

# EL HÉROE ABERRANTE O EL DELIRIO ANECDÓTICO DEL CRIMEN EN EL CINE COLOMBIANO DE LOS ÚLTIMOS AÑOS<sup>1</sup>

Por:

**Jacobo Cardona Echeverri<sup>2</sup>**

Magister en Estética

Investigador Independiente

[jcardona.echeverri@gmail.com](mailto:jcardona.echeverri@gmail.com)

## Resumen:

La exploración cinematográfica sobre el Mal en nuestro país ha sido casi inexistente. Los realizadores han pasado de un registro sometido a los lineamientos televisivos del melodrama a una explotación casi laudatoria del crimen. Los villanos, en una coreografía antropológica casi siniestra, se convierten en los héroes de una sociedad mancillada sin referentes morales claros.

**Palabras claves:** sicariato, cine, tragedia, romanticismo, mafia.

## Abstract:

The cinematographic exploration about Evil in Colombia has been almost nonexistent. The filmmakers have gone from a register that was subject to the television principles of melodrama to a laudatory exploitation of murder. Villains, within a nearly sinister anthropological choreography, are turned into the heroes of a society that has been sullied with moral and political models justified in a neoliberal ideological foundation.

**Keywords:** sicariato, cinema, tragedy, romanticism, mafia.

## Introducción

¿Es el pesimismo, necesariamente, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instantes fatigados y debilitados? ¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza?

*Friedrich Nietzsche. El nacimiento de la Tragedia*

Es muy triste que el único acceso a la trascendencia sea la violencia, decía el cineasta colombiano Víctor Gaviria en un seminario sobre el cine documental realizado en mayo de 1993 en el Centro Colombo Americano de Medellín. Cabría preguntarse ahora, si constituye la violencia algún tipo de transgresión que debilita la regulación entre lo profano y lo sagrado cuando se han vuelto confusos los límites morales en una sociedad neoliberal en que todo vale. Y si es así, ¿qué pasó con el drama?, y ¿cuál es la naturaleza de la tragedia?

En la novela póstuma, *2666*, una especie de tratado fundamental sobre el Mal latinoamericano, del chileno Roberto Bolaño, se lee en algún lado de *La parte de los crímenes* -detallado y minucioso repertorio de asesinatos de mujeres en la localidad de Santa Teresa, trasfondo literario de Ciudad Juárez-, un pequeño fragmento en el que se comentan algunas particularidades de los tres médicos forenses encargados de hacer frente a ese horror inexplicable; de uno de ellos, Juan Arredondo, se dice: “En una ocasión representó al Instituto Anatómico Forense y a la Universidad de Santa Teresa en un simposio celebrado en Medellín, Colombia, y cuando regresó parecía otro. No tenemos ni idea de lo que pasa allí, le dijo a su mujer, y no volvió a hablar del asunto” (Bolaño, 2004:258).

El especialista encargado de examinar los cadáveres, de hacer legible los cuerpos violentados de Santa Teresa, sumidos no en el mutismo seco de la extinción biológica sino en el persistente usufructo del dolor como modalidad humana de la comunicación, no hallaba ninguna lógica para explicar lo que sucedía en Medellín. Y eso lo modificó.

La historia reciente de los fenómenos asociados a la violencia en Colombia, sea en el marco del conflicto armado, el crimen organizado, o la delincuencia común, hace parte de una larga trayectoria que, aunque puede rastrearse hasta los inicios de la república, revela en sus especificidades temporales las claves semióticas con la cual dar cuenta de una antropología del terror.



Elementos clasificados como modalidades bélicas, la masacre, la desaparición forzada y la tortura, regularmente ejecutados con sevicia, se convierten en interrogantes con los cuales es casi imposible construir un relato comprensible o racional. La muerte violenta como código o mensaje constituye una aproximación conceptual básica que deja intacta, en su inconmensurabilidad, el contacto con el otro como expresión de lo inaudito radical.

El relato periodístico ha cubierto gran parte del fenómeno, entregando a la opinión pública un esbozo inconcluso, normalmente limitado por el carácter reductivo propio de los grandes medios de comunicación; las ciencias sociales, con agudeza y valentía, se han atrevido a proponer algunas explicaciones, consintiendo los vacíos epistémicos como señales de una realidad desbordada. El panorama es por lo pronto, poco menos que confuso, casi incomprensible.

El sicariato o las manifestaciones delincuenciales mafiosas de carácter urbano, elementos articulados reticularmente a complejas estructuras criminales, adquirieron en los últimos veinte años una enorme relevancia mediática asociada a la inseguridad, la corrupción, y un estilo de vida ostentoso y hedonista, que reveló la profunda degradación moral sufrida en el interior de la cultura, y al tiempo, en la misma vía, provocó el aprovechamiento comercial a través de la explotación periodística, literaria y audiovisual, de sus aspectos más sensacionalistas. De esta forma, al simplificar la problemática y evadir las nociones relacionadas con sus bifurcaciones en el espectro social, el oscurecimiento cognoscitivo del fenómeno termina finalmente por acrecentarse.

## 1 La moraleja elusiva y el travelling de Godard

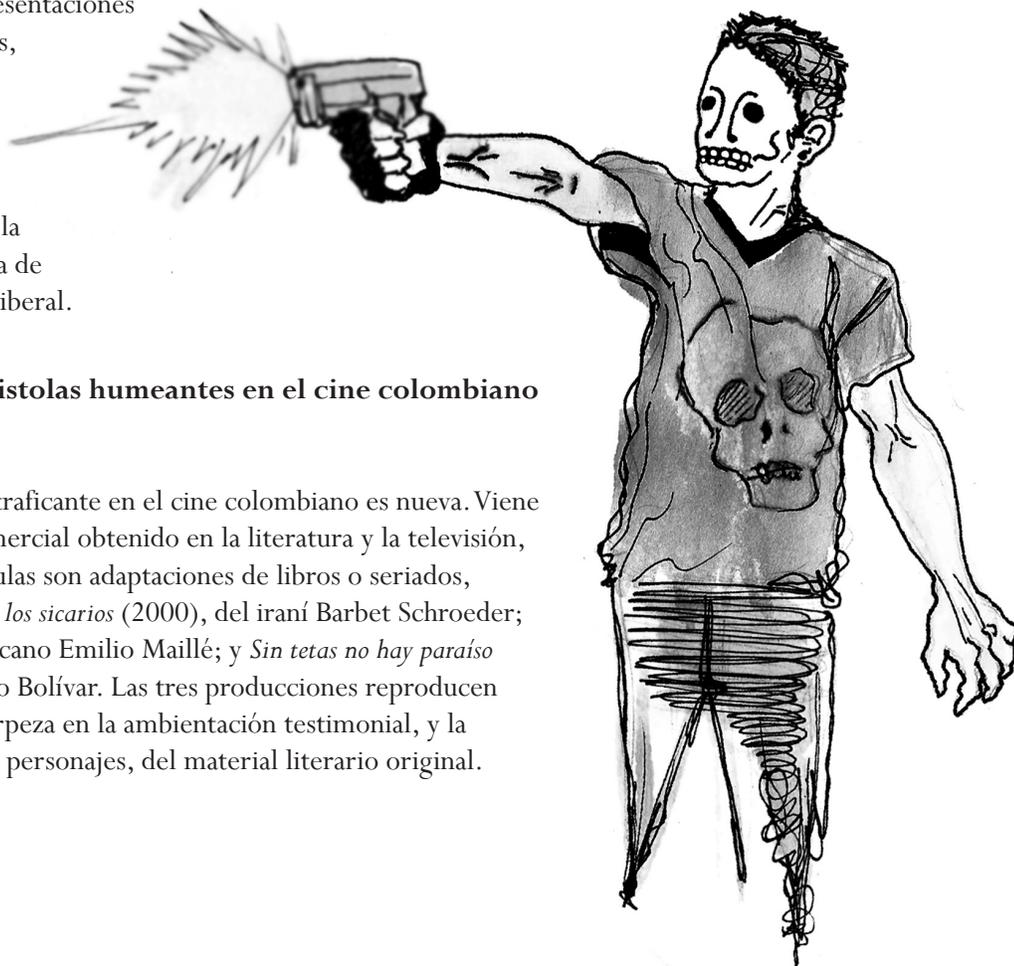
Las producciones artísticas, sean literarias o audiovisuales, conocidas bajo la rúbrica de la sicaresca o el narcorreísmo<sup>3</sup>, no reflejan parte de la realidad asociada al narcotráfico, porque simplemente no hay realidad que reflejar. Ésta simplemente es construida en un proceso ramificado e interminable de testimonios, notas de prensa, investigaciones académicas y periodísticas, obras literarias, cinematográficas y televisivas. Cuando en una novela se describe la forma en que el sicario se encomienda a la Virgen para garantizar el éxito de un “trabajito”, no se está mostrando la *imagen* de una realidad objetiva, independiente del observador que se acerca a ella, sino que se está llevando a cabo una reelaboración, que exige el sometimiento a reglas sintácticas y estilísticas, de otras producciones materiales, sean testimonios o reflexiones etnográficas, las cuales a su vez conservan y reproducen un patrón semiótico que configura hechos que son, en sí mismos, huidizos. En este sentido, la experiencia estética de los individuos insertos en el submundo del narcotráfico, sus performances, rituales y códigos enmarcados en el orden de las sensaciones, se despliega en el devenir casi inaprensible de lo sucesivo y simultáneo, y al ser descubiertos-construidos por el novelista, el cineasta o el antropólogo, adquieren una *tonalidad* específica. Se convierten en arte o en ciencia o en periodismo. La agudeza del observador, el talento en el manejo de la técnica de inscripción (que a su vez determina el hecho), y la estructura mediática que permita la reproducción del material incorporado, es lo que produce, finalmente, el régimen de verdad, esto es, lo que la gente comúnmente piensa que es el reflejo de la realidad.

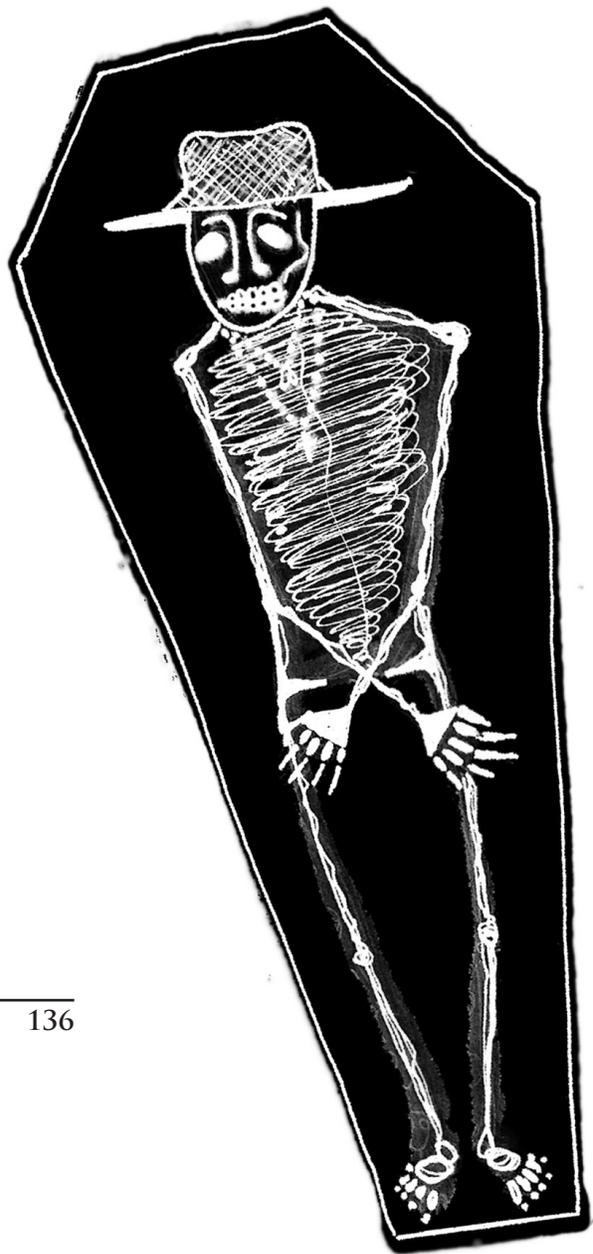
Sobre esquemas representacionales se está construyendo la novela o la película del sicario o el mafioso en Colombia. Y no hay otra forma de hacerlo. Aunque siempre existe la posibilidad de romper o desordenar esos esquemas, no simplemente como parte de una búsqueda artística honesta, sino también como otra forma de interrogarnos moralmente, de escudriñar en los resquicios hasta acceder a las fórmulas que den cuenta de nuestra propia humanidad.

¿Qué tanto ha cambiado el planteamiento dramático de los sicarios colombianos descritos como “personajes entre dieciséis y veinte años, de origen popular, a veces desertores del sistema escolar, casi siempre de familias descuadradas, amantes de la música salsa, las rancheras y la carrilera, ocasionalmente rockeros, católicos declarados, devotos de María Auxiliadora y portadores de símbolos religiosos”? (Salazar, 1998:111). Poco o nada. Estos elementos son todavía recreados sin problematizar las relaciones entre el fetiche religioso (escapularios o estampas) y la pérdida del sentido de lo sagrado, entre la fugacidad de la vida y el impulso consumista fundado en la obsolescencia programada, entre la reivindicación social y el hedonismo exhibicionista. En este sentido, ¿es necesario que el arte, sea una novela o una película, plantee estas cuestiones más allá de la escenificación superficial de la anécdota efectista? Si la respuesta es no, por considerar como fin último de cualquiera de estas producciones el simple entretenimiento, sin implicaciones políticas explícitas y relegando cualquier tipo de responsabilidad o compromiso a las ciencias sociales o las instituciones públicas, habría, por tanto, que dismantelar la falsa noción que permite declarar libres de mensaje o discurso, sobre todo moral, a estas obras diseñadas, presumiblemente, para el sano esparcimiento. No hay moraleja, pero tras la confección ordenada del relato, con radiable música incidental, personajes esquemáticos, representaciones sensacionalistas o sentimentales, y resolución completa del conflicto, se esconde una mirada ultraconservadora que reproduce actitudes y comportamientos acordes con la estructura política y económica de dominación social de base neoliberal.

## 2 Trampa, decadencia y pistolas humeantes en el cine colombiano de la última década

La figura del sicario o el narcotraficante en el cine colombiano es nueva. Viene precedida del rendimiento comercial obtenido en la literatura y la televisión, por lo que muchas de las películas son adaptaciones de libros o seriadados, como es el caso de *La Virgen de los sicarios* (2000), del iraní Barbet Schroeder; *Rosario Tijeras* (2005), del mexicano Emilio Maillé; y *Sin tetas no hay paraíso* (2010) del colombiano Gustavo Bolívar. Las tres producciones reproducen la simpleza narrativa, cierta torpeza en la ambientación testimonial, y la insipidez en la construcción de personajes, del material literario original.





El último filme, además se sirve de los recursos sintéticos, convencionales y reductivos de la televisión, resultado, tal vez, de la poca experiencia cinematográfica del director y del peso que supone la adaptación a la pequeña pantalla de su propia novela. De las tres películas citadas es la más repulsiva pues, además de servirse de la polémica por la presentación de una cirugía de implante mamario real y la explotación visual del sexo y la violencia, apela a un discurso ingenuamente moralizante. El autor se regodea en escenas efectistas, muchas veces arbitrarias, con el supuesto fin de censurar o reprobar los actos representados, pero el inexpresivo ensamblaje dramático y la total ausencia de pensamiento en la concepción de las ideas visuales refleja exactamente lo contrario, por lo que todo es reducible al escándalo y la ruidosa vacuidad. Sí, los mafiosos y los sicarios son malos y las mujeres deben valorarse más allá de las expectativas sociales creadas sobre el cuerpo femenino (la actriz principal se hizo operar las tetas para poder participar en la película), parece querer decir tan ramplonamente su director con esta historia, cuando el mensaje implícito del metraje indica otra cosa, revelando la hipocresía propia de todo conservadurismo mezquino o pusilánime.

Por otro lado, podría decirse que *La Virgen de los sicarios* es un ejercicio verborreico, tremendista y caprichoso, vía de escape testimonial en forma de novela y guión de un escritor que no ha saldado las deudas espirituales con su país, por otro lado nadie debería hacerlo, ni consigo mismo, aunque pocos realmente lo logren. La estructura es sencilla, se repiten los dos bloques dramáticos del *affair* homosexual en los que se modifica levemente la figura del adolescente-adonis-sicario, y poco más: uno de ellos asesina, tiene mamá, oye música y ve T.V., el otro, que mató al primero, quiere comprarse unos *Reebok* y una mini uzi y como también tiene mamá, quiere una *Whirlpool* para ella. Uno se llama Alexis y otro Wilmar, una diferencia de rol notable.

Aunque el formato digital se acopla bien al minimalismo de la puesta en escena, la radical configuración de los acontecimientos, sujetos en ocasiones a oníricos arrebatos líricos en los que los muertos se suceden unos a otros como trazos confusos sobre un lienzo apocalíptico, termina por fracturar la estructura realista del filme, aunque para el espectador extranjero poco informado tal desajuste no sea perceptible. La mirada al sicario es realizada como un ejercicio interpretativo de corte paternalista, pues aunque la actitud iconoclasta del personaje principal, Fernando, ofrece altas cuotas de incorrección política, ésta termina por ser insuficiente a la hora de examinar los códigos y rituales, las motivaciones y carencias relacionados con las condiciones sociales de exclusión. El escritor termina por convertir el alcance analítico de su alegato incendiario a una especie de cacareo senil, como el antropólogo o el sociólogo decimonónico ante el exótico objeto de estudio: con cierto aire de suficiencia o superioridad, y con calculada condescendencia.

No hay rastros de humanidad, ni de anchura dramática en estos personajes, por lo que tampoco hay juego emocional convincente.

La película se convierte, por tanto, en un recorrido excesivo y catártico del autor sobre la degradación política y moral de una ciudad, que en sí misma termina sobrepasándolo.

Por último, *Rosario Tijeras*, que parte de una deficiente novela de Jorge Franco, y que es presentada con un sofisticado empaque y una inteligente estrategia de mercadeo, poco tiene que ofrecer a nivel cinematográfico: un guión confuso, con secuencias mal hilvanadas, errático manejo del tiempo, y personajes poco perfilados. No hay ninguna comprensión del mundo sicarial, pues la simple utilización de actores naturales, con evidente pretensión realista, no es suficiente para otorgarle solvencia narrativa a la historia; al contrario, el talante con el cual fueron compuestas las escenas, convierten a los asesinos y sus singulares rituales, artificiosos y desarticulados, en gratuitos elementos, casi circunstanciales, del inexpressivo relato de amor. El sicario, caricatura exótica o guerrero de lo marginal, no produce consternación ni condena, tal vez cierta sonrisita cómplice, a lo sumo, efervescencia regional por la creación de un nuevo producto cultural de factura internacional. Alejado de cualquier realidad sociológica consistente y rigurosa, el sicario es omitido. Y con él, cualquier sintomatología de la indignación.

### 3 Vaqueros y gangsters. La mirada a los intersticios

Decía Bazin que el western ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión (Bazin, 2008:245). En realidad, el mito es en parte resultado de ese medio de expresión; la base histórica, entrelazada con leyendas apócrifas, crónicas laudatorias, novelas baratas, obras de teatro, relatos periodísticos, espectáculos circenses, y películas, confieren la envergadura épica sin la cual es imposible concebir la gesta fundadora o el forajido de corte romántico.

El viejo y salvaje oeste es una composición tan afortunada como el imperio forjado por Julio César en el siglo I a.C., y es, si se examinan sus principales antecedentes, resultado de material literario de segunda: “aunque el western se considera como un género típicamente cinematográfico, no hay que olvidar que sus raíces están en la literatura de folletín y, por ende, sus soportes estructurales corresponden más a las elementales reglas del melodrama que a formas versadas y altisonantes” (Romero, 2010).

En este sentido, es inútil justificar los mediocres resultados de gran parte de las películas colombianas que abordan la figura del mafioso o el sicario apelando a las escasas virtudes del material literario original. La explicación es evidente: raquílica industria cinematográfica y, siendo un poco osados y atrevidos, ausencia llana del talento excepcional. Al igual que el cine negro americano, que asienta sus bases argumentales en la literatura *pulp*, la producción del western es prolija, siendo solo un puñado de obras las que logran perdurar por su profundo cariz atemporal.

Sólo unos cuantos nombres, irrefutables púgiles del cuadrilátero fílmico universal, firman las obras que hicieron de la colonización del oeste una campaña de inextinguibles visos trágicos. Sin embargo, a pesar de las similitudes axiológicas entre el mundo del mafioso y el del western, en el medio audiovisual colombiano la búsqueda ha sido limitada, de repelentes trazos reaccionarios. *En coma* (2011), de Juan David Restrepo y Henry Rivero, ilustra la relación entre la desproporcionalidad del tema, similar al del western (violencia, dinero fácil, prostitución, asesinos a sueldo, amoralidad) y el burdo abordaje. Mientras los personajes de Ford son toscos y violentos en los que subyace un sentido de la honorabilidad que complejiza las motivaciones o intereses personales en relación a un orden casi espiritual que debe ser siempre restablecido.



Del sicario cinematográfico intuimos un agónico sentido de preservación, carnavalesco por momentos, exento de una mínima apelación a la duda, que se lanza, casi orgulloso, en la corriente hedonista del despilfarro estrepitoso y mecánico.

No hay conciencia moral y por ende el conflicto termina por fundarse en efímeros pactos, en ligeros contratiempos. Del lirismo sangriento de un Peckinpah al efectismo arrollador de un *blockbuster* americano, o del paisaje árido y áspero como reflejo del tormentoso vacío del forajido al encandilamiento kitsch de la escenografía urbana, debe recorrerse una larga distancia, con optimismo devastado, en un Mustang azul con el capó en llamas. No se trata, en este caso, de establecer un determinado juicio de calidad utilizando como referencia el western, sino de importunar, sacando a relucir las posibilidades dramáticas aun inexploradas del submundo criminal del hampa colombiana, como muchas veces, en otras latitudes, se hizo con los vaqueros.

El cine negro americano es otro buen ejemplo de la afortunada búsqueda de unos cuantos creadores, forjadores sin saberlo de un nuevo género bautizado por los franceses, que bebió de las fuentes de la novela gótica inglesa, del Expresionismo alemán<sup>4</sup> y el folletín o novela por entregas. Esto permitió recrear la cruda realidad socioeconómica de Entreguerras con un tono particularmente pesimista y sombrío. Los personajes representados, cercenados por códigos ambiguos y de movedizos referentes morales se entregan, parcos y fríos, al tumultuoso despliegue de una sociedad enferma,



envuelta en el vicio y la corrupción. El futuro se presenta como expectativa truncada, el pasado, con turbio desencanto. Entre los rasgos formales más predominantes, modulación estilista que controvierde la realidad como experiencia objetiva y concreta en aras de una interrogación moral. Sobresalen los claroscuros, el uso de sombras, la puesta en escena cerrada y asfixiante, un lenguaje narrativo conciso y elíptico.

En este sentido, el cine negro se convirtió, a pesar de que su edad de oro (1941-1958) ya pasó, en un expresivo y valiente ejercicio de desacato, que evadió la buena conciencia de los estudios de Hollywood y dotó de profundidad artística el mundo delincriminal hasta el punto de convertirlo en metáfora de inanidad existencial.

La rigidez genérica no es óbice, por supuesto, para emprender una búsqueda estética que pueda *tergiversar* la versión prototípica del hampón colombiano. Búsqueda arriesgada como bien lo puede testimoniar Luis Ospina con la intuitiva y sugerente, pero poco apreciada por el público, *Soplo de vida* (2000), tropiezo en cierta forma rectificado por Antonio Dorado, quien se aventura con *El Rey* (2004), relato de factura *noir* sobre el ascenso y declive de uno de los primeros narcotraficantes del Valle del Cauca, a finales de los sesentas. Cuidadoso y atento, el director logra crear una atmósfera enriquecida con los elementos del género, personajes amorales, iluminación polarizada, voz en off, simbolismo y metáforas, truculencia gangsteril, que en ningún momento sufre las limitaciones formales que se autoimpone, consiguiendo, de esta forma, rastrear los orígenes de un negocio, cuyos prerequisites fundamentales, la ambición y la desmesura, han configurado el rostro del colombiano de principios de este siglo.

Al reparar en la procedencia regional de uno de los pocos aciertos cinematográficos en torno al tema sicario o mafioso, sería conveniente reflexionar acerca del poder tangible e inconsciente de las influencias, o dicho de otra forma, de la mala educación espiritual de unos cuantos.

El Grupo de Cali, con Caicedo, Mayolo y Ospina a la cabeza, y la posterior reafirmación de un legado cinematográfico impulsado desde la facultad de comunicaciones de la Universidad del Valle, donde varias figuras<sup>5</sup> comprometidas con un proyecto de emancipación visual ligado a la cinefilia, la literatura, el rock, la salsa y las ciencias humanas, concretaron, al margen del lenguaje televisivo de la capital, una férrea e insobornable indagación de su contexto social, prueba de decoro vertiginoso ante la avalancha de tanta insensatez.

#### 4 ¿Qué ha sido del héroe de la tragedia de nuestro tiempo?

Víctor Peñaranda es un criminal que intenta, con la traición, hacerse a un buen botín. Su mundo es crudo y sucio. Yermo. No tiene escrúpulos, pero quiere reinventarse, lo que en el thriller equivale a la redención, en este caso, recuperar a su hija, ponerse a salvo. Hölderlin exclama en su poema *Der Zeitgeist: Demasiada violencia, demasiada angustia me rodean / todo se descompone, se tambalea donde quiere que mire*. Y esa puede ser la oración que Peñaranda en su parquedad acelerada recitaría mientras atraviesa los parajes emocionales que lo retan y oprimen. Contrario al hampón materialista y charlatán, conforme y satisfecho consigo mismo y con su época, el antihéroe de la ópera prima de Carlos Moreno, *Perro come Perro* (2007), asume su posición trágica sin megalomanía ni confianza, se sabe perdido y aún así se juega los últimos cartuchos lejos de la épica, cerca de la podredumbre. Un tratado descarnado de la autoexpulsión. Podría decirse, en un arranque de paroxismo, que *Perro come perro* es una suerte de *Snatch* colombiano, con sus visos de nuevo cine mexicano o gangsterismo anglosajón de videoclip.

Es una película rabiosamente masculina y, sin embargo, las pocas intromisiones de las mujeres a través de una voz al otro lado de la línea, o la brujería que opera como purga espiritual, o el nombre desesperadamente invocado a través de un número telefónico equivocado, gatillan comportamientos límite, desencadenan situaciones que corrigen los senderos de los destinos asignados, permitiendo hacer de la tragedia el único sortilegio posible. La película rompe con esa tradición telenovelesca de muchas de nuestras producciones, e igualmente desarma a los personajes de la adolescente e imperiosa necesidad de explicar (al público, a ellos mismos, a los otros personajes, al director, al camarógrafo) lo que les pasa, de explicitar sus razones para poder dar cuenta, ingenuamente, de la situación social del país. Aquí los malos, que son todos, pierden no porque sean malos, sino porque no tuvieron un poco más de suerte, aquí se mata no porque se tuvo una infancia atroz o porque la sociedad es injusta, sino porque el dinero casi siempre es una cosa de vida o muerte. Los personajes deambulan por sus psicologías como perros hambrientos de una luz que cuando llega, por instantes, los ciega. Su fotografía y puesta en escena propone estados de ánimo, la ecología urbana, sucia y realista sirve, como en el western, de puente ectoplasmático con la vida interior de los personajes. El montaje no da plazos para mirar hacia los lados, ni para rastrear motivaciones más allá de los últimos 30 minutos de vida de los participantes de un juego que se arma al ritmo del onirismo diabólico y una fenomenología de cómic que por lado y lado sólo revela violencia.

Todo tan contemporáneo como el rostro de la Virgen de la Candelaria en una *Big Mac. Perro come perro*, al igual que *La gente de la Universal* (1991), es una película cínica (otras que han intentado serlo solo alcanzan a retratar el esnobismo de yuppie bogotano acostumbrado a las modas artísticas y mentales de cierto cosmopolitismo mal disimulado). Pues como afirmaba Henry-Louis Mencken, el cínico es aquel que cuando huele flores busca un ataúd alrededor. Como antihéroe, el criminal de Carlos Moreno, se inscribe en una tradición romántica, en claro contraste con el sicario moderno, ese prototipo de héroe aberrante glorificado por su arrojo *consumista*. No hay en él transgresión de la norma sacralizada, porque es la sociedad la que ha expulsado el mito como estructuración narrativa de regulación. El desmantelamiento de las barreras del libre mercado, consecución y aplicación pragmática de los valores ilustrados, la apertura multiculturalista y la complacencia casi delirante con las premisas universales de los derechos humanos de los correctísimos gestores del pensamiento occidental, son los fundamentos de un mundo en el que este hampón se siente como en casa. El héroe romántico, en cambio, “es exiliado y hostil a su época (...) y no pudiendo medir su conducta con la conducta moral de un mundo al que juzga desprovisto de ella, el romántico somete toda escala de valores a su individual juego de goce y sufrimiento” (Argullol, 1999: 179, 261). La tragedia se basa en la expulsión y la conservación, al mismo tiempo, del status. El patetismo o la singularidad del héroe aberrante es el encubramiento (elevación de status) mediante la degradación moral colectivamente aceptada. No hay compasión ni censura sino admiración. La derecha y el universo paralelo.

Como en un cuadro de Casper David Friedrich, Turner o Delacroix, en la que el hombre aparece minimizado, doblegado con frialdad a las fuerzas de la naturaleza o el destino, Víctor Peñaranda perece en su propia fragilidad, en “la claridad difusa que resulta más impenetrable que la propia oscuridad” (Argullol, 1999: 240). Como alguna vez lo hizo Rodrigo D.

La ópera prima de Víctor Gaviria es la mejor película en la historia del cine colombiano. Deudora del Neorrealismo italiano, arremete, con derroteros propios, marcados por la inteligencia narrativa y el alucinante lirismo visual, contra la barbarie de una época. *Rodrigo D. No futuro* (1989) es conjura.

La tendencia romántica es palpable o, al menos, su posición manifiesta contra el racionalismo, al realizar la otredad (locos, idiotas, brujos, niños, criminales, en general, los parias de la Ilustración) en su inconmensurabilidad. Contrario a las aproximaciones de Maillé o Schroeder, que se levantan como exegetas del fenómeno, sea desde la perspectiva complaciente de la industria de entretenimiento masivo o la autoridad arrogante del intelectual, Gaviria se rinde ante el marginado al reconocer su ininteligibilidad. Su mirada es emic, despojada de la utopía como proyecto, sin representaciones sentimentales de la violencia, ni idealizaciones políticas o estéticas de los sectores marginales (Jáuregui y Suárez, 2002: 370). El punk, cortante y directo, como la banda sonora de un cuadro de Goya; el dialecto, azaroso y creativo; y la fragmentación narrativa, indiferente a las reglas del relato académico y expresión de la imposibilidad de representar la realidad como totalidad, permiten componer una obra, que desde adentro, amplifica el ruido de fondo de la fiesta neoliberal. John Beverly, en el artículo “Los últimos serán los primeros. Notas sobre el cine de Gaviria”, afirma que su cine logra lo que otras películas sobre la alteridad como *Ciudad de Dios* (2003) no han logrado: “crear un espacio donde el discurso del marginado no parte de estéticas o causas ajenas a él, y segundo, rechazar cualquier posibilidad de salvación que opacaría los aspectos más inquietantes de la realidad” (Citado por Jácome, 2009: 179).

Rodrigo es la continuación del “yo-heroico-trágico” de raigambre clásico que da paso a una “subjetividad nihilista, disgregada y absurda” (Argullol, 1999: 265).

No se divierte con el vacío. Lo atraviesa de tajo, porque la herida es parte de la emancipación:

En el mundo moderno lo trágico-heroico va dejando paso a lo trágico-absurdo... el héroe romántico siente la infirmitad del mundo que le rodea... un mundo en el que el héroe no se siente guiado por el llamado de una vigorosa moral colectiva ni empujado a grandes objetivos prometeicos. Un mundo, en suma, en el que el relativismo de los valores, no solamente posterga al héroe a una soledad sin rumbo, sino que lo aleja de toda posibilidad de conciliación trágica (Argullol, 1999:261).

El héroe aberrante, tergiversación moderna de lo trágico, no logra hacer parte de ninguna estética del mal. Y tal vez, cuando podamos construirla, lo inescrutable descubierto por aquel personaje de Bolaño en Medellín, pueda empezar a hacer parte de un diálogo y un desafío compartido por todos.

## Notas

---

<sup>1</sup> Este artículo hizo parte de la ponencia presentada por el autor en el evento Medellín Negro del II Congreso Internacional de Literatura, celebrado los días 14, 15 y 16 de septiembre de 2011 en Medellín.

<sup>2</sup> Colombiano. Antropólogo y Magíster en Estética. Ganador de la Beca de Desarrollo de proyectos cinematográficos de la Fundación Carolina y Casa de América, Madrid, Octubre-Noviembre de 2011. Ha publicado en las revistas Universidad de Antioquia, Kinetoscopio y Euphorion. Investigador independiente.

<sup>3</sup> La sicaresca es un término acuñado por Héctor Abad Faciolince, para designar las obras literarias cuyos argumentos giran en torno a la figura del sicario. Normalmente son narradas en primera persona y el asesino es visto con tolerancia y compasión. Según el autor, los relatos son a veces buenos, a veces horribles, pero siempre truculentos, siendo la obra de Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, la más lograda. Por otro lado, el narcorrealismo, según la investigadora María Fernanda Lander, designa cualquier tipo de narración sobre el narcotráfico, y no exclusivamente aquellas que centran su mirada en el sicario (Jácome, 2009: 11,13).

<sup>4</sup> Muchos de los principales directores de estas obras fueron inmigrantes europeos como Lang, Tourneur, Wilder, Preminger.

<sup>5</sup> Entre los que se encuentra Oscar Campo, Alberto Bejarano, Lisandro Duque, Carlos Fernández de Soto, y el mismo Antonio Dorado.

## Referencias

- 
- Argullol, Rafael. (1999). *El Héroe y el Único*. Bogotá: Taurus
- Bazin, André. (2008). *Qué es el cine?* México: Rialp
- Bolaño, Roberto. (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.
- Gaviria, Víctor. (1993). La buena conciencia no existe. *Revista Kinetoscopio*, 21, 93-103.
- González, Juan Carlos. (2006). El crimen si paga... verlo. *Revista Universidad de Antioquia*, (284), 148.
- Jácome, Margarita. (2009). *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: EAFIT.
- Jáuregui, Carlos y Suárez, Juana. (2002). Profilaxis, traducción y ética: la humanidad 'desechable' en Rodrigo D. No futuro, La vendedora de Rosas y La Virgen de los sicarios. *Revista Iberoamericana, "Literatura y cine en América Latina"*, 367-392.
- Nietzsche, Friedrich. (1984). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza editorial
- Romero, Sandro. (2010). El tiro por la culata. *Revista Kinetoscopio*, 89, 105-111.
- Salazar, Alonso. (1998). "Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente?". En: Cubiles, Humberto y Laverde, María Cristina (eds). *Viviendo a "toda": jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (pp.110-128). Bogotá: Fundación Universidad Central.

**Recibido:** abril 17

**Aprobado:** mayo 22 de 2012