, después trabajé en *Rayuela*, luego en *Rostros y rastros*, un programa de televisión documental de Tele Pacífico muy conocido en esa época y en paralelo era el monitor de la Cinemateca de la Universidad del Valle;

gracias a eso veía mucho cine y empecé a obsesionarme por el video experimental, el video arte. Un día llegaron unas muestras franco - latinoamericanas de video arte y empecé a intentar a hacer videos experimentales, algunos quedaron seleccionados en las muestras de los años siguientes de esa muestra franco – latinoamericana. Esa experiencia me permitió ser profesor de video experimental dentro de la misma facultad aún siendo estudiante. En esa época hice muchas cosas a la vez, documentales cortos, videos musicales, videos musicales de grupos de rock caleños, videos experimentales. Cuando estaba como en sexto o séptimo semestre desarrollé varias campañas publicitarias, como *Pégate al parche*, *Marimba a la lata*, entre otros. Algunos de esos comerciales empezaron a ganarse muchos premios en Colombia e internacionalmente y gracias a eso me llamaron de Bogotá para que me viniera a trabajar acá en una agencia de publicidad; pero yo tenía que terminar mi tesis y no me podía venir, afortunadamente esperaron a que terminara ese proceso.

Mi tesis era una película experimental sobre la vida y la obra Andrés Caicedo que se llama *Cali calabozo*. Apenas terminé la película me vine inmediatamente a Bogotá a trabajar en publicidad y ya llevo aquí trece años.

3. ¿Cuál cree que es la función del cine? ¿Cree que la función del cine va más allá del entretenimiento?

Por un lado veo el cine como una especie de exorcismo personal, como sacar un mundo de demonios y dejarlos allá afuera, pero también el cine es un lenguaje, una forma de expresar el pensamiento. Yo valoro el cine por la capacidad de pensamiento que me provoca y por la capacidad de sensación que me provoca. Yo relaciono el cine con la filosofía más que con lo publicitario o lo comercial. No me preocupa cuántas personas van a ir a ver la película o qué es lo que la gente quiere ver, aunque tarde o temprano toca negociar, porque de todas maneras el cine es una negociación, en este mundo se manejan muchas cantidades de dinero y hay muchos intereses de por medio, pero en mi idealización se relaciona más con la filosofía.

4. ¿Qué opina del cine colombiano a través de su historia?

Creo que en los últimos años ha habido un giro muy interesante, por fin se está haciendo cine y no telenovelas en 35 mm. Siempre tuve la sensación de que el cine colombiano era muy superficial, muy anecdótico, muy caricaturesco, había mucha 'pendejada', yo no me identifico con ese cine y me daba miedo caer en lo mismo. Sin embargo, creo que ha habido directores importantes, personas que han hecho cosas importantes en el pasado por el cine colombiano y obras muy bellas, pero el 90% creo que han sido basura. Pero en este momento hay algunas cosas interesantes.

5. ¿Qué opina del cine de Víctor Gaviria?

Me encanta. Es como de los directores más respetados del cine colombiano. Creo que ha enseñado al país, a todos, a reconocernos desde la ficción, en la realidad y en la marginalidad. Otros directores que me gustan son Luis Ospina y Carlos Mayolo, documentalistas como Oscar Campo, que siempre han trabajado la realidad, la marginalidad y ese lado de la sociedad que a la gente no le interesa ver, que no explora, o simplemente quiere negar.

6. ¿Cuál cree que ha sido el mejor momento del cine colombiano?

El mejor momento del cine colombiano creo que es este que estamos viviendo. Ahora hay muy buenas películas teniendo una figuración, un reconocimiento internacional, películas que internamente no son reconocidas, ni son valoradas, ni son pensadas como cine, pero fuera están teniendo un reconocimiento importante, en festivales importantes, con crítica importante. Entonces me parece que ya no son casos aislados, estas películas hacen parte de un proceso que está estallando y que seguramente va a tener un aire para largo rato.

¿Como cuáles películas?

Este año por ejemplo *Los viajes del viento*, *El vuelco del cangrejo*, *La sangre y la lluvia*, *Contracorriente* (que es una coproducción con Perú), *Rabia* (que es una coproducción con España), *Los colores de la montaña*, una película que va a salir próximamente y ha ganado varios premios, creo va a marcar algo importante; *La sociedad del semáforo* que también está por salir, creo que es una película muy importante. Hay una generación que está haciendo buen cine y uno siente el ‘runrún’ internacional de que está pasando algo en Colombia y hay mucha gente interesada en venir a ver que está pasando. Eso integrado a políticas del Estado, con un Ministerio de Cultura, con Pro imágenes, entonces está todo muy bien estructurado. Cosa que antes no pasaba pues las buenas películas eran casos aislados y no pasaba nada con ellas, y para que volvieran a hacer otra buena película tenían que pasar diez años pero tampoco pasaba nada.

7. Hablando del cine expresionista, ¿cuáles cree que son los principales aportes estéticos y narrativos de esta vanguardia?

Pues son muchos ¿no? por un lado es como meterse en el inconsciente humano explorar ese subconsciente que nadie había explorado de manera clara. Los expresionistas también trataron la marginalidad, personajes llevados al extremo psicológica y emocionalmente. **Caligari** fue el primer ser mitológico monstruoso que apareció en el cine, esos seres monstruosos eran metáfora de lo que estaba pasando en sociedades muy conflictivas. Aparece también, entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, un momento de descomposición social y mental de la sociedad, y estas películas surgen como representación de lo que está pasando en el alma de esa sociedad. Por otro lado, nos lleva a utilizar la imagen como metáfora de representación del alma y el pensamiento, siempre asociado a esas cosas oscuras. Ellos fueron también los que impulsaron de alguna manera formal el Cine Negro en Hollywood y los que dieron origen a toda esa estética negra, oscura y afectada mentalmente por una sociedad en conflicto. Se creó entonces un movimiento muy importante alrededor de esa estética. A mi personalmente me gusta algo que tiene que ver mucho con la época, el silencio, la poesía, la aparente ingenuidad que

tienen muchas imágenes expresionistas. El expresionismo es como tomarle una radiografía al alma y adornarlo un poco, exagerando cada situación.

8. ¿De dónde surgió la idea de *Alguien mató algo*?

Surgió de ese gusto personal por lo expresionista. Yo fui metalero por mucho tiempo y me atraía toda esa estética gótica, demoníaca, las brujas, las iglesias, mundos corruptos. También me influenció mucho el gusto por el cine mudo. Y la historia surgió de un cuento que escribió un amigo en la universidad en una clase de escritura que a mi me gusto muchísimo, yo dije ‘el día que yo pueda hacer una película, que en ese momento no me imaginaba que pudiera llegar hacerlo, ‘bacano’ hacer esta historia’. Me gustó el tema de la niña que se cree vampiro y no quiere crecer y que haría cualquier cosa para no pasar un límite de edad, que también es un tema muy Caicediano. Cuando ya vivía acá en Bogotá, caminando por el Centro de la ciudad encontré el Pasaje Hernández, locación donde grabamos el corto, vi ese edificio antiguo bellissimo, como republicano pero abandonado, que se iba a caer, con todas las ventanas tapadas con cartones y yo dije ‘aquí deben vivir ‘basuqueros’ y vampiros, gente que nunca ve la luz, gente que nunca sale’. Entonces como que se conectó esa locación con la historia de mi amigo, con la estética que quería trabajar y así aparece la idea de la película.

9. ¿Qué representa cada personaje del cortometraje?

Inicialmente no pensé los personajes directamente como metáforas de la inocencia o de la maldad; de alguna manera sí se fue dando así gracias a los caracteres que se le dio a cada uno. La niña es un símbolo bastante fuerte porque representa una situación común en Colombia: este país es supremamente violento, es una tradición familiar ver noticias mientras se almuerza y vemos noticias de masacres, de asesinatos, de degollamientos, de descuartizamientos, imágenes muy fuertes llenas de sangre, y esto lo ve la niña que está desprovista de cualquier pensamiento político, y luego llevan a esta niña a misa y ella ve que le rinden culto a la sangre y a un ser que está crucificado y sangrando. Entonces la niña,

ingenuamente, relaciona la sangre de las noticias con el culto a este ser medio descuartizado; de ahí viene la idea metafórica de la película.

La niña sí representa una inocencia, una inocencia perdida, por eso el cortometraje se llama *Alguien mató algo o La última inocencia*. La niña no quiere crecer, no quiere ser adulta, no se sabe si es de verdad un vampiro o si simplemente se está obsesionando con un cuento. Su madre es una señora súper religiosa, súper conservadora, puede representar la sociedad conservadora y la niña representaría un ser rebelde, que se sale de los esquemas de esa crianza conservadora, y el mendigo es algo muy fuerte porque no se sabe si es un violador, si es Jesucristo que vino ayudarla, de alguna manera es una representación religiosa. También hay varias situaciones simbólicas, por ejemplo el castigo, es decir, el hecho de que la niña mate lo que le chupa a ella la sangre (el zancudo), o que el mismo Dios sea un ser gigante que también mata, todos matan al ser que les incomoda. Entonces digamos que inicialmente no había una metaforización pensada, pero se fue dando paulatinamente.

10 ¿Considera que su cortometraje es violento?

Pues, poéticamente violento diría yo. Pues sí, una niña que mata a alguien, le corta las venas y el tipo se desangra ahí, eso puede ser violento. Aunque uno ya después de verlo tantas veces ya le parece hasta tierno. Pero sí genera como molestia en mucha gente, genera impacto y sufrimiento en muchas personas. Sí, definitivamente yo creo que si es violento. Mi intención con el cortometraje también era hablar de la violencia del país.

11. ¿Qué elementos expresionistas tiene el cortometraje?

La luz, los claro-oscuros, esos ambientes densos donde se mueve la niña, su mamá, donde se mueven todos los personajes. El tema de los vampiros, el silencio, los subtítulos, los letreros, todo mezclado con un diseño de sonido que a veces es muy realista pero también algo mucho más experimental. Definitivamente la metáfora de la sociedad, yo quería hablar de la violencia de otra forma, a través de la historia de una niña que termina

asesinando a un indigente o a Cristo. Mi intención no era hacer un corto expresionista, sino utilizar algunos elementos de esa vanguardia y aplicarlos con libertad.

12. ¿Por qué decidió que el cortometraje fuera semi-mudo?

Principalmente por mi gusto por el cine mudo. El cine mudo me parece bellísimo porque los rostros tienen que transmitir muchísima fuerza, hablan pero no se escucha nada. Quería hacer algo similar a eso. Siempre que veo películas mudas, me queda la sensación de que esas imágenes se vuelven como un mito, como que quedan cargadas de una fuerza especial, de una magia y un poder muy atractivos. Yo quería hacer un mito colombiano a partir de eso, la idea no era que pareciera una película sacada del fondo de un baúl, mas bien quería que quedara esa sensación de atemporalidad. También, siempre he odiado los diálogos entonces preferí no meterlos y dejarlos neutrales. Pero principalmente quería respetar esa estética del cine mudo y esa sensación poética que deja.

13. ¿Qué símbolos y metáforas se ven reflejados en *Alguien mató algo?*

Está cargado de símbolos, por ejemplo las imágenes que aparecen debajo de los subtítulos, el cuento que leía Heriberta de la princesa sangrienta, de Erzebeth Bathory que se bañaba en sangre, mezclado con el tema de que el papá de la niña murió de una enfermedad en la sangre pero ella cree que la sangre es vida y a través de la sangre va a recuperar su vitalidad; a partir de esto ella empieza a crear su propio mundo, su propia estrategia para no seguir creciendo y de alguna manera no respeta y no acepta ese proceso natural: nacer, crecer, tener hijos y morir. También las imágenes del noticiero que aparecen al inicio, la mujer echándose una crema rejuvenecedora y después aparecen unas imágenes de unos muertos, de una masacre en un noticiero, luego aparece Heriberta comiendo carne, luego mata al zancudo y chupa esa sangre. La mamá haciéndole besar un crucifijo y ella en su interior soñando que lo lame, algo un poco sexual. O por ejemplo cuando sale a la calle con la mamá y se ve un bebé que están amamantando y en paralelo pasa un anciano muy decrepito, cojeando, etc.

El cortometraje está lleno de esas imágenes bastante fuertes, que en ningún momento buscaba que fueran sutiles sino más bien bastante obvias pero al mismo tiempo poéticas y que simbolizaran nuestra realidad.

14. ¿Qué reconocimientos nacionales e internacionales recibió *Alguien mató algo*?

Pues la película se hizo con el dinero de un premio que ganó el proyecto en la Cinemateca Distrital, después ganó un premio en Cartagena como *Mejor cortometraje* en los India Catalina, luego ganó dos premios en Clermont Ferrand, el festival más importante de cortometrajes en el mundo, ganó el *Premio a la búsqueda y a la experimentación cinematográfica*, ganó *El premio a la juventud*, en New York recibió una mención de honor, también ganó un concurso de cortometrajes en el Canal Caracol, entre otros. Estuvo también como en quince festivales internacionales y lo más bonito es que hicimos el cortometraje entre el año 1999 y 2000 y han pasado 10 años y sigue muy vivo. Todavía me encuentro con personas que me hablan de la película con mucho cariño y ese es el mejor premio que se puede recibir. Todavía la gente escribe sobre la película en Facebook, en Youtube, dicen que la vieron en tal país y así se ha regado en varias partes. Yo no se como sigue llegando a festivales, pero actualmente está en la programación de varios.

15. ¿Cree los futuros realizadores deben experimentar con otro tipo de narrativas que estén tan arraigadas a la realidad?

El cine es un lenguaje y como lenguaje se aprende, se desarrolla, evoluciona y te da muchas posibilidades de comunicación y expresión. El problema principal que hay en Colombia es que la referencia mas inmediata que tenemos es el cine de Hollywood y el sistema americano de representación institucional, entonces la gente cree que esa la única manera de hacer cine, un poco por ignorancia, por educación, porque no han tenido acceso a otro tipo de información, pero en realidad existe un abanico gigante de posibilidades para hacer cine y en Colombia sólo hemos explorado el 5 % de eso.

En Colombia nunca se ha hecho una película estilo David Lynch o estilo Doctor Parnassus, a pocos les interesa que la estética tenga un papel importante y que también se convierta en pensamiento. Yo creo que sí hace mucha falta que los realizadores exploren, deberíamos explorar todo ese abanico que les estaba comentando. Es un asunto de educación visual, en la medida que se van dando propuestas, la gente va teniendo más referencias. Es decir, muchas veces las películas diferentes o experimentales no gustan porque la gente no está acostumbrada a verlas, me ha pasado con mis películas, muchas veces la gente dice ‘¿qué es esto?’ en esta película no pasa nada, no se entiende lo que pasa, no está claro qué es lo que pasa’, porque también la gente quiere que le den todo así, plano contra plano, plano contra plano, el personaje explica todo, dice en voz alta lo que está pensando...

Yo siento que, tanto la película mía, como la de Ciro, como la de Papeto *El vuelco del cangrejo*, que son películas aparentemente lentas en donde no pasa nada y son ‘malas’, culturalmente son las primeras referencias al interior del país de que hay otras formas de hacer cine. En un primer momento la gente va a ver la película y no la entiende, pero empieza a cuestionarse por qué estas películas son tan famosas y galardonadas, y son los mismos estudiantes y la comunidad cinematográfica de nuestro mundito la que empiezan a decir aquí está pasando algo. Es entonces cuando afirmo que el giro en la forma de pensamiento del público, se genera cuando se les empieza a mostrar otras películas con estéticas y narrativas diferentes. Es importante hacer cosas distintas.

16. ¿Cree que es importante hacer cortometrajes?

Claro, por mil cosas, por un lado, si uno sueña con ser director necesita probarse. Es decir, mostrar qué tiene para contar, cómo lo puede contar, hasta dónde lo puede contar, cómo sostener una historia en el tiempo y de la mejor manera.

Por otro lado, el cortometraje lo veo como el género del cuento; si la novela escrita es como un largometraje, el cuento es como un cortometraje, entonces como género es muy importante, no porque uno necesite del otro y viceversa, si no porque ya es un género y ya de por sí es muy importante. Creo que el cortometraje es el que le ha abierto las puertas a

muchos directores para mostrar su trabajo, su punto y su estética y es el que le ha permitido a muchos directores sacar adelante sus proyectos.

Creo que en Colombia en este momento hay un movimiento muy fuerte con respecto a los cortometrajes. Yo he sido jurado de varios concursos de cortos en el último año y he visto cómo los jóvenes realizadores, o sea los futuros realizadores apoyan la idea de experimentar con nuevas narrativas y así hacer que la industria cinematográfica colombiana crezca.

Es importante aclarar que el entrevistado no tenía conocimiento previo sobre nuestra tesis y que después de una enriquecedora entrevista con Jorge Navas decidimos mostrarle nuestro proyecto para que finalmente nos diera su opinión sobre él. Empezamos contándole nuestra experiencia personal:

“En el momento en que tuvimos que decidir sobre un tema de investigación para nuestro trabajo de grado nos enfrentamos con un sinnúmero de dudas frente al cine colombiano, después de que por años hemos escuchado a muchas personas de diferentes lugares, estratos y disciplinas decir que las películas colombianas no son de su agrado.

Frente a esta situación, decidimos investigar a fondo la historia del cine en Colombia llegando a descubrir que las películas más reconocidas a nivel nacional e internacional son las películas que más contenido violento tienen y que gozan de un tratamiento estético y narrativo al que llamaremos realista - es decir mostrar en la pantalla la realidad fielmente, sus locaciones reales, actores naturales, jerga habitual del sector que es mostrado, etc. - y que es ésta una de las razones que más chocan emocionalmente al espectador.

Aunque pensamos que es muy importante que el cine cumpla una labor social y sirva, en ocasiones, como herramienta de denuncia y muestre al mundo la realidad de algunos colombianos, consideramos que la manera de hablar de la violencia que nos azota desde

hace años, es constante y repetitiva en estas películas de reconocimiento mundial, como lo son los films de Víctor Gaviria. Es importante aclarar en este punto que nos parece admirable el trabajo de Gaviria pero fue justo al conocer su trabajo donde surgió nuestra propuesta. Si tenemos que hablar de violencia, tenemos que mostrar las cosas que pasan en nuestro país, pero podemos hacerlo de manera diferente.

Investigando más sobre la historia, nos dimos cuenta que la idea no era sólo identificar el problema, sino también dar una posible solución, que tenga un trabajo más artístico, más metafórico, pero que siga denunciando la violencia.

Durante nuestro recorrido universitario, el conocimiento de diversas vanguardias artísticas, literarias y cinematográficas llegó a nuestras manos. Entre ellas hubo una que llamó especialmente nuestra atención, por la manera en que los realizadores denunciaban y exorcizaban su dolor en proyectos audiovisuales que aparentemente no tenían ninguna pretensión de meterse con los asuntos políticos, económicos y sociales de la época. Con el Expresionismo -vanguardia artística que se desarrolló en Alemania durante la Primera Guerra Mundial- los artistas lograron mostrar el interior de las personas, las injusticias sociales y el difícil ambiente violento que sólo un hecho de tal magnitud puede manejar. Y aún así respetar la censura de libre expresión que se vivía en el momento.

Fue en este instante donde decidimos inspirarnos en el Expresionismo para dar nuestra propuesta, haciendo uso de su narrativa y su tratamiento audiovisual. Queríamos un proyecto que hablara de violencia de una manera metafórica, queríamos que cada elemento de nuestro corto comunicara o indicara algo, queríamos que el tratamiento estético fuera diferente, que el color tuviera una función importante y que fuera más allá que hacer de los objetos o la imagen algo bonito.

Sin embargo y por problemas ajenos a nuestra voluntad fue imposible llegar a realizarlo y fue justo allí, donde nuestro asesor Felipe Cardona nos mostro tu corto. Y al verlo nos sentimos fascinadas y sentimos que todo lo que nosotras queríamos estaba plasmado en el cortometraje *Alguien mató algo o La inocencia perdida*”.

Después de esta explicación le dimos a conocer a Jorge Navas toda nuestra tesis. Finalmente opino:

“Yo quería hacer con el corto algo muy experimental, pues yo venía trabajando con el video arte y era mi intención que algunas cosas quedaran abiertas, para que el espectador asimile a su manera muchas cosas, entonces en ese sentido son bienvenidas todas las interpretaciones que ustedes tuvieron de mi corto. De eso se trata, que expresen su punto de vista, las sensaciones que les produce sin importar si eres testigo de Jehová, cristiano, ‘punketo’, ‘metalero’, lo importante es conocer todas las interpretaciones y ha sido muy enriquecedor ver cómo la gente reacciona.

De hecho, me han invitado a iglesias a dar charlas sobre la justicia divina, y yo no se que leyó esta gente, yo pensé que se iban a ofender pero la reacción fue diferente. La gente lo vio y les gustó, hay otros que se indignan, entonces es una mezcla que a mi me parece bella del cine; finalmente siempre pasa eso, uno siempre se queda con su propia lectura de lo que vio, por mas que otro te intente argumentar lo contrario. *Entonces lo que ustedes dicen que cada cosa tiene un símbolo, de que la voz no se escucha porque representa la injusticia y a los que no los oyen, me parece súper, me parece que está bien, que es muy bonito y en lo más profundo cada detalle explicado en esta tesis tiene una conexión con lo que yo estaba buscando, con lo que quería mostrar y me alegra mucho que lo hayan entendido tan bien y quieran apoyarlo.”*