

Ciudad y violencia

Una aproximación desde la cinematografía colombiana

Sara Rojas-Osorio¹

Facultad de Comunicación y Lenguaje
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

Fecha de recepción: 15/07/2010. Fecha de aceptación: 30/11/2010.

Resumen

El artículo presenta una aproximación a la violencia urbana en Colombia desde la cinematografía nacional. Con base en la división temporal de la violencia establecida tanto por historiadores como por críticos de cine, la autora seleccionó seis películas que abordan el tema de la violencia en ambientes urbanos, y presentan diversas facetas de ese fenómeno, como la violencia bipartidista en ciudades y municipios, la marginalidad urbana y la inserción del narcotráfico en la sociedad. El análisis de las películas se hace con base en lo que, desde la teoría y la crítica, se ha dicho de esas seis cintas. Como conclusión, la autora destaca la falta de análisis por parte de la crítica colombiana que, o rechaza el tema de la violencia en pos de una cinematografía más “positiva”, ignorando una realidad que afecta a muchos, o se reduce a la verificación histórica de lo presentado en los filmes, sin abordar análisis de fondo; y además, llama la atención en cuanto a que la mayor parte de los trabajos realmente críticos, provienen de universidades foráneas.

Palabras clave

Violencia urbana, cine colombiano, crítica cinematográfica.

.....
¹Comunicadora Social con Especialización en Producción Audiovisual, Pontificia Universidad Javeriana.
zakra8@gmail.com

Violence and the city A cinematographic approach

Abstract

The article presents a cinematographic approach to urban violence in Colombia from the point of view of local feature films. Based on the country's violence time periods, agreed by both historians and filmmaking critics, the author selected six pictures that deal with the issue of violence within urban settlements to present a variety of positions towards the matter, such as the so called bipartisan violence in cities and municipalities, urban marginality and the ever more presence of drug dealing in the society, examining them in terms of what theoreticians and reviewers have already acknowledged. As a conclusion, the author emphasizes on the lack of analysis by Colombian critics that either turn down the subject of violence in the search of a more “positive” cinematography overlooking a reality that involves a vast portion of the population, or limit their scrutiny to verifying that what is being portrayed in the movies is historically correct without getting into broader discussions, leading to the fact that most truly critical proposals are actually coming from foreign universities.

Keywords

Urban violence, Colombian movies, film criticism.

Ilustración Misael Alfaro.



Introducción

La violencia que acontece desde hace décadas en las ciudades y municipios del país, así como en las zonas rurales, constituye uno de los principales elementos del imaginario de la población colombiana. El carácter endémico de la violencia en Colombia, conformado por un conjunto heterogéneo de prácticas que abarca fenómenos que van desde las luchas bipartidistas y la formación de las guerrillas, hasta la inserción del narcotráfico en la sociedad, ha hecho de la violencia un referente obligado en la construcción de Nación. Más de cinco generaciones de colombianos han vivido en un contexto que de alguna manera ha sido influenciado por sus diferentes formas. Historiadores como Marco Palacios (2002) han dividido la presencia de este fenómeno en la historia del país en tres etapas históricas, partiendo de las regularidades que la multiplicidad de formas presenta en determinados períodos temporales. La primera, ubicada por el autor entre 1946 y 1964, se refiere a la violencia bipartidista, que tiene su origen en el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán que desencadenó El Bogotazo, y que contiene un trasfondo de intereses privados y manipulación e implica como consecuencia un conflicto civil que raya en la anarquía y en una lucha de venganzas personales. La segunda, se refiere a la

conformación de grupos guerrilleros, está soportada en el ambiente de la guerra fría y en la, para la época, reciente revolución cubana, que buscaba crear un nuevo orden por medio de las armas, y se sitúa entre los años 1961 y 1989. Por último, la tercera fase se inicia en la época de los ochentas y llega hasta la actualidad, siendo marcada por la inserción del narcotráfico en la sociedad, las guerras mafiosas, la corrupción, la violencia intrafamiliar y el cambio de valores, entre otros factores.

Sin embargo, la violencia en Colombia es un fenómeno de difícil comprensión y definición, si tenemos en cuenta que se presenta en diferentes escenarios y a través de actos cambiantes y difusos como El Bogotazo y la violencia rural de la década de los cincuenta; la persecución a los liberales durante los sesentas; los carros bombas en las grandes ciudades durante los noventas; el desplazamiento forzado, el crimen urbano, el sicariato y la guerra entre pandillas del siglo XXI, resulta impedida una enunciación concreta, como muy bien dice Geoffrey Kantaris, de “sus efectos y consecuencias dentro de los discursos históricos, sociológicos y sociales” (2008: 111). El carácter difuso de la violencia en Colombia, como lo ha demostrado la historia del cine colombiano con más de 35 películas sobre el tema, ha llamado la atención de diversos realizadores que han decidido utilizar esa temática en la construcción de sus obras. Tanto El Bogotazo como las guerras mafiosas, hacen parte del imaginario de los colombianos y son un referente contextual, que supone su aparición constante en la construcción artística del país.

La violencia ha acompañado a la cinematografía colombiana a lo largo de su historia, “es imposible desprender la discusión de cualquier temática del cine nacional de la cuestión de la violencia” (Suárez, 2009: 11). Aunque esta sentencia puede resultar un tanto absolutista, se torna válida en la medida en que, la mayoría de la producción cinematográfica del país trata en alguna medida el tema de la violencia dentro de sus argumentos (como excepciones

a esa tendencia se pueden señalar los trabajos de Dago García y Jorge Echeverry). El artículo realiza una aproximación a la violencia desde el punto de vista de la cinematografía colombiana, haciendo énfasis en la que se desarrolla en los centros urbanos, es decir, tanto en las grandes ciudades como en los pequeños municipios del país. Cabe anotar que las películas incluidas en el artículo, pertenecen únicamente al género argumental o de ficción.

La revisión del material teórico y crítico demostró la escasez de trabajos, y dentro de los encontrados se repetía una tendencia general por recriminar el uso de la temática de la violencia en los argumentos de las películas nacionales. La intención de negar el uso de esa problemática en el cine nacional encamina a los diferentes autores a indagar en las producciones desde una connotación negativa y siempre en comparación con temas más *amables*, lo que empobrece los análisis, que así terminan planteándose como simples comentarios. En su mayoría, los textos buscan encontrar, a partir de una revisión de la realidad histórica, los puntos de encuentro de ésta con cada película y terminan evaluando el grado de veracidad de cada cinta, más allá de constituirse como verdaderas reflexiones sobre el tema.

Aproximación metodológica

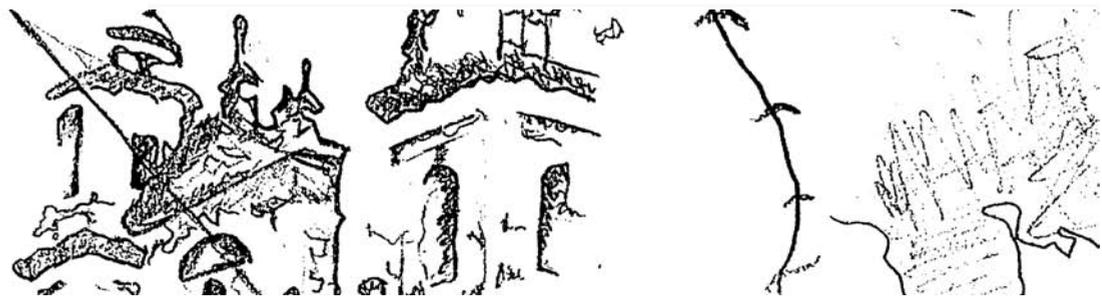
Para abordar la temática de la violencia en el cine colombiano y entender el conjunto de prácticas heterogéneas que hacen parte de ese fenómeno, en primer lugar se tomó como referencia la división que el historiador Marco Palacios hace de las etapas de la violencia en el libro *Colombia país fragmentado, sociedad dividida. Su historia* (2002), donde plantea tres fases: a) las luchas bipartidistas; b) las luchas guerrilleras; c) la inserción del narcotráfico, generador de un cambio en el sistema de valores, además de la violencia urbana y la corrupción, entre otros.

“En tal esquema, la Violencia “original” sería la que se da en torno a los sucesos de 1948, el llamado Bogotazo. La segunda Violencia sería la violencia

rural asociada con el auge de las facciones guerrilleras y la respuesta paramilitar, que se desata a partir de los sesenta y que es responsable en gran medida de las migraciones masivas de la población rural hacia los llamados “barrios de invasión” –nombre fantasmal de miedos indefinidos– en las tres capitales regionales, Bogotá, Medellín y Cali, y también en muchas ciudades más pequeñas. La tercera Violencia denominaría la violencia urbana ocasionada por el desempleo y pobreza de estas poblaciones marginales en las grandes ciudades, vinculada al auge de las mafias de la droga en Medellín y Cali desde mitades de los ochenta, que se aprovechan brutalmente de esta mano de obra barata” (Ospina, s. d.).

La división temporal planteada por Marco Palacios es muy relevante, pues ha facilitado el trabajo de teóricos como Juana Suárez (2009) y Geoffrey Kantaris (2008), quienes al indagar en la relación que el cine colombiano tiene con la violencia utilizan esta división, identificando patrones que les permiten situar sus análisis en un contexto temporal, histórico y social específico. Juana Suárez aborda el problema de la violencia en el cine colombiano tomando como referencias la primera y la tercera fase. Por su parte Kantaris desarrolla su trabajo, que indaga la construcción del cine urbano, tomando como límite temporal la tercera fase.

En segundo lugar y partiendo del hecho de que el cuerpo de películas a analizar resulta demasiado amplio para el propósito del artículo, pues como ya se mencionó, se han realizado más de 35 filmes sobre el tema, se tomaron como referencia las tres categorías que la investigadora Juana Suárez (2009) propone frente a las formas de aproximación que el cine colombiano ha hecho a la temática de la violencia: a) desde lo rural y lo urbano; b) el escenario de la marginalidad; y c) las nuevas aproximaciones. Con base en lo anterior, se seleccionaron dos películas por cada una de las categorías mencionadas: en el caso de la división entre lo rural y lo urbano, *Confesión a Laura* y *Cóndores no entierran todos los días*. Para el acercamiento a la marginalidad, *Rodrigo D no futuro* y *La vendedora de rosas*. Con respecto a las nuevas aproximaciones, *La primera noche* y *Sumas y restas*. Una vez definidos los parámetros temporales y las categorías de análisis, se realizó una revisión bibliográfica de los textos investigativos, críticos, analíticos y académicos que estudian la temática de la violencia en esas seis cintas; señalando de qué manera cada uno establece la construcción de la temática, y de qué manera se acercan los análisis a cada planteamiento.



La violencia urbana en el cine colombiano

◆ Desde lo urbano y lo rural

Las ciudades por una parte y los municipios en áreas rurales por la otra, son dos escenarios bien diferenciados que suponen, desde la cinematografía, dos tipos de acercamientos a la temática de la violencia. *Confesión a Laura* transcurre en Bogotá, en las horas posteriores al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y en el marco del estallido de El Bogotazo. *Cóndores no entierran todos los días*, adaptación cinematográfica de la obra homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal, publicada en 1971, se desarrolla en un contexto rural, andino, en los alrededores de Bogotá; y se centra en el papel de los grupos seguidores de los partidos (Conservador y Liberal), que se dedicaban a imponer su ley en los diferentes municipios del país. Estas películas se ubican en la primera fase de la violencia establecida por Palacios (2002), es decir, las luchas bipartidistas de los años cincuenta del siglo pasado.

Desde lo urbano: Confesión a Laura

Confesión a Laura (dirigida por Jaime Osorio) se plantea desde un “espacio doméstico y privado para ofrecer un escrutinio de cómo El Bogotazo afectó la vida privada” (Suárez, 2009: 85). La acción se establece en dos apartamentos ubicados uno enfrente al otro y separados por una calle del centro de Bogotá, en donde tres personajes experimentan un estado de enclaustramiento, resultado de la violencia exterior que los obliga a permanecer encerrados. Como consecuencia, podemos observar los comportamientos de cada personaje, que terminan evidenciando las características de una sociedad preocupada por los valores morales y las apariencias. “Se trata de describir un estado de conciencia íntimamente ligado a un momento y este momento, por lo tanto, debe estar adecuadamente descrito” (Álvarez, 1998: 88). Esta época se ve identificada en la descripción de la sociedad pacata de mitad de siglo en Colombia, que hace evidente Santiago, uno de los personajes. Se trata de un hombre en conflicto con un entorno en el que le es imposible ser, pues sus gustos y pensamientos políticos son señalados por sus contemporáneos, representados por su esposa, quien se configura como una matriarca protectora del *statu quo*, encargada de recordar el modelo social del momento, el ser correcto y el respeto por las normas sociales, aún en momentos de emergencia, que como El Bogotazo, imposibilitan su cumplimiento. Como contraposición encontramos a Laura, una maestra soltera que vive en el apartamento situado al otro lado de la calle, y que a raíz del estado de sitio provocado por los francotiradores apostados en los techos aledaños, va a proporcionarle a Santiago la posibilidad de ser, dejando los cuestionamientos afuera.



Confesión a Laura, asegura Hugo Chaparro, presenta una “dramaturgia concentrada en el desarrollo emocional de los personajes” (2005: 23) que se aleja del retrato histórico e indaga las repercusiones que El Bogotazo genera en cada uno de los protagonistas. Por su parte Juana Suárez resalta cómo la película “se teje sobre una retórica del diálogo, del interés por el otro” (2009: 87), ésto permite conocer a fondo las características de cada uno de los personajes, establecidas a través de esa charla constante. El pretexto histórico de El Bogotazo permite la ubicación en un contexto particular que determinará el comportamiento de cada uno de los protagonistas, soportando así el principio causal de la ficción.

“En términos formales esta producción crea un escenario minimalista, si se quiere, para el encuentro de dos personajes que parecerían huir psicológicamente no de la violencia ciudadana sino del panopticismo del sistema familiar, del sistema laboral y del sistema social, en general” (Suárez, 2009: 87).

En consecuencia, no es necesario recurrir a una construcción exagerada del espacio. Suárez (2009) destaca el papel de los códigos formales, que están al servicio de la búsqueda interior de los personajes. Así, el apartamento de Laura se plantea como un espacio de introspección en el que la ausencia del masculino, representada por la utilización que hace Santiago de la ropa de Laura, permite una desinhibición paulatina que repercutirá en el cambio de actitud y posterior emancipación de las normas, experimentados por Laura y Santiago.

La mayor parte de los textos publicados que analizan la película emprenden una tarea de revisión general de su estética sin detenerse mucho en la construcción formal, sin embargo, establecen una relación entre ésta y la búsqueda primordial del filme, o sea, la de evidenciar la relación entre lo que ocurría en el momento histórico de El Bogotazo, en las calles de la ciudad, y su repercusión en la vida privada de sus habitantes. Esta intención es evidenciada por Luis Alberto Álvarez: “La película, de alguna manera está planteada como metáfora (los días de abril de 1948 que transformaron definitivamente el viejo país y a sus gentes, la relación entre la conmoción política y la vida privada)” (1998: 88). El acercamiento crítico a la película es afortunado, en la medida en que desde la visión de Luis Alberto Álvarez (1998) así como desde la de Hugo Chaparro (2005), se indaga en la construcción retórica de la cinta, a partir de una serie de elogios relacionados con su estructura y su manejo estético. Por otro lado, el análisis desarrollado por Juana Suárez (2009), se hace desde una revisión enfocada en el argumento y los aspectos formales, y logra dar cuenta del acercamiento que hace la obra al entorno generado por la violencia. Lo anterior permite señalar el abordaje metafórico e indirecto que presenta el filme, en la medida en que no trata el tema de la violencia directamente, sino que plantea una analogía desde el espacio privado en el que retrata a una sociedad en conflicto.

Desde lo rural: Cóndores no entierran todos los días

Cóndores no entierran todos los días, (dirigida por Francisco Norden) narra la historia de León María Lozano “líder sanguinario de *los pájaros*, banda que sembró el terror en los años de la Violencia” (Suárez, 2009: 72). Cabe destacar que, aunque en la película el relato se desarrolla en el área rural andina, en los alrededores de Bogotá, la obra mantiene “algunas de las connotaciones particulares de la Violencia en el Valle del Cauca” (Suárez, 2009: 72), en donde se sitúa la narración literaria e histórica.



Ilustración Misael Alfaro.

Por ejemplo, la regla relacionada con el respeto a las mujeres y evidenciada directamente en el hecho de que al personaje de la matrona liberal no se le pueda violentar. O el manejo que el filme hace de los escenarios andinos, dentro de su construcción formal “la baja densidad de las luces del pueblo, la niebla matutina, la bruma de la tarde, el vestuario oscuro y sobrio de los personajes y la circulación de rumores y sombras” (Suárez, 2009: 72) instauran el ambiente de temor y desesperanza de la Violencia, éste soporta el encadenamiento de los hechos lúgubres que construyen el argumento. Así mismo, la inserción de detalles característicos del fenómeno, como las boletas de expulsión que se les entregan a los líderes liberales, o la aparición de cuerpos en el río y las calles, señalan la autoridad de *los pájaros* en la zona, y son un recordatorio constante de una época y de unos hechos específicos que hacen parte de la historia de muchos municipios del país. Como lo señala Enrique Pulecio:

“La película de Francisco Norden pone en evidencia la mecánica mediante la cual un partido político —el conservador— utiliza la fuerza de las armas para aniquilar a sus oponentes y enemigos políticos. León María Lozano representa a ese personaje que como pieza de un engranaje más basto crea sobre el pueblo las intolerables condiciones de la acechanza y el miedo” (1999: 169).

La película evidencia las relaciones de poder que configuran el orden social del pueblo en el que habita León María Lozano (el Cóndor), que están sustentadas en la contienda bipartidista y el orden que ella determina. En un primer momento el protagonista tiene que acudir a los favores de la matrona liberal para obtener el trabajo de encargado del puesto de quesos. Pero pasado el tiempo y con la llegada de los conservadores al poder, Lozano enfrenta a una turba iracunda a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y es reconocido por la dirección conservadora, otorgándole el *control* de la zona. Esto cambia la jerarquía y evidencia el juego de poderes constante del bipartidismo que genera y sustenta la Violencia. Maritza Ceballos se refiere a esto al analizar la construcción que hace la película desde las emociones de arrogancia y bajeza:

“Aunque el sentimiento de bajeza que acompaña la humildad se contrapone a la altivez del arrogante, en uno y otro caso la pasión exige la presencia efectiva de otro respecto al cual se establece la diferenciación ontológica, es decir, sólo a través de otro alguien se hace más grande o más pequeño. El Cóndor, en principio sumiso y apocado, pasa después de la misión que le es asignada a ser soberbio y orgulloso, lo que no le impide sostener su condición de inferioridad respecto a los jefes del partido. En consecuencia, no hay una transformación total de la subjetividad del personaje, sino una oscilación pasional según sea la dignidad que se les otorga a los individuos que lo afectan a él” (Ceballos, 2006).

El vaivén constante de las estructuras de poder, generado por la lucha bipartidista, impone un principio de organización a la sociedad sustentado en el constante cambio y la posibilidad de tener el poder. En el universo de la película, quien ostenta el poder el día de hoy puede no tenerlo mañana, generando la expectativa de una revancha futura. Para Juana Suárez esta cinta “se considera con frecuencia el epítome de las representaciones filmáticas de la Violencia” (2009: 72); sin embargo esta afirmación es refutada por Oswaldo Osorio, quien asegura que “el filme tiene sólo relevancia histórica, pues no confronta a la política colombiana ni ese

cáncer bicéfalo que son sus partidos” (2005: 50). En contraposición se puede señalar la referencia que Suárez hace a la intención de cuestionar el orden bipartidista desde la construcción del argumento, que genera alianzas entre los partidos, la iglesia y los medios de comunicación: “La primera aparece en la narrativa como un agente de condonación al orden disidente y legitimadora del papel de *los pájaros* como fuerza supletoria del poder estatal. La radio, por su parte no sólo crea el referente a los enardecedores discursos de Gaitán sino que aparece cercada por la censura de *los pájaros*” (2009: 72). Por otro lado, el mismo curso causal que los juegos de poder van a imponer al relato, que culmina con el exilio de León María Lozano a la ciudad y su posterior asesinato, evidencian una lucha sin razón en la que los diferentes personajes hacen parte de una serie de jugadas ejecutadas por las manos invisibles del bipartidismo. La misma Gertrudis Potes, matrona liberal, le responde a Lozano cuando él le anuncia que el partido conservador ganó las elecciones: “usted no ha ganado nada”.

La revisión analítica que hace Juana Suárez de la película responde al alegato de Oswaldo Osorio frente a la ausencia de construcción crítica en el filme, que le resta importancia a esta película en la revisión que este autor hace del cine político en su libro *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Así mismo, la aproximación de Suárez permite reconocer el papel que los elementos narrativos y estéticos tienen dentro del planteamiento retórico formal, como discurso de apropiación y análisis de una situación histórica dada. De otro lado, el acercamiento de Enrique Pulecio establece el papel reflexivo que tiene la cinta desde la construcción de un personaje que “evidencia los mecanismos generativos de la Violencia” (1999: 173), dando lugar al cuestionamiento de un momento histórico. Finalmente, el abordaje que Maritza Ceballos (2006) hace desde el elemento pasional a la película, indaga en la construcción del personaje y evidencia cómo desde sus pasiones, emociones y estados de ánimo (miedo, terror, furia, exasperación, ira, arrogancia), se construye la sociedad en la que habita.

◆ La marginalidad

En el contexto de la cinematografía colombiana el acercamiento al tema de la marginalidad se puede ver claramente en el trabajo de Víctor Gaviria.² Sus dos primeros largometrajes tratan el tema desde la perspectiva de las calles periféricas de Medellín, construyendo un universo particular que se funda en los espacios marginales de las grandes ciudades y el tipo de violencia que ellos contienen. La aparición del narcotráfico es un evento transformador de las dinámicas urbanas. Las estrategias de esta economía al margen de la Ley en combinación con las actividades ilegales, generan “la rearticulación del orden familiar y social ante el nuevo orden dictado por el narcotráfico” (Suárez, 2009: 98). Por lo tanto, el narcotráfico va a tener un protagonismo implícito como generador del nuevo orden que “agudizó los márgenes de la ciudad redistribuyendo la noción del otro como abyecto” (Suárez, 2009: 98); y será determinante en cuanto al cambio en el sistema de valores, que se verá representado en el fenómeno del sicariato, sustentado por la lógica del más fuerte, en contextos urbanos en donde la autoridad del Estado no existe, y la violencia es el resultado de su ausencia. El abordaje que los textos de diferentes autores hacen a *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas*, evidencian tanto características y construcciones propias de cada producción como similitudes que establecen un estilo propio de autor. Por tanto, el recorrido analítico del tema de la marginalidad en el cine nacional, así como la valoración de los textos teóricos y críticos correspondientes, se hará en conjunto. Las dos películas se enmarcan en la tercera fase de la violencia establecida por Palacios (2002), o sea, la inserción del narcotráfico, en este caso, en las ciudades.



Al margen de la sociedad: *Rodrigo D no futuro* y *la vendedora de rosas*

Rodrigo D no futuro, así como *La vendedora de rosas* (dirigidas por Víctor Gaviria) nos presentan un sector de la ciudad de Medellín, marginal, ilegal, popular, que se hace protagonista a partir de la distancia que guarda con la ciudad formal, legal, organizada y planificada.

“(…) pensamos que el proyecto de narración cinematográfica de *Rodrigo D* y de *La vendedora* es... por un lado, hacer explícitas y cruzar las fronteras internas de la ciudad entre el ciudadano pleno y el habitante de los espacios urbanos del desecho donde han prosperado las comunas; y, en segundo lugar, promover una mirada-encuentro con el *desecho humano* borrado de la escena ciudadana, del imaginario de la ciudad y —a menudo— de la vida” (Jauregui & Suárez, 2002: 369).

En *Rodrigo D* entran en escena los barrios marginales de Medellín, las llamadas comunas, sus habitantes y sus historias. Un joven desesperanzado pasa los días previos a su suicidio entre bandas de *punks* y sicarios, máximas expresiones de la anarquía urbana. La ausencia del Estado se ve encarnada en la estética *punk*,

.....
² Debido a la gran cantidad de referencias relacionadas con la obra de Víctor Gaviria, y por la relevancia que su trabajo tiene en la historia de la cinematografía nacional, se tomó este director como eje para el análisis de lo marginal, por lo tanto, películas como *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* no se tuvieron en cuenta.



en el odio y en el desapego, así como en la decisión de mantener el poder económico y social en las comunas por medio de las armas, por la vía criminal. Víctor Gaviria dice “Porque los valores se los dan sin poderlos realizar y lo bueno se va volviendo malo y lo malo se va volviendo bueno, por ejemplo secuestrar, extorsionar, torturar, porque por lo menos equilibra. La venganza equilibra” (*Kinetoscopio* No 3, 1990: 34), al referirse al orden de la periferia y al comentar las nuevas búsquedas de los jóvenes que habitan en los barrios marginales, que han cambiado el orden del sistema por uno propio que se sustenta en la ley del más fuerte. El fantasma de la autoridad se pasea por el barrio en una camioneta sin placas, que a su vez sustenta la ausencia de la Ley y se constituye como otro ejemplo del tomar la justicia por las propias manos, sin hacer caso de las normas que rigen a la sociedad.

En *Rodrigo D no futuro* la autoridad masculina se presenta en dos formas. Una es la del espíritu formal, encarnada por el papá de Rodrigo, ese hombre arquetípico que vive para mantener a su familia, el echado para adelante capaz de “llevar una vida de esclavo..., una vida deslomada para conseguir un futuro y conseguírselo a los hijos, todo ese sueño de clase media” (Gómez, 1994: 81), vida que los personajes se niegan a sí mismos, al vivir sus vidas sin pensar en el mañana o al decidir morir, porque sienten que no hay un mañana que valga la pena. La otra se refiere a:

“una subcultura masculina particular, el uso de la terminología antigay y misógina se hace un comportamiento compulsivo para marcar la masculinidad en una cultura conspicuamente machista... El hecho de que el poder dentro de los *parches* lo tenga quien tienen el *fierro* (el revólver) configura una sinécdoque como extensión no sólo del falo, sino también como representación del *hombre armado/dotado*, un nuevo ciudadano que crea y ejerce su propia ley por fuera de los confines del Estado” (Suárez, 2009: 105).

La desaparición del núcleo familiar en las comunas de Medellín es una constante en los dos primeros largometrajes de Gaviria. La ausencia de la mamá de Rodrigo y de la abuela de Mónica, deja a los protagonistas a la deriva:

“el mismo carácter fantasmagórico de los fotos en *Rodrigo D* y de las alucinaciones en *La vendedora de rosas*, surge como una protección abstracta para estos personajes sin esperanzas, pero no sugiere su muerte como un estadio de dolor sino uno de reconciliación donde finalmente pueden reunirse con madre y abuela respectivamente” (Suárez, 2009: 109).

Las dos películas se conectan además por la contaste crítica que han recibido desde diversos círculos,³ en cuanto a la utilización de la temática de la violencia urbana marginal como una forma “de oportunismo y comercialización de morbo” (Álvarez, 1992: 84). Suárez comenta al respecto que “éste es un cine que se acerca demasiado a la realidad e impide evadirla”, la incomodidad generada por la películas radica, según la autora, en el encuentro con un filme violento que no permite obviar su contundencia y se separa del tipo de cintas que se sustentan en la búsqueda de “la buena reputación del país por encima de todo el crimen, la violencia e impunidad existente” (2009: 100).

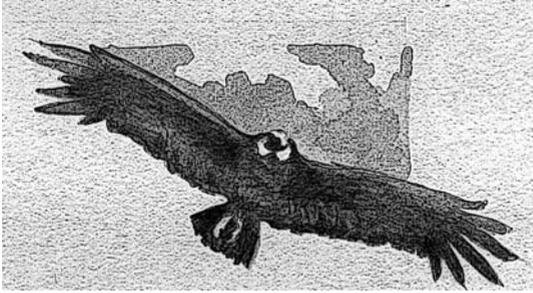
Gaviria dice por su parte:

“No me gusta la *pornomiseria*. En el mundo que exploran las películas que dirijo existe belleza, dignidad y valores sociales. Lo que quiero decir, es que a veces lo que es egoísta, brutal, horrible, lo que es abyecto, no es el mundo sino nuestra mirada indiferente, sin empatía, una mirada que diluye lo real (*Violencia, representación y voluntad realista*)” (Gaviria citado por Jauregui & Suárez, 2002, abril-junio: 373).

Las dos historias buscan dar cuenta de una situación a través de la construcción de una realidad cinematográfica, que por medio de sus características permita conocer las implicaciones que el cine puede llegar a tener en el contexto real, la ciudad (Medellín), que no sólo es constituida por lo que los habitantes de los barrios formales y centrales ven y viven, sino también por lo que le sucede a los pobladores de la periferia y la marginalidad urbanas.

Otro de los asuntos que es criticado en las producciones de Gaviria, tiene que ver con la decisión de mantener el lenguaje de la calle, la jerga propia y auténtica que emplean los “actores naturales” a los que el director recurre para que interpreten los personajes de sus películas. Este elemento se sustenta en la intención que el director expresa de construir una mirada sobre las formas marginales de los seres que hacen parte de la historia a narrar, de modo que su presencia y la de su lenguaje van a aportar a lo que “Gaviria llama *construcción colectiva de relatos filmicos*” (citado por Jauregui & Suárez, 2002: 376). Según lo anterior, el lenguaje de las películas de Gaviria se sustenta por el hecho de que finalmente, los relatos están contruidos a partir de una mirada a las vidas de los actores naturales, así como a las vidas de muchos jóvenes, que como ellos, viven en la marginalidad urbana. “El método de Gaviria elabora precisamente la densidad cultural de los lenguajes y hablas populares, y la película se convierte en el lugar imaginario de su enunciación” (Kantaris, 2008: 123). Este manejo evidencia el deseo de entender el lenguaje “como una parte orgánica tanto de los

.....
³ Juana Suárez da como ejemplo las intervenciones de Julio Luzardo y Carlos Mayolo en el Tercer Festival de Cine y Video Santa Fe de Antioquia (Suárez, 2009: 100).



personajes como de las convulsiones de la ciudad” (Suárez, 2009: 99). Así mismo Suárez resalta que “muestra que desde ese primer largometraje hay un planteamiento de cómo mirar, escuchar, narrar” (2009: 99). Este planteamiento evidencia la forma en que la construcción del universo de estas historias, se funda en el reconocimiento de una manera particular de comunicarse propia de los sectores marginales de las grandes ciudades.

“Ese lenguaje es mucho más importante que la película misma porque allí está la historia (la de la ciudad, la de los muchachos, la de los muertos, la de la injusticia, la de las experiencias de vida, la de la solidaridad y la identidad)” (Gaviria, en Jáuregui, 2003: 99).

En *La vendedora de rosas* Gaviria narra la historia de Mónica, una niña que sobrevive vendiendo rosas en las noches de la carrera 70 en Medellín. La historia transcurre entre el 23 y el 24 de diciembre y narra el recorrido que la protagonista hace por las calles de la ciudad. Cada personaje que conocemos en su recorrido, que incluye visitas a La Iguaná (barrio de las comunas de Medellín), nos permite ver la cotidianidad de una multiplicidad de niños que viven en las calles de la ciudad.

“La 70 como *locus* en esta película nos recuerda que la periferia no es una marca geográfica suscrita al entorno de la ciudad, sino una reterritorialización del margen como resultado del choque de culturas en movimiento” (Suárez, 2009: 105).

Ese tránsito de espacios permitirá que la historia recorra varios tipos de consecuencias del entorno marginal. El grupo de niñas que conviven con Mónica constituye el ejemplo del desmembramiento de la familia. Las constantes réplicas a la madre del personaje de Andrea que huye de su casa, y la crítica hacia las madres por parte de Jenny, hacen referencia a la diferencia con “una época en que las zonas marginales no estaban en completa ruina y había cierto sentido del orden” (Suárez, 2009: 108). Lo mismo se podría aplicar al constante cuestionamiento que hace Mónica a su abuela, en las alucinaciones inducidas por el *sacol*, cuando le pregunta: por qué se fue sin ella. La violencia se establece como resultado de un cambio y una reformulación de la vida, dentro de las propias circunstancias de los personajes, así como de los habitantes de los barrios marginales en general. Por otro lado, la película gira en torno al establecimiento de pandillas de sicarios dentro del barrio La Iguaná. *El Zarco* es el conductor de la lógica del poder del más fuerte en la ausencia de la Ley o la presencia del Estado. Tanto el hecho de quitarle el reloj a Mónica, amparado en su poderío inicial, como el de morir a manos de sus compañeros,

como consecuencia de una ley tácita sustentada en la no exageración, al parecer, de la agresividad, revelan ese mundo. *El Zarco*, sin necesidad apuñala a un taxista al que roba, y al ser recriminado por su compañero en el crimen, decide herirlo y amenazarlo. Jorge Uffinelli resalta este manejo por parte de Gaviria:

”Uno de los motivos —y figuras— recurrentes en sus películas es la antítesis entre comunidad e individuo, así como el de la pertenencia del individuo al grupo y luego su expulsión por la colectividad —el ostracismo y la autofagia social—” (2003: 37).

La característica de lo transitorio está sustentada en el planteamiento que desde esta comunidad marginal se hace de unas reglas propias en las que, quien pone en peligro al *parche* debe ser eliminado. Los textos dedicados al análisis y la crítica de estas dos películas, hacen un recorrido por las implicaciones que cada argumento tiene en la construcción del universo de cada filme. Así se conectan también con la forma particular de producción de Gaviria, que se sustenta en el conocimiento de ese otro ser urbano, el ciudadano marginal, como materia de inspiración y trabajo. Los acercamientos críticos se preocupan por indagar en los rastros que el proceso de producción e investigación dejan en el producto final y las consecuencias que éstos tendrán en el planteamiento de la historia con respecto a su entorno real. Por otro lado, las investigaciones profundizan en la búsqueda de rastros específicos que develen los modos en que ese desarrollo de la ficción se conecta con las formas de producción y su contexto.

◆ Nuevas aproximaciones

Para el análisis de las nuevas aproximaciones que ha hecho el cine colombiano a la temática de la violencia, se seleccionaron dos películas que se desarrollan en grandes centros urbanos, y que abordan nuevas problemáticas y formas de violencia urbana. *La primera noche* se construye en torno al desplazamiento, sus causas y consecuencias, e incluye a los actores del conflicto armado, y además, aborda la violencia urbana y la intrafamiliar. *Sumas y restas* hace énfasis en la inserción del narcotráfico en todas las esferas de la sociedad colombiana y en el cambio de valores generado por los organismos mafiosos al enquistarse en las altas esferas del poder, así como en el funcionamiento de esas esferas frente a la mafia. Las dos se enmarcan en la tercera fase de la violencia establecida por Palacios (2002) es decir, la inserción del narcotráfico.

El desplazamiento: La primera noche

La primera noche (dirigida por Luis Alberto Restrepo) trata la historia de una pareja de campesinos que se ven obligados a dejar su pueblo por los combates entre las Fuerzas Armadas de Colombia y los grupos armados al margen de la Ley (paramilitares y guerrilleros). Como dice Oswaldo Osorio, estos personajes se encuentran atrapados entre tres espadas y una pared, lo que “obliga a la pareja a desplazarse a la ciudad, pero llevando consigo no sólo las heridas del conflicto social militar, sino otras más dolorosas causadas por una fallida relación” (2003: 39). La narración se construye a través de una serie de *flashbacks* que, además de cumplir su función narrativa establecen una diferencia entre el campo y la ciudad, generando un paralelo “entre el pasado y el presente, y entre el conflicto social y el personal” (Suárez, 2009: 183).

Suárez señala cómo el fenómeno del desplazamiento “en el panorama fílmico colombiano aparece como un tema secundario (generalmente como una parte de la historia de vida de determinado personaje)” (2009:182). En este filme los protagonistas viven el proceso del desplazamiento y el enfoque de la película se sustenta en el tránsito forzado que ellos realizan. La construcción narrativa logra involucrar, a partir del manejo de diferentes tiempos, las problemáticas relacionadas con el tema de la migración forzada. El desarrollo de una historia paralela de desamor permite, según Oswaldo Osorio, identificarse con los personajes, cosa que no haría por si solo el relato del desplazamiento, puesto que, “...a eso ya estamos acostumbrados, pues la convivencia cotidiana con la violencia y la injusticia ha dotado a los colombianos de resistencia e indolencia” (2003: 39). El desarrollo de una segunda línea narrativa posibilita la identificación de los protagonistas como seres humanos, que al igual que los espectadores, viven situaciones alejadas del contexto de violencia que los rodea. Así conocemos una familia compuesta por una madre y sus dos hijos, que será dividida por la búsqueda del sustento por parte de los hijos. Wilson se une a la guerrilla, mientras que Toño se enlista en el ejército, porque necesita la libreta militar para estudiar. “La ruptura familiar resulta de una división política que obliga a los campesinos a alistarse en la guerrilla, en las filas paramilitares o en el servicio militar sin ningún tipo de convicción ideológica.” (Suárez, 2009: 183). Esta misma ruptura familiar, supondrá en alguna medida el desarrollo de los hechos que desembocarán en el desplazamiento de Toño y Paulina. Así, la historia se va construyendo a manera de diálogo con el pasado rural, desde el contexto urbano al que se vieron obligados a acudir.

“... la fórmula del campo versus la ciudad invoca el miedo con matices diferentes; el espejismo de la solidaridad se ve amenazado por la ruindad; las mujeres retan a los hombres y les dan su fortaleza para evitar que naufraguen...” (Chaparro, 2005 julio-septiembre: 25).

Chaparro destaca el *juego de contrarios* que presenta la película, y lo relaciona con la realidad nacional mencionando el *punto de no retorno* en el que, según el autor, se encuentra el país. Su análisis de la película resalta el manejo que hace el director frente al contexto real, de manera que a través de la construcción de esa historia, humaniza una situación similar a la que nos presentan las “manipulaciones periodísticas” (2005: 25). Así mismo, Suárez resalta que aunque desde el componente estético y narrativo la película no pretende innovar,

“... transmite en una forma transparente la preocupación genuina, solidaria y humanitaria de un director que detiene el ritmo de la saga de películas sobre la violencia colombiana a partir de los actores del conflicto y hace posar la mirada del espectador sobre las víctimas inmediatas del mismo” (2009: 183).

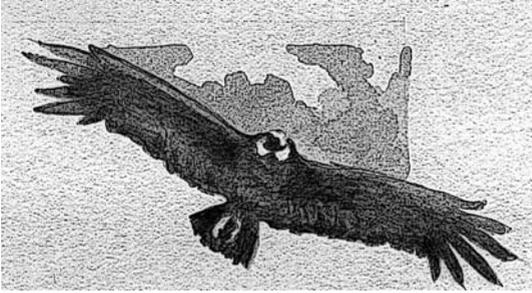
Es esa intención la que hace que el filme construya el universo del desplazamiento, donde sus causas, sus consecuencias y sus actores, hacen parte de la narración. Como lo han señalado diversos autores, esto permite establecer una relación directa con la realidad circundante, al dar no necesariamente una opinión pero sí una versión de un asunto de la cotidianidad colombiana como lo es el desplazamiento. Los análisis críticos de Oswaldo Osorio y Hugo Chaparro buscan resaltar el tipo de narración construida a través del diálogo entre un presente y un pasado que involucran el contexto urbano y rural, respectivamente, y las connotaciones violentas que para los personajes implica cada escenario. Juana Suárez utiliza el abordaje narrativo para observar de qué manera se relaciona con el fenómeno real y cómo se evidencia en el relato.

La inserción del narcotráfico en la sociedad: Sumas y restas

En *Sumas y restas* su director, Víctor Gaviria, cuestiona la manera en que el narcotráfico, fenómeno típico en otras de sus películas de las comunidades marginales, se involucró con el escenario central de las grandes ciudades y los centros de poder. Convergencia que se da a raíz de la búsqueda del dinero fácil, que hará que protagonistas que habitan fuera del contexto marginal se hagan participantes de este negocio. Luca D'Ascia resalta la capacidad de Gaviria para construir el ambiente de complicidad, gracias al cual el narcotráfico se infiltró en las diferentes esferas de los centros urbanos y la sociedad colombiana.

Ilustración Armando Castro Uribe.





“...el narcotráfico aparece más que todo como una oportunidad económica básicamente conforme con las reglas tradicionales de reparto de la riqueza y del poder que privilegian la autoridad personal, arbitraria y violenta” (2006: 21).

Esta actitud sustenta la participación y el aval que para la época en la que se desarrolla la película, década de los ochenta, daba gran parte de la sociedad a este negocio ilícito. Así, la historia de Santiago, un joven ingeniero y constructor, se sustenta en esta forma de pensamiento y da paso al mundo en el que la sociedad colombiana participa en los negocios de la mafia. Así mismo, la película involucra el mundo del *traqueto*, definido por Juana Suárez:

“...en la subcultura del narcotráfico en Colombia, un vocablo que denomina a quienes, ilusionados por el dinero fácil, lograron amasar un capital considerable por medio de trabajos intermedios como la preparación, la producción y la distribución de droga para los grandes capos” (2009: 187).

La relación entre el mundo de Santiago, ingeniero de éxito, y Gerardo, dueño de un laboratorio de procesamiento de coca o *cocina*, involucrará un choque entre dos formas de ver el mundo, dos culturas en sí, y es la ejemplificación del cruce que se da entre la periferia y el centro de las grandes ciudades, de sus valores culturales y sus formas de vida. De esta manera, en la película la idea de lealtad del *traqueto*, es resultado de:

“La lógica de la globalización *negativa* (el crimen globalizado, la desestabilización de las economías nacionales, el alza en el endeudamiento muchas veces por corrupción) como con el clima oficial del neoliberalismo internacional (la apertura económica, la privatización, la sustitución del Estado por el mercado)” (Ruffinelli citado por Kantaris, 2008: 124).

En la periferia urbana, el papel del Estado será reemplazado por el poder del narcotraficante, en el caso de los *traquetos* ese fenómeno se extenderá a todas las esferas del mundo de Gilberto. La *cocina* y el parqueadero, negocio fachada para el tráfico de drogas, serán escenarios en los que él ejerce el papel protector y por lo tanto exige lealtad. Mientras que, en el caso del profesional habitante del contexto urbano central, no sólo de Medellín sino del mundo en general, la lealtad está consigo mismo y con sus propios objetivos. Lo que se evidencia en la idea de Santiago de invertir en el negocio, por un tiempo, para hacer dinero fácil y luego seguir con sus propios asuntos.

En la película, esta relación cuestionará el papel de tan disímiles personajes dentro de la sociedad. Por un lado llevará al personaje de San-

tiago a reformular sus propios valores, hasta cierto punto, llevándolo a entrar en comunión con el narcotráfico y sus favores. Por otro lado encontramos la formación semi-profesional de Gerardo que “se convierte en el gran ingeniero y artista para la producción y distribución de cocaína” (Suárez, 2009: 190). Esta inversión de valores será avalada y sustentada por la lógica del mercado, que impregna el negocio del narcotráfico y que es “capaz de descolocar violentamente todas las estructuras de la sociedad, disolviéndolas en una cadena infinita de sustituciones sangrientas” (Kantaris, 2008: 127). La muerte de Gilberto sustenta la construcción de ese mundo volátil en el que el *nuevo rico*, “... cobra momentáneamente una presencia activa en el mundo; el negocio ilícito le permite acceso al consumo y a un flujo de capital que de otro modo le habría sido vedado” (Suárez, 2009: 188).

Para Suárez ambos personajes ejemplifican, en su relación, el papel central del poder y la situación de equilibrio precario que caracteriza al sistema de la ilegalidad. La participación en el mundo mafioso se configura como una especie de lotería de poderes que equivalen a la protección. Más allá del estrato social al que se pertenezca, en este mundo se trata de con quién tienes relación y cómo es ese tipo de relación. Gilberto muere como consecuencia de las relaciones de poder que tiene Santiago.

D`Ascia señala una falencia en la película, relacionada con la construcción del universo de los dos personajes y su mirada *criolla* sobre el asunto del narcotráfico, y el protagonismo que tiene en la vida de esos hombres. Existe para el autor “... una búsqueda de autenticidad casi fotográfica que, por falta de un punto de vista más general, cae también en el ritualismo de la identidad” (2006: 23). Se hace necesaria una visión, que desde la distancia, sea capaz de configurar la razón de ser de cada personaje y que finalmente repercuta en la capacidad de presentación de una realidad, con causas y consecuencias. Esta aproximación supondría una construcción de la dinámica del narcotráfico, que se refiera menos a su carácter coloquial y lo asuma de una forma mucho más abierta, que involucre sus razones de ser desde la misma conformación política del Estado.

El acercamiento crítico de D`Ascia toma como eje central la relación que el autor pretende hacer con el contexto real de la película logrando resaltar sus logros y falencias. Los análisis de Kantaris y Suárez utilizan las características reales del fenómeno del narcotráfico para establecer relaciones con la construcción del filme y la manera en que la película establece su relación con la realidad, a través del entendimiento del funcionamiento interno de la mafia y sus lógicas.

Conclusiones

La revisión de las formas de aproximación del cine nacional a la temática de la violencia urbana evidenció, en primer lugar, las múltiples facetas que este tema puede llegar a tener, pues el hecho de que se puedan agrupar no está señalando que todas las películas, incluyendo las que no hacen parte de este artículo (alrededor de treinta y cinco), utilicen los mismos métodos y decisiones en la construcción cinematográfica. Por el contrario, el abordaje que se plantea desde cada película es diferente en cada caso, y sustenta la variedad de posibilidades que el entorno violento de los centros urbanos en Colombia, plantea para la creación de obras cinematográficas.

Con respecto a la crítica, se encontró que existe una tendencia general a revisar los filmes dejando el cuestionamiento y la observación rigurosa de sus componentes y su articulación de lado, en pos de una aparente intención proteccionista, pues más allá de plantear un análisis de la construcción de cada película, desde sus logros y falencias, los críticos enaltecen los filmes centrándose en sus aciertos y cierran la posibilidad de señalar, de la misma manera, sus errores. Pareciera ser que con la intención de impulsar la industria cinematográfica, los diferentes autores pasaran por alto el señalamiento de errores, lo que se podría plantear como un cuestionamiento necesario en la construcción de la cinematografía nacional. Lo anterior cancela en cierta medida la posibilidad de una industria filmica capaz de cuestionarse y replantearse desde el ejercicio de la crítica. Sin embargo, algunos trabajos, como los de Luca D`Ascia plantean un panorama en donde el trabajo de apreciación aparece libre de esa responsabilidad protectora, y nos presenta una visión que ejemplifica el ejercicio de la crítica que se preocupa por diseccionar y valorar el conjunto que conforma una película.

En cuanto a la cantidad de críticos e investigadores que abordan el tema de la violencia en el cine colombiano, es necesario señalar que el panorama resulta estrecho. La revisión mostró que unas pocas publicaciones se ven replicadas y citadas continuamente en los diferentes portales dedicados al cine, dejando claro la poca diversidad de estudios teóricos al respecto; y algunas de esas investigaciones son realizadas desde la academia foránea: Kantaris desde la Universidad de Cambridge y Suárez desde la Universidad de Kentucky, lo que cuestiona el papel de la academia nacional en la construcción de pensamiento en torno a la cinematografía nacional y su relación con la violencia urbana. Los

trabajos investigativos realizados en el país resultan insipientes, pues su labor no problematiza el manejo de la temática de la violencia ni propone una revisión formal que dé cuenta de la construcción interna que cada filme hace de este tema.

Por otro lado, la revisión desde la teoría demuestra que el interés de los investigadores por indagar en la construcción formal, se refiere a la relación que las películas guardan con la realidad. Siendo así, no se plantea una aproximación desde el reconocimiento y por lo tanto el entendimiento de las maneras en que cada película construye una realidad autónoma. Así, el análisis teórico se centra en la búsqueda de los códigos de representación, desde la comparación de las características de las etapas históricas de la violencia, con las de los trabajos examinados.



Referencias

- ◆ Álvarez, Luis Alberto (1998) *Páginas de cine*, volumen 3. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- ◆ Ceballos, Maritza (2006) *Las pasiones: interacción y retórica*. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232006000200012&lng=en&nrm=en&nrm=iso Consultado 14 de mayo de 2010.
- ◆ *Cóndores no entierran todos los días* (1984) Director Francisco Norden. Colombia: Procinor Ltda.
- ◆ *Confesión a Laura* (1991) Director Jaime Osorio. Colombia, Cuba: Meliès Producciones, Icaic y TVE.
- ◆ Chaparro, Hugo (2005) Gracias Divino niño por el cine revelado, en *Kinetoscopio* Vol. 15, No 73.
- ◆ D`Ascia, Luca (2006) Sumas y restas de Víctor Gaviria. Una mirada antropológica sobre el narcotráfico, en *Kinetoscopio* Vol. 15, No 74.
- ◆ Gómez, Santiago (1994) La obra de Víctor Gaviria, los pulmones limpios, en *Kinetoscopio* No 26.
- ◆ Jáuregui, Carlos (2003) Violencia, representación y voluntad realista: entrevista a Víctor Gaviria. Imagen y subalternidad: el cine de Víctor Gaviria. En *Revista Objeto visual* N° 9 Caracas: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela.
- ◆ Jáuregui, Carlos & Juana Suárez (2002) Profilaxis, traducción y ética: la humanidad desechable, en Rodrigo D no futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios, en *Revista Iberoamericana*, Vol. 68, No 199.
- ◆ Kantaris, Geoffrey (2008) *El cine urbano y la tercera violencia Urbana. Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Investigaciones recientes, XII Cátedra Anual de historia Eduardo Restrepo Tirado. Bogotá: Ministerio de Cultura y Museo Nacional.
- ◆ *La vendedora de rosas* (1998) Director Víctor Gaviria. Colombia: Producciones Filmamento.
- ◆ *La primera noche* (2003) Director Luis Alberto Restrepo. Colombia: Congo films.
- ◆ Montoya, Cesar (1990) El cine colombiano tiene futuro, entrevista a Víctor Gaviria, en *Kinetoscopio*, No 3.
- ◆ Osorio, Oswaldo. (2003) De la guerra al destierro y el desamor, en *Kinetoscopio* Vol. 14, No 65
- ◆ Osorio, Oswaldo (2005) *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- ◆ Ospina, Luis (s. d.) *El cine urbano y la tercera Violencia colombiana*. Disponible en <http://www.luisospina.com/Sobresuobra/rese%CC%83as/E1%20cine%20y%201a%20tercera%20violencia%20colombiana.pdf> Consultado 10 de mayo de 2010.
- ◆ Palacios, Marco & Frank Safford (2002) *Colombia, país fragmentado, sociedad dividida. Su Historia*. Bogotá: Editorial Norma.
- ◆ Pulecio, Enrique (1999) Cine y violencia en Colombia. En *Arte y violencia*, Álvaro Medina. Bogotá: El museo.
- ◆ *Rodrigo D no futuro* (1989) Director Víctor Gaviria. Colombia: FOCINE.
- ◆ *Sumas y restas* (2001) Director Víctor Gaviria. Colombia: La Ducha Fría Producciones.
- ◆ Suárez, Juana (2009) *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- ◆ Uffinelli, Jorge (2003) Víctor Gaviria. *Cuadernos de Cine colombiano, Nueva época* N° 3. Bogotá: Cinemateca Distrital – IDCT.

