

EXPERIENCIAS DEL MAL

Daniel Jerónimo Tobón



EXPERIENCIAS DEL MAL

Afectos morales
en el cine colombiano contemporáneo

Daniel Jerónimo Tobón



EXPERIENCIAS DEL MAL

Afectos morales
en el cine colombiano contemporáneo

Daniel Jerónimo Tobón



*Experiencias del mal. Afectos morales en el
cine colombiano contemporáneo*

Ensayo sobre cine colombiano

©Daniel Jerónimo Tobón, 2020

©De esta primera edición en Lasirén editora, 2020

©Del prólogo, Andrés Villegas, 2020

Corrección de texto: Equipo Lasirén

Diagramación: Dany A. Advíncula C.

Diseño de cubierta: Elizabeth Builes Carmona

En cubierta: foto fija de *La Sirga* por Carolina

Navas, cedida por Contravía Films

Lasirén Editora

Calle 53ª · 27b-21

Galerías-Bogotá

fundacionlasiren@gmail.com

Este libro recibió la Beca del Ministerio de Cultura
para la publicación de investigaciones y producción
editorial en cine y audiovisual colombiano en el 2019.

ISBN: 978-958-59746-5-4 (pdf)

Impreso en Colombia

Hecho el depósito legal

Todos los derechos reservados

Contenido

vii	Índice de imágenes
ix	El lugar de los afectos
xv	Agradecimientos

1	Introducción: el cine colombiano como experiencia del mal
---	---

1. Afectos morales en el cine

21	Una moral sentida
22	Emociones en general y emociones morales en particular
34	Implicaciones con personajes
34	Una nota sobre el concepto de “identificación”
38	Empatía
39	Empatía de bajo nivel
41	Empatía de alto nivel
47	Simpatía
54	Afectos globales
55	Estados de ánimo
60	Estilos afectivos
63	Notas

2. Simpatía por el narco:

El cartel de los sapos, El Rey, Sumas y restas

77	La simpatía en el cine criminal
80	El cine del narcotráfico en Colombia
85	Ambigüedades de la historia dramatizada: <i>El cartel de los sapos</i> (2012)
93	Ficción realista y cine de género: <i>El Rey</i> (2004)
101	Ficción realista y experiencia social: <i>Sumas y restas</i> (2005)
116	Notas

3. Estilo compasivo y estilo empático:

	<i>Los colores de la montaña</i> y <i>La Sirga</i>
150 Compasión y empatía
156 El estilo compasivo
159 Narración, cinematografía y compasión: <i>Los colores de la montaña</i> (2011)
171 El estilo empático
176 Empatía y estado de ánimo: <i>La Sirga</i> (2012)
189 Notas

4. Políticas y estéticas de la repulsión:

	<i>La mujer del Animal</i> , <i>El proyecto del diablo</i> y <i>Yo soy otro</i>
205 Arte y repulsión
209 La psicología moral de la repulsión
213 Repulsión y deshumanización: <i>La mujer del Animal</i> (2016)
227 Repulsión reflexiva en la obra de Óscar Campo
230 Una autobiografía desde el infierno: <i>El proyecto del diablo</i> (1999)
236 Violencia y cuerpo social: <i>Yo soy otro</i> (2008)
244 Notas

5. ¿Cómo estudiar los afectos morales en el cine?

251 La fenomenología de los afectos morales
255 La película como artefacto (los inductores)
260 El espectador y su contexto (los condicionantes)
266 ¿Y la investigación de audiencias?
269 Conclusiones: sobre el potencial ético-político del cine colombiano
287 Bibliografía
321 Índice analítico

Índice de imágenes

- 17..... **1. Afectos morales en el cine**
1.1. Secuencia empática. Fotograma
de *Oscuro animal*
- 67..... **2. Simpatía por el narco**
2.1–2.2. Referencias visuales al cine negro.
Fotogramas de *El Rey*
2.3. Pedro Rey, un narco simpático.
Fotograma de *El Rey*
2.4–2.7. El rostro de Santiago. Fotogramas
de *Sumas y restas*
- 119..... **3. Estilo compasivo y estilo empático**
3.1–3.11. Desglose visual. Fotogramas
de *Los colores de la montaña*
3.12–3.13. Fredy y los objetos cortopunzantes.
Fotogramas de *La Sirga*
3.14–3.27. Desglose visual secuencia inicial.
Fotogramas de *La Sirga*
- 195..... **4. Políticas y estéticas de la repulsión**
4.1. La mirada de Amparo. Fotograma
de *La mujer del Animal*
4.2. La mirada del Animal. Fotograma
de *La mujer del Animal*
4.3–4.6. Imágenes de *El proyecto del diablo*
4.7. José múltiple. Foto fija de *Yo soy otro*.
Foto de Luis Hernández
4.8. La enfermedad en la calle. Foto fija
de *Yo soy otro*. Foto de Luis Hernández

El lugar de los afectos

El prologuista se enfrenta a una responsabilidad de la que —está seguro— saldrá mal librado. Un buen prólogo seguramente aguzará, por comparación, la mirada del lector para descubrir los fallos de un mal libro. Un prólogo digno a un buen libro difícilmente aportará algo que no esté en las páginas que le siguen. Como el libro que el lector tiene en sus manos realiza una contribución sustantiva a los estudios sobre el cine colombiano, y en general, al estudio de las relaciones entre estética y ética en el cine narrativo, este prólogo está condenado a la inutilidad y mi recomendación inicial es que el lector comience inmediatamente la lectura de *Experiencias del mal: afectos morales en el cine colombiano contemporáneo*. No obstante, como la historia y la sociología cultural han mostrado que los lectores suelen ignorar los consejos, y que en ocasiones prefieren postergar el placer de la lectura, no tengo más alternativa que continuar este escrito.

La investigación reciente sobre el cine colombiano ha estado marcada por problemas como el conflicto armado, la memoria, el género y la alteridad étnica. Esto

ha hecho que actualmente conozcamos con relativo detalle qué sujetos sociales han sido representados y qué fenómenos ha tratado preferencialmente nuestro cine. Infortunadamente, muchas son las publicaciones sobre cine colombiano en las cuales palabras tan fundamentales para el análisis cinematográfico como montaje, plano o encuadre, por mencionar unas pocas, no aparecen jamás, puesto que los análisis en cuestión dejan de lado la materialidad misma del cine, su carácter de imagen en movimiento unida de diversas formas al sonido y se concentran en qué se representa, pero no en cómo se construye lo que vemos y escuchamos. En contraste, el lector se encontrará en este libro con un ejercicio de análisis cinematográfico en el sentido estricto del término, y esto gracias a la premisa de la que parte, que funciona como una autoimposición metodológica. Podríamos resumirla de la siguiente manera: si las películas provocan, con mayor o menor éxito, emociones en los espectadores, el analista debe describir e interpretar cómo lo hacen, y si bien los filmes logran ese cometido en buena medida a través de la narración, se trata de una narración audiovisual, no exclusivamente de un guión, de un cuento o de una novela. En este punto particular, recomiendo la caracterización de los estilos empático y compasivo por su sutileza y su apropiación terminológica en el análisis.

El segundo aspecto se relaciona con los marcos teóricos y metodológicos. Como investigadores, críticos y público interesado en las películas como formas de entretenimiento, pero también de reflexión, nos enfrentamos a un problema recurrente en el creciente campo de los estudios sobre el cine colombiano, y es la relación entre los marcos de inteligibilidad y su puesta a prueba

en las películas concretas. Es común el uso de sofisticados conceptos, provenientes generalmente de las teorías antiesencialistas francesas filtradas por el mundo académico estadounidense; este arsenal teórico es particularmente útil para reflexionar con rigor sobre las nociones de sujeto, género, “raza-etnia”, clase, violencia y memoria, pero como su génesis y uso habitual no están vinculados al análisis audiovisual, son los investigadores quienes deben realizar su apropiación y puesta a punto. Y esto no siempre se logra.

No es el caso del libro de Daniel Jerónimo Tobón, quien utiliza una perspectiva teórico-metodológica inédita en nuestro medio. Esta perspectiva es construida a partir de la relación entre la teoría cognitiva de las emociones (entroncada con la filosofía moral) y la teoría cognitiva de las imágenes en movimiento, corrientes con bastante fuerza en el mundo filosófico estadounidense y europeo con nombres rutilantes como Martha Nussbaum y Noël Carroll. Esta última permite un acercamiento a la forma y a la materia fílmica y a sus efectos sobre los espectadores, mientras que la filosofía moral permite pensar a ese espectador, inscrito en el texto fílmico, como un sujeto que desarrolla un juicio sobre lo que ve y escucha. Esta combinación permite atender paralelamente lo visual, lo sonoro y lo narrativo, prestando atención a los afectos y valores que los filmes echan a circular. Este marco de preguntas sobre la compasión, la empatía y la repulsión, entre otras, permite acercarse a preocupaciones nucleares como el narcotráfico, el conflicto armado y la violencia de género en la producción cinematográfica contemporánea en el país desde un ángulo inusual, que se pregunta por las posibilidades del arte fílmico para intervenir en la

esfera pública desde perspectivas menos desencantadas o pesimistas de la realidad y desde miradas menos predecibles de la recepción.

Sería deseable que esta entrada, de gran fecundidad como el lector podrá apreciar en las páginas que componen el libro, fuera puesta a prueba con otras películas y con otros afectos. Por supuesto, no es el primer libro que se acerca a estos, pero este es, sin duda, importante, como corroborará luego de este prólogo el lector.

Andrés Villegas, Medellín, 9 de marzo de 2020

*A mis padres y hermanos:
Héctor, Marleny, René, Lucas y Marcos*

Agradecimientos

Este libro es el resultado del trabajo de muchas personas. En especial, la inteligencia y confianza de Andrés Villegas Vélez mantuvieron a flote ese proyecto en las horas más oscuras. Tener la oportunidad de discutir con Noël Carroll las ideas del primer capítulo fue cumplir un sueño de estudiante. Carl Plantinga y Murray Smith me ofrecieron generosas asesorías. Tuve además la fortuna de contar con lectores atentos, creativos y exigentes: Catalina Tabares, Shawn Loht, Oswaldo Osorio, Héctor J. Pérez, Paula Barreiro y Simón Puerta me obligaron a repensar mis argumentos e ideas y, en más de una ocasión, me ofrecieron otras mejores de las cuales apropiarme. Si no he logrado aprovechar todas sus sugerencias no es culpa suya. Mónica del Valle merece mención aparte, por la alegría duradera que ha sido su amistad y porque gracias a sus ojos afilados este libro es un poco más liviano y legible. Javier Domínguez ha sido durante muchos años un modelo de lo que significa hacer filosofía del arte; también hace tiempo Sergio Muñoz y John Fredy Ramírez me han acompañado en esa y otras aventuras. Mis compañeros del seminario nuclear del doctorado, Daniel Hermelín, Didier Correa, Nancy Correa, Yecenia Henao, Catalina Puerta y Juan Camilo Arias, me ayudaron a entender un poco mejor los problemas de la cultura del narcotráfico, los estudios

de medios y la política cultural en Colombia. Víctor Gavi-
ria, Óscar Campo, Alina Hleap, Antonio Dorado y Felipe
Guerrero me permitieron usar las imágenes que ilustran este
libro. Contravía Films y Carolina Navas autorizaron el uso
de otras imágenes, incluyendo la que ilustra la portada. Iván
Gaona también me facilitó materiales que no pude usar en
este libro y tendrán que esperar mejor ocasión. Elsa y Ro-
drigo me acogieron con generosa hospitalidad durante un
largo invierno neoyorquino y una primavera muy movida.
Malucía acompañó la escritura de este texto a lo largo de días
y noches, leyó y discutió innumerables versiones, me impulsó
siempre a continuar, a descansar, a volver al trabajo. Cada
una de estas páginas está marcada por su presencia.

Introducción: el cine colombiano como experiencia del mal

El cine es un arte de afectos: produce emociones, estados de ánimo y actitudes que comprometen nuestra imaginación, nuestro pensamiento y nuestro cuerpo, y estas conmociones afectivas son la raíz de la que brotan muchos de sus placeres. Alfred Hitchcock decía que “el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción” (citado en Truffaut, 1998: 44). La compasión, la ira, el suspenso, la admiración o la repulsión no son un efecto secundario de las películas, sino una de las razones por las que vamos a verlas.

El cine es, sobre todo, un arte de afectos *morales*: emociones, estados de ánimo y actitudes que presuponen o expresan valores, que ponen en juego nuestras facultades morales e implican tomas de postura respecto al bien o al mal. La compasión y la ira son respuestas a la injusticia de un daño o una ofensa; el suspenso típicamente implica una situación en la que el bien tiene pocas posibilidades de triunfar; la admiración se dirige a formas de excelencia moral, como la valentía o la integridad; el rechazo moral más fuerte puede entrelazarse con la repulsión.

Mi objetivo en este libro es investigar el papel de algunos de estos afectos morales en ocho películas colombianas de ficción: *El cartel de los sapos* (Moreno, 2012), *El Rey* (Dorado, 2004), *Sumas y restas* (Gaviria, 2005), *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011), *La Sirga* (Vega, 2012), *La mujer del Animal* (Gaviria, 2016), *El proyecto del diablo* (Campo, 1999) y *Yo soy otro* (Campo, 2008). En estas películas tienen un lugar central afectos que surgen ante diversas formas de mal: la simpatía y

la antipatía por los narcotraficantes, la compasión y la empatía por las víctimas del conflicto, la repulsión ante los violadores o ante la violencia que penetra el cuerpo social.

Estos afectos estructuran la manera en que **percibimos** el mal y pensamos sobre él, destacan algunos aspectos de la situación y oscurecen otros, sugieren formas de comprenderlo y de responderle. La compasión se dirige sobre todo a quien ha sufrido un mal y ubica en primer plano la necesidad de lamentar ese mal y compensarlo. La antipatía, en cambio, se enfoca en quien hace el mal, y está conectada al deseo de que pague por sus actos. La repulsión se concentra en los riesgos de contaminación física y moral, en las formas de mal que pueden ser simbolizadas como enfermedades, e implica más bien la tendencia a alejarse de ese objeto, a separarse de él. La principal fuente de la simpatía es una cierta aprobación moral del personaje, pero una vez lograda, la misma simpatía es capaz de distorsionar nuestro juicio y encegucernos ante sus fallas morales. La empatía permite adentrarnos en la vida de los otros con la percepción, el cuerpo y la imaginación, y ofrece así una perspectiva subjetiva sobre los efectos del mal y sus orígenes. Además, la empatía con el otro favorece el reconocimiento de su humanidad y de la gravedad de los males que sufre, y es así un paso hacia la superación de un mal menos evidente que otros, pero no por ello menos importante: la indiferencia.

De ahí que hable de las películas como experiencias del mal. Lo son en cuanto no se limitan a tematizar o discutir el mal, sino que nos invitan a sentirlo, a reaccionar frente a él y a examinar críticamente la fascinación y el rechazo que produce, a considerar sus causas

e imaginar lo que es sufrirlo o hacerlo. Son, por tanto, una de las mediaciones simbólicas a través de las cuales nuestra sociedad interpreta los males a los que se enfrenta, explica su origen, muestra sus consecuencias, les da un sentido y propone formas de responder ante ellos (Eagleton, 2010; Lara, 2009).

El estudio de los afectos morales exige adentrarse en la articulación entre sujeto, obra y cultura en la experiencia cinematográfica, es decir, la dimensión subjetiva y sentida de la experiencia del cine, su correlato en la configuración artística de la película, y el contexto cultural y político en el que espectador y película convergen. En primer lugar, los afectos morales implican todos los aspectos artísticos del cine (la narración, la presencia física de los actores, la construcción del espacio y el ambiente, el manejo de cámara, el montaje y el sonido), al mismo tiempo que presuponen, refuerzan o se contraponen a creencias y valores culturalmente formados. La compasión que produce *Los colores de la montaña* depende de la simpatía que despierta su protagonista, del acercamiento empático a su experiencia gracias al diseño sonoro, de la cercanía de la cámara a su perspectiva, de la arquitectura de personajes, de las tensiones que acumula la narración y su descarga en ciertos momentos clave. La capacidad de sentir compasión es, como ocurre con otras emociones, el resultado de la evolución, y su presencia se puede rastrear en todas las sociedades humanas (e incluso entre algunos animales). Pero la película, para incitarla, depende de valores e ideales que tienen una historia cultural concreta, como la especial protección que merecen los niños, la función del padre en la familia o el valor de la tierra que ha pasado de generación en generación. Y, desde luego,

los obstáculos para el surgimiento de esta emoción y su valor ético-político son relativos a la situación cultural y política en la que surge. En Colombia, por ejemplo, el intento de despertar compasión hacia las víctimas del conflicto tiene que superar la indiferencia, la inseguridad y el temor que bloquean la preocupación por los demás, y la lógica de la ira, que concentra la atención en la venganza contra los victimarios.

En general, el cine puede propiciar afectos que afiancen los criterios morales dominantes, pero también puede ponerlos en cuestión: escenifica choques de valores, nos invita a simpatizar con personajes moralmente problemáticos o nos da herramientas para acercarnos a grupos sociales a quienes la sociedad les ha negado sistemáticamente una humanidad plena. Estos afectos desbordan los límites de la ficción y tocan nuestras maneras de ver el mundo: la ira puede despertar el deseo de corregir injusticias aparentemente naturalizadas; la vergüenza nos recuerda nuestras responsabilidades ante los otros; la simpatía hacia un personaje puede modificar o modular nuestra actitud hacia un grupo social. La sociedad les da forma a los afectos, pero los afectos también pueden mover la sociedad.

En consecuencia, la investigación sobre los afectos en el cine exige una alianza entre crítica ética del arte y alguna forma de crítica cultural. Esta idea puede causar ciertos recelos. “Crítica ética” no es un término muy atractivo. Hay gente a quien la sola mención de la palabra “ética” ante una obra de arte le causa escozor, y que imagina la crítica ética como una especie de policía moral del arte, encargada de extraer moralejas, reprimir cualquier afán exploratorio y vigilar que los contenidos se adecúen estrictamente a las normas

del *Manual* de Carreño. Se trata de un malentendido, pero está tan extendido y enraizado que no se lo puede obviar. En contra de esta incompreensión, entiendo aquí la crítica ética del arte en línea con un conjunto de autores que, desde finales del siglo xx, han reivindicado su posibilidad y necesidad, como Wayne Booth (2005), Noël Carroll (2010a; 2010b; 2013a), Berys Gaut (2007) y Martha Nussbaum (1997; 2005). Desde esta perspectiva, la crítica ética es imprescindible en la medida en que el arte mismo pone en juego nuestras facultades morales y, frecuentemente, tiene intenciones éticas de uno u otro tipo. Tomarnos en serio el arte, preguntarnos por qué debería importarnos lo que nos dice o muestra, exige que respondamos también a esta dimensión del diálogo que nos propone. La tarea de la crítica ética frente a estas obras es entender las maneras en que ejercitan el juicio moral: ¿lo hacen más sutil, más capaz de responder a la complejidad de la existencia humana y reconocer los peligros del autoengaño y la manipulación? ¿O, por el contrario, lo deforman, oscurecen nuestra comprensión del mundo y nos afirman en nuestros prejuicios? Cuando se concentra en los afectos, la crítica ética debe aclarar sus entrelazamientos e interacciones con el juicio moral: ¿qué juicios están implicados en determinados afectos?, ¿qué tipo de deliberación promueven o bloquean?, ¿cómo activan la imaginación?, ¿a qué intuiciones y valores apelan? Su objetivo es, en suma, reconstruir el proceso de la obra como un proceso que implica el ejercicio de nuestras capacidades morales; por tal razón, está obligada a prestar cuidadosa atención a su estructura formal, a las percepciones que permite, a su desarrollo temporal... a todo aquello que hace de ella una obra *de arte*. Este tipo de acercamiento

ha sido aplicado al cine recientemente en trabajos como los de Carl Plantinga (2018), Robert Sinnerbrink (2016) y Jane Stadler (2008).

Una crítica ética de este tipo requiere del estudio crítico de la cultura para explorar ese complejo sustrato de intereses, creencias y valores que mueven la vida pública y forman parte de las bases subjetivas de la política. En este libro me he apoyado en los resultados de investigaciones sociológicas, antropológicas y de estudios culturales que ayudan a captar esas corrientes y contracorrientes afectivas que circulan en la esfera pública, y cuya capacidad para influenciar la imaginación, el pensamiento y la acción no se debe subestimar. La conjunción de crítica ética y crítica cultural permite atender a la retórica del cine; es decir, a cómo las películas se impulsan en estas corrientes o las desvían en la medida en que distribuyen o niegan la empatía hacia ciertos grupos sociales, fortalecen o debilitan estereotipos, incitan actitudes o respuestas emocionales hacia ciertos objetos o situaciones.

Otras dos tradiciones intelectuales muy importantes para este trabajo merecen mención aquí. Una es la filosofía analítica del cine y, especialmente, la teoría cognitiva de la imagen en movimiento, que ha aportado las investigaciones más amplias y potentes sobre las funciones de los afectos en el cine y su importancia ética, cognitiva y estética durante los últimos decenios. La teoría cognitiva nace en los años ochenta con los trabajos de David Bordwell, Kristin Thompson y Noël Carroll, y continúa hoy en día con un buen número de investigadores que trabajan, sobre todo, en Europa y Estados Unidos (Bordwell, 2008; Plantinga, 2002, 2016, 2019a; G. M. Smith, 2014, pp. 286–289). La

teoría cognitiva se ha transformado mucho desde su nacimiento, y abarca trabajos muy distintos entre sí, pero, siguiendo a Nannicelli y Taberham (2014, pp. 4-10), se la puede caracterizar a grandes rasgos por a) sus orígenes en la filosofía analítica y la ciencia cognitiva de la mente, que le han legado un compromiso fuerte con la claridad, el rigor argumentativo y la crítica interna de sus resultados y propuestas; b) el recurso a evidencia empírica proveniente de las ciencias sociales y naturales, c) el interés en la actividad de los espectadores, tanto lo que suele llamarse cognición fría (reconocimiento, inferencia, interpretación, juicio, etcétera) como cognición cálida (afectos, procesos mentales automáticos e inconscientes, sensaciones multimodales, pensamiento corporal, etcétera); d) una perspectiva naturalista amplia, que implica ver al ser humano y los fenómenos mentales y culturales también como parte del mundo natural; es decir, como enraizados en las capacidades fisiológicas y biológicas del ser humano y su entorno.

La otra tradición que debo mencionar aquí es la teoría cognitiva de las emociones, especialmente el trabajo de Martha Nussbaum (2008, 2009, 2013, 2016, 2018). Desde su surgimiento a mediados del siglo xx, la teoría cognitiva de las emociones ha favorecido la investigación sobre las interacciones entre emociones, racionalidad y moralidad, en un proceso de estrecha colaboración entre la filosofía, la psicología y la antropología (De Sousa, 2014; Deigh, 1994). También las ciencias sociales, desde los años setenta, han recuperado los tempranos análisis de Émile Durkheim, Georg Simmel, Marcel Mauss y Norbert Elias, desarrollándolos en clave contextualista; es decir, entendiendo las emociones como reacciones evaluativas complejas que

se guían por sistemas de valor engranados en culturas y formas de vida concretas (Barbalet, 2001, capítulo 1; Bolaños Florido, 2016; Jimeno, 2004, capítulo 1; Lutz, 2011; Rezende & Coelho, 2010, capítulo 2). Desde los años ochenta, las neurociencias abordaron de manera sistemática el estudio de un amplio rango de procesos afectivos en animales y personas, y erosionaron por su propia cuenta la dicotomía entre emoción y cognición gracias a trabajos como los de Joseph LeDoux (1996) y Antonio Damasio (1994).

Este libro aprovecha esta confluencia de intereses y disciplinas para investigar la poética y la retórica fílmica del cine colombiano, entender lo que exige de sus espectadores y considerar las funciones que puede cumplir en la esfera pública. Se trata de una aproximación que no se ha ensayado antes para el caso del cine colombiano, y que permite iluminar algunos de sus riesgos y potenciales éticos. Para el caso de las películas que trato aquí permite, por ejemplo, entender cómo *La mujer del Animal* puede despertar simpatía hacia las víctimas de la violencia de género y rechazo a los violadores, pero también considerar si la decisión de presentar al violador como un monstruo lo deshumaniza y oscurece las raíces estructurales de la violencia de género. Contribuye a sacar a la luz los mecanismos a través de los cuales *El proyecto del diablo* y *Yo soy otro* pueden revelarnos intuitivamente la profundidad con que la violencia penetra la sociedad y la manera en que, incluso sin quererlo o saberlo, participamos de ella. Ayuda a descifrar la manera en que *El cartel de los sapos* invita a una idealización romántica de los narcotraficantes, y destaca, por contraste, la contribución de películas como *El Rey* y *Sumas y restas*, que se aprovechan de la simpatía por los

malvados ficcionales para hacer más comprensible los atractivos del narcotráfico y los narcotraficantes, aclarar las razones del surgimiento del narcotráfico y condensar la estructura de sentimiento a la que dio lugar. Permite comprender el modo en que *Los colores de la montaña*, *La Sirga*, *Porfirio*, *Siembra* u *Oscuro animal* pueden educar nuestra imaginación y abrirnos un poco más a la complejidad y profundidad de los daños que sufren las víctimas del conflicto armado colombiano, enseñarnos a admirar la fuerza y dignidad con las que se enfrentan a ellos. Da herramientas para reflexionar sobre el papel que pueden cumplir en la superación de algunos de los límites que nos impiden a los colombianos reconocer la plena humanidad de las víctimas: la indiferencia, la repulsión, el desconocimiento.

Esta investigación complementa otras aproximaciones a las dimensiones afectivas del cine colombiano y dialoga con ellas (Caña Jiménez, 2015; Jaramillo, 2006; Yepes Muñoz, 2018). Alejandra Jaramillo y Rubén Yepes, en particular, han ofrecido sendas interpretaciones globales sobre el tipo de afectos que promueve el cine colombiano y la estructura de sentimiento que le subyace. Una breve discusión crítica de estas propuestas puede servir para comprender dialécticamente la situación actual de la investigación sobre los afectos en el cine colombiano y las contribuciones que la teoría cognitiva de la imagen en movimiento puede hacerle.

En *Nación y melancolía* (2006), Alejandra Jaramillo propone una lectura del cine y la novela colombianos entre 1995 y 2005 como expresiones culturales de la identidad melancólica del país. Jaramillo entiende la melancolía, con algunos matices, en el sentido en que la conceptualizó Freud en su clásico “Duelo y

melancolía”: una respuesta patológica a la pérdida del objeto de amor. A diferencia de lo que ocurre en el duelo, en la melancolía el sujeto es consciente de haber perdido *algo*, pero no de *qué* es exactamente lo que ha perdido. La pérdida es, según Freud, inaccesible a la conciencia. En respuesta, el sujeto identifica el objeto perdido con una parte de su ego, lo que trae consigo una división y devaluación parcial del yo. El resultado es una depresión que se caracteriza por el pesimismo hacia el futuro, la desvalorización del yo, la pérdida del pudor, la incapacidad de amar, las tendencias autodestructivas y las expresiones maníacas.

Según Jaramillo, Colombia sería una nación melancólica como resultado de múltiples pérdidas, como su pasado indígena y sus mitos heroicos; estas pérdidas habrían dado lugar a una sociedad desprovista del deseo de cambiar, incapaz de hacer duelo por estas pérdidas e incluso de delimitarlas y conocerlas con precisión. La melancolía hallaría expresión cultural en películas que “reflejan identidades de lo colombiano (...) que permiten detectar una disminución del yo, de la autoestima, una especie de minoría de edad” (2006, p. 47). Las películas del período expresarían esta melancolía a través de “una tendencia narcisista, un incremento del instinto de muerte que se impone al eros” (p. 48), así como una tendencia al sadismo (que se refleja en el recurso a la violencia) y una alegría maníaca, en aquellas películas cómicas que presentan “el drama nacional como “juego” o “chiste” (p. 49). En general, Jaramillo detecta la melancolía en la obsesión con los aspectos más negativos de una realidad social que se presenta como inalterable. Según señala, “Pareciera que la situación del país, y la del cine y la literatura mismos, llevan a la

imposibilidad de narrar desde la esperanza o el optimismo, para caer más bien en un imaginario social de decadencia” (p. 16).

El libro de Jaramillo señala con mucha claridad los efectos de la preocupación obsesiva de la cultura colombiana por la violencia y los límites que esta obsesión le impone a mucha de nuestra producción cultural. Sin embargo, difícilmente es plausible como interpretación general del cine y la cultura colombianas, ya sea en el período que analiza u hoy en día. En primer lugar, su propuesta implica un sujeto colectivo colombiano, con una identidad estable que se define por su estado psicológico. Jaramillo reconoce lo problemático de este concepto de identidad nacional (2006, pp. 19–22), pero a pesar de esto sus análisis lo suponen y recurren a él una y otra vez. Su perspectiva de lectura convierte las películas en síntomas de un único sujeto y una única patología, lo que neutraliza las diferencias y confrontaciones entre ellas, así como su capacidad crítica: en el fondo, todas dicen lo mismo. Y en la medida en que uno de los rasgos de la melancolía es que bloquea el conocimiento de sus verdaderas causas, queda descartado que las películas, por sí mismas, puedan iluminar estos problemas: solo el intérprete podría revelar lo que *realmente* dicen. Jaramillo parece suponer que solo escaparían de la melancolía aquellas películas que propusieran salidas al conflicto o que analizaran sus causas estructurales, pero dado que no encuentra ninguna que cumpla con estas condiciones, concluye que el conjunto de esta cinematografía simplemente expresa y acentúa la melancolía nacional, independientemente de sus intenciones diagnósticas o transformativas. Por otro lado, no está claro que su selección del corpus le permita

sostener esta generalización. Jaramillo reconoce que ha dejado por fuera de su análisis aquellas películas o novelas que no muestran signos tan claros de melancolía (2006, p. 22). Esto es perfectamente legítimo como estrategia para profundizar en el fenómeno que le interesa analizar, pero invalida cualquier intento de extender sus conclusiones a la cultura del período. Incluso si se admitiera que el cine del período que discute debe ser caracterizado como melancólico, esta etiqueta parece mucho menos adecuada para el cine reciente, que frecuentemente no se concentra tanto en el acto del daño, en la catástrofe, sino en la capacidad de sus personajes para sobreponerse a ella, como se verá en algunas de las películas consideradas en el capítulo tres.

En su libro *Afectando el conflicto*, Rubén Yepes ha propuesto un diagnóstico muy diferente de la situación de los afectos en Colombia y el rol que ante ella le corresponde a la producción artística y cinematográfica reciente. Allí sostiene que en el país, particularmente en las zonas urbanas, domina la apatía, entendida como “la estructura de sentimiento que emerge de la indiferencia colectiva hacia la violencia del conflicto y el sufrimiento de sus víctimas” (2018, p. 38). Esta apatía sería una reacción frente a la repetición de estímulos violentos, especialmente las imágenes explícitas en los medios de comunicación, que atacan cotidianamente los sentidos del público, quien se protegería de estos ataques reduciendo su sensibilidad. Las obras de arte y las películas sobre el conflicto, en cambio, cargarían una fuerza afectiva que permitiría a los sujetos movilizarse políticamente.

La propuesta de Yepes señala un problema real en la sociedad colombiana: la indiferencia de buena parte

de la población hacia el sufrimiento de tantas víctimas del conflicto. Es probable que una de las causas de tal indiferencia sea, como sostiene, la normalización de la violencia. Sin embargo, hay razones para dudar de que se pueda explicar en estos términos la situación afectiva de la sociedad en su conjunto. Creo que la tesis de la apatía-por-insensibilización aplana demasiado el panorama, simplifica las cosas de una manera que oscurece la comprensión de las dinámicas emocionales del país y lo que el arte puede hacer al respecto.

Aunque efectivamente muchos colombianos son insensibles frente a las víctimas del conflicto, esta es solo la mitad de la historia. La otra mitad es la intensa circulación de afectos que el conflicto ha suscitado en la vida pública colombiana. La tesis de la apatía deja de lado el papel político que han tenido el temor, la ira, el deseo de venganza, la indignación y la repulsión en la escena nacional y global (Nussbaum, 2013, 2016, 2018; Arias-Maldonado, 2017). Un ejemplo particularmente revelador lo ofrece el proceso de paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP, que estuvo atravesado por diferentes afectos: las simpatías de diferentes grupos de la población por los paramilitares, la guerrilla, el ejército o las víctimas de unos y otros; la ira y el deseo de venganza contra las FARC-EP, la repulsión que suscitaron sus crímenes sexuales y la envidia por los beneficios que recibirían los desmovilizados; el temor a los cambios sociales que prometía el acuerdo; el entusiasmo y la esperanza ante la posibilidad de superar un conflicto de larguísimo aliento. La campaña previa a través de todos los medios de comunicación y redes sociales polarizó al país, y articuló las diferencias ideológicas y de posición política en términos emocionales, a través de imágenes

que encarnaban los temores de muchos colombianos —como el fantasma del castro-chavismo o el de una guerra perpetua— y de un nutrido conjunto de dispositivos retóricos (Álvarez & Zuleta, 2018; Jimeno, 2017; Muñoz & Ruano, 2019; Tabares, 2019). La firma se escenificó como un escenario de esperanza que dio lugar a grandes celebraciones colectivas en múltiples lugares. El referendo resultó en el rechazo del acuerdo por un estrechísimo margen, lo que despertó en sus partidarios una mezcla de tristeza, desengaño e indignación que pronto se condensó en una palabra: “la plebitusa” (Perilla Daza, 2018). Estas emociones no solo fueron reacciones a los acontecimientos, sino que impulsaron las movilizaciones que en redes sociales y en las calles defendieron el contenido de los acuerdos y apoyaron su ratificación por otros medios. De hecho, son parte de las fuerzas que encienden las protestas desatadas a lo largo y ancho del país entre finales del 2019 y comienzos del 2020.

La idea de que Colombia es apática no ayuda a comprender estos procesos, ni las polarizaciones afectivas y emocionales que generaron y que penetraron hasta lo más íntimo de las relaciones personales y familiares, ni, como ha señalado Myriam Jimeno (2019), las “huellas mnémicas” que la violencia ha dejado en la sociedad o el “sistema complejo de explicaciones y adaptaciones a ese dolor” (26) que los individuos han producido.

Habría que añadir, además, que la apatía no es solo una respuesta a la repetición de los estímulos. En el estoicismo, que acuñó este concepto, el sufrimiento y las emociones eran considerados el resultado de darles valor a cosas por fuera del propio control: honores,

amigos, familia, compañeros, dinero o la propia vida. Para evitar el sufrimiento sería necesario entonces dejar de concederle valor a cualquier bien externo: ni la muerte, ni la pobreza, ni la soledad, ni el sufrimiento de familiares o amigos deberían ser considerados verdaderos males, y todas las emociones deberían ser extirpadas (Nussbaum, 2003, capítulo 10). La apatía sería, por tanto, una virtud: para Séneca, el alma del sabio sería “invulnerable o situada por encima de toda pasibilidad” (1986, p. 123). La propuesta estoica es normativamente problemática (pues ignora las razones por las cuales las emociones pueden ser valiosas, y además parece condenar al filósofo al quietismo y la inacción política). Sin embargo, puso de relieve una idea que sigue en el centro de la mayor parte de las teorías contemporáneas de las emociones: que estas son actitudes evaluativas que expresan la relevancia de un objeto o situación para el sujeto. Esto es importante para las discusiones sobre la situación afectiva de Colombia porque permite ver que la apatía no es necesariamente el resultado de una sobreestimulación: también puede indicar que cierta sensibilidad simplemente todavía no ha nacido. Las emociones respecto al otro solo pueden surgir si considero su vida, sus acciones, su bienestar o su sufrimiento como algo relevante, si lo incorporo a la esfera de preocupaciones y el marco de fines que dan sentido a mi existencia. De ahí que la indiferencia hacia algunos sea perfectamente compatible con la compasión, la ira o la repulsión hacia otros, como se puede constatar en el día a día. Esas diferencias de sensibilidad se conectan, pues, con las fracturas que atraviesan la sociedad, las polarizaciones que enfrentan a unos miembros con otros, las pertenencias grupales y las desigualdades de

reconocimiento que invisibilizan a algunos mientras a otros les dan una importancia exagerada. La circulación de los afectos en la esfera pública de la sociedad colombiana no es simple. Por el contrario, está marcada por desigualdades, enfrentamientos y diferencias; además, los afectos y emociones particulares tienen sus propias estructuras psicológicas y potenciales éticos.

¿Qué lecciones se pueden derivar de esta discusión para la investigación sobre los afectos en el cine colombiano? Reconocer la complejidad de la vida afectiva de la sociedad implica que el objetivo de una investigación como esta no puede ser encontrar *una única* función para todos los afectos. Tampoco permite asumir la existencia de un sujeto colectivo unitario, ni presuponer que el valor ético o político de todos los afectos es el mismo. Se trata, más bien, de entender las películas como intervenciones en la esfera pública. Esto exige buscar regularidades psicológicas y culturales, pero asumiendo la posibilidad de diferentes lecturas y posiciones de recepción (incluso si no se las estudia empíricamente); exige atender a la estructura y lógica propia de las diferentes clases y tipos de afectos, así como sus conexiones con valores culturales y tradiciones artísticas específicas; exige comprender las actitudes afectivas hacia diferentes grupos y situaciones y los usos que se les dan en la sociedad, aprovechando la investigación empírica disponible; exige pensar el valor ético-político de las películas como el resultado a la vez de la manera en que redirigen la circulación de los afectos en un contexto cultural y político concreto y de las oportunidades de reflexión que ofrecen. Las páginas que siguen intentan ser fieles a estas exigencias.

1. AFECTOS MORALES EN EL CINE

Emociones en general y emociones morales en particular
Implicaciones con personajes • Una nota sobre el concepto
de “identificación” • Empatía • Empatía de bajo nivel •
Empatía de alto nivel • Simpatía • Afectos globales
• Estados de ánimo • Estilos afectivos

Imagen 1.1



1.1. Secuencia empática.
Fotograma de *Oscuro animal*.

Una moral sentida

La moral del cine es, en primera instancia, sentida. Las películas pueden presentar discusiones morales más o menos abstractas a través de comentarios del narrador, intertítulos, diálogos entre personajes, disertaciones de abogados, conferencias de profesores o discursos políticos; pueden promover ideas, ofrecer moralejas y mensajes explícitos; pueden ser acompañadas de conferencias, cineforos, libros y manifestaciones. Pero cuando se trata de activar nuestras capacidades morales, sus recursos más importantes suelen ser otros. Los principios, dilemas y enfrentamientos morales se encarnan en personajes y situaciones con los que el espectador se involucra afectivamente. El mal, el bien, la injusticia y la libertad, lo humano, lo divino y lo inhumano no aparecen simplemente como conceptos abstractos, sino como fuerzas que le dan forma al mundo de la ficción, que afectan las vidas de seres con nombre, rostro y cuerpo, que impulsan al espectador a tomar partido, ponen en conflicto sus intuiciones morales o lo enfrentan a la necesidad de transformar su comprensión de una situación.

Mi objetivo en este libro es estudiar los afectos morales en el cine a partir del marco teórico y metodológico de la teoría cognitiva de la imagen en movimiento, la filosofía analítica del cine y la psicología cognitiva. En estas disciplinas, los términos “afecto” o “estado afectivo” designan una categoría amplia y variada de fenómenos mentales que tienen una valencia positiva o negativa, que normalmente tienen cualidades sentidas —aunque en ocasiones pueden estar por debajo del umbral de la consciencia— y, frecuentemente, alguna

dimensión corporal: emociones, estados de ánimo, actitudes, sentimientos, sensaciones, deseos, impulsos, reflejos, etcétera. (Carroll, 2008b, pp. 149–160; Coplan & Matravers, 2011; Eder, 2003, p. 284; Prinz, 2019, p. 898s.; G. M. Smith, 2003, p. 31).¹

Propongo hablar de afectos *morales* cuando las consideraciones morales forman parte de la estructura del afecto (por ejemplo, las emociones morales incluyen criterios de merecimiento, justicia o bondad), cuando el afecto le sirve de herramienta (la empatía puede servir para profundizar la comprensión de una situación y cambiar, así, nuestro juicio moral sobre ella) o cuando el afecto es utilizado para impulsar un juicio moral (como cuando la repulsión física sirve para acentuar la condena moral del otro). En este capítulo me ocupo de tres tipos de afecto particularmente importantes para la experiencia del cine de ficción y en buena parte del documental: emociones, estados de ánimo e implicaciones afectivas con personajes.²

Emociones en general y emociones morales en particular

Las emociones son un conjunto complejo y diversificado de fenómenos mentales, en el que se puede incluir las llamadas emociones básicas (la sorpresa, la alegría, la ira, el asco, el temor y la tristeza), emociones complejas (como la compasión, la envidia, los celos, la nostalgia, la angustia existencial) e incluso mezclas y variaciones de emociones que solo parecen existir en culturas específicas (el amor cortés en la Europa tardomedieval, el *fago*

entre los ifaluk, el *liget* entre los Ilongot). No siempre está claro cómo distinguir las emociones de otros fenómenos con los que frecuentemente están en relación, como estados de ánimo, sentimientos, deseos o apetitos. Las emociones son promiscuas: admiten relaciones con *todos* los elementos de la vida mental, por lo que sus límites son muy borrosos. Esta situación representa un reto para una teoría de las emociones que busque universalidad o, al menos, una amplia generalidad. La teoría debe ser a la vez lo suficientemente amplia como para incluir todos estos fenómenos y lo suficientemente informativa como para iluminarlos de una manera no trivial.

En este trabajo, tomaré como guía principal un conjunto de trabajos de Martha Nussbaum (2003, 2005, 2008, 2009, 2013, 2016, 2018), en los que ha desarrollado la teoría de las emociones de orientación cognitiva más radical e importante de los últimos años. Su núcleo es que “las emociones son evaluaciones o juicios de valor, los cuales atribuyen a las cosas y a las personas que están fuera del control de esa persona una gran importancia para el florecimiento de la misma” (Nussbaum, 2008, p. 24). La teoría implica tres condiciones básicas: 1) las emociones son juicios, específicamente juicios de valor, 2) están enmarcadas en una estructura eudaimonista, que determina cuáles cosas son de importancia para el sujeto y su proyecto de vida; es decir, sus fines y sus valores y 3) implican darle relevancia a objetos externos, que se encuentran fuera del control del individuo (Nussbaum, 2008, capítulo 1).

La primera condición, según la cual las emociones *son* juicios, es quizá la más polémica, pues define las emociones como una forma de actividad cognitiva

que, por tanto, está regida por criterios de racionalidad. Esto puede sonar contraintuitivo, dado que a lo largo de la historia las emociones han sido consideradas más bien fenómenos corporales o percepciones subjetivas de fenómenos corporales; fuerzas no racionales que escapan al control del sujeto y que, en la medida en que pueden afectar su comportamiento, se oponen incluso a la racionalidad: pasiones que arrastran al sujeto y lo despojan de su autonomía. Esta comprensión de las emociones es parte de un marco conceptual construido alrededor de una serie de dualismos: la razón y las emociones, el espíritu y el cuerpo, lo masculino y lo femenino, lo general y lo particular, el hombre y el animal, lo humano y la naturaleza.

Desde mediados del siglo xx, sin embargo, han tomado fuerza un conjunto de teorías de las emociones de orientación cognitiva que defienden una interacción más estrecha entre emociones y racionalidad (De Sousa, 2014; Deigh, 1994, 2004b; Levinson, 1997; Scarantino, 2010). La teoría de Nussbaum es uno de sus desarrollos más radicales, pues sostiene que las emociones no solo requieren creencias y alguna clase de pensamientos, sino que *son* esos pensamientos.

Pero, ¿por qué habría que concebir las emociones como juicios evaluadores? En primer lugar, las emociones son formas de conciencia intencional, es decir solo se las puede explicar si se incluye en su descripción sus objetos intencionales. A diferencia de los meros estados corporales, como estar cansado, tener el pulso tranquilo o tener fiebre, las emociones se dirigen a algo: presentan algo de una determinada manera. La ira se dirige contra aquel que me ha hecho una ofensa, y el temor indica que hay algo (vago o concreto) que puede

resultar peligroso en el entorno. Las emociones están articuladas alrededor de un objeto que está cargado fenomenológicamente por el significado de esa emoción, lo que las convierte en algo más que sentimientos o percepciones del propio estado físico o psicológico. Se trata, más bien, de configuraciones de la experiencia del mundo: la experiencia de la emoción es inseparable de la experiencia de ver su objeto de determinada manera (Solomon, 2003). La forma en que cada emoción construye sus objetos permite individualizarlas, darles una caracterización y un perfil propio.

El segundo rasgo que refuerza la hipótesis de que las emociones son juicios es que implican creencias. Estas creencias no solo constituyen el marco que hace posible las emociones, sino que las diferencian: sin las creencias no sería posible distinguir y tipificar qué emoción se da en cada caso. Las emociones pueden ir acompañadas de alteraciones fisiológicas y expresiones faciales o corporales típicas, pero resulta muy difícil distinguirlas de manera clara en cada caso solo en virtud de estos cambios físicos (Deigh, 2004b). Resulta mucho más factible, en cambio, distinguirlas en términos de un determinado *tipo* de juicios que afirman algo específico: que alguien me ha hecho un mal no merecido, por ejemplo, o que parece posible que alguien o algo me haga daño. Nussbaum sostiene que tampoco sería posible tener estas creencias de la manera relevante sin *sentir* la emoción. Es decir, defiende lo que se ha llamado un cognitivismo constitutivo, según el cual los juicios adecuados constituyen condiciones necesarias y suficientes para sentir la emoción. Los juicios son constitutivos de la emoción en la medida en que *son* el núcleo central de la emoción, le dan su identidad particular. Si se sostiene

que los juicios son constitutivos, de ahí se deriva que también son condiciones necesarias para la emoción.³ La idea de que los juicios son condiciones no solo necesarias sino suficientes es la más problemática y debatida, puesto que implica —o parece implicar— la posibilidad de emociones sin sentimientos; es decir, sin alteración fisiológica ni percepción de esta, lo que va en contra de la intuición de que las emociones están ligadas al cuerpo.

Lo que está en juego, en este caso, es el concepto de juicio. Tradicionalmente, este ha sido concebido en términos proposicionales; por ejemplo, Kant (2007, pp. 89–92) lo define como la subsunción o inclusión de un particular bajo un concepto, es decir, la afirmación de que un particular es un *esto* de determinado tipo. Las emociones no pueden ser asimiladas a juicios en este sentido, puesto que implicaría consecuencias inaceptables, como que ni los bebés ni los animales podrían tener emociones —en la medida en que carezcan de lenguaje—, o que el contenido de nuestras emociones es, en principio, plenamente explicitable en términos lingüísticos. La estrategia que han seguido Nussbaum y otros defensores de la teoría cognitiva es construir una noción ampliada de juicio, “centrándonos menos en el lenguaje y la aceptación de proposiciones formulables lingüísticamente y más en la capacidad general de ver *x* como *y*, donde *y* supone una noción de relevancia o de importancia para el bienestar propio de la criatura” (Nussbaum, 2008, p. 25s.). De acuerdo con Nussbaum, un juicio implica fundamentalmente el asentimiento —o rechazo— a una apariencia. Basta con que algo se muestre de determinada manera —incluso si se muestra de manera no conceptual— y que el sujeto *decida*

asumirlo como verdadero, o rechazarlo como falso. En este sentido amplio, es más factible reconocer que los bebés y los animales pueden tener juicios: pueden ver el mundo bajo determinadas descripciones (“esto es bueno para comer”, “esto puede ser peligroso”, “esta persona es un amigo”) y estas apariencias son modelables de tal manera que pueden ser rechazadas o transformadas (por un instante el perro no nos reconoce, y luego corrige esta interpretación de nuestra apariencia, deja de ladrar y se acerca moviendo la cola). La caracterización de lo cognitivo se amplía así de forma que el término no expresa “nada más que ‘relativo a la recepción y al procesamiento de información’. No deseo sugerir la presencia de cálculo elaborado o cómputo, ni siquiera de autoconciencia reflexiva” (Nussbaum, 2008, p. 45).⁴

La idea de que las emociones implican alguna forma de evaluación centrada en el yo es menos polémica: no solo se remonta a Aristóteles y el estoicismo, sino que la comparten, en mayor o menor grado, la mayoría de las teorías contemporáneas. Lo peculiar del enfoque de Nussbaum es la idea de que esta evaluación es eudaimonista. La eudaimonía es el desarrollo pleno de la existencia en atención a un conjunto de fines que están relativamente articulados entre sí y que pueden ser calibrados, equilibrados y criticados racionalmente. Las emociones evalúan el mundo en relación con preferencias y valores que lo remiten a su relación con el yo, pero estas preferencias no son necesariamente irracionales, sino que están conectadas al conjunto de objetivos e intereses cuyo logro constituye el desarrollo de nuestra existencia. Estos no son necesariamente egoístas, pues puedo considerar relevantes valores generales que no se realizan en mi existencia, y puedo incluir

como relevantes para mi existencia otros valores que no dependen de mi realización individual sino de entidades que me superan, como el destino de mi familia, de mi ciudad o incluso del planeta. En todos estos casos, lo importante es que las emociones se desatan allí donde están en juego estos objetivos.

Desde la perspectiva de una teoría cognitiva, las emociones morales son simplemente aquellas que dependen de conceptos morales. La compasión por otro implica valorar su daño no solo como grave sino como inmerecido, y por tanto pone en juego un criterio de justicia, lo que también está claro en ciertas formas de ira e indignación; la repulsión a veces se dirige a acciones que rompen tabúes morales profundamente arraigados en la comunidad. Estas son ejemplos prototípicos de las emociones morales, al lado de otras como la culpa, el desprecio o el respeto. Sin embargo, habría que notar que para la teoría cognitiva las emociones morales no constituyen un conjunto cerrado y delimitado de emociones. *Cualquier* emoción que incluya criterios morales como componentes de sus juicios tiene, en ese mismo grado, un carácter moral. Desde luego, esto no necesariamente la hace moralmente valiosa. El odio a toda forma de autoridad puede ser o no moralmente valioso, pero se puede argumentar que está ligado al concepto de libertad. Desde luego, con esto la definición de las emociones morales se remite a un conjunto variable de conceptos y valores morales, pero estos pueden ser establecidos con relativa estabilidad para culturas específicas, incluso si no hay una lista que valga para todas: en algunas el cuidado de la pureza del cuerpo es un valor moral y niegan, en cambio, que lo sea el desarrollo de la individualidad.

La teoría de las emociones de Nussbaum es, entonces, polémica. Las teorías cognitivas se enfrentan a las teorías que dan primacía al sentimiento o los procesos automáticos, como las teorías neo-jamesianas (Prinz, 2004, 2007; Robinson, 2004a, 2005). Además, hay importantes teorías de las emociones morales hoy en día que reconstruyen el fenómeno de otras maneras, entre las cuales son especialmente importantes las que han desarrollado los intuicionistas morales. Jonathan Haidt (2003) sostiene que las emociones morales están causalmente relacionadas con juicios morales (como antecedentes o efectos), o tienden a producir conductas altruistas o concordantes con la moralidad social. Para Jesse Prinz y Shaun Nichols (2010, p. 122), simplemente están asociadas a casos paradigmáticos de normas morales.

A pesar de estas diferencias, es necesario dejar claro que hay importantes acuerdos entre ellas. La teoría de Nussbaum no exige que las emociones impliquen sentimientos o procesos fisiológico-neurológicos, pero tampoco niega que normalmente estén acompañadas de ellos. Cognitivistas y neo-jamesianos reconocen que las emociones no son únicamente estados subjetivos, sino que se orientan al mundo; es decir, que tienen objetos intencionales y evalúan, de un modo u otro, la relación de estos objetos con el sujeto y sus intereses de acuerdo con patrones de relevancia. Hay un acuerdo general sobre cuáles son las emociones más importantes para la moral práctica y la vida social (Deigh, 2008; Nussbaum, 2003; Prinz, 2007; Rozin, Lowery, Imada, & Haidt, 1999). También las descripciones de los criterios y patrones de relevancia que le dan a cada una su contorno propio son en buena medida compatibles.

Es importante subrayar estos acuerdos porque resulta fácil perderse en la maraña de las diferencias y olvidar el amplio campo en el que es posible un diálogo fructífero entre estas teorías, una idea en la que concordamos con Jesse Prinz (2019, 897s.), quien ha defendido la necesidad de una teoría integrativa de las emociones. Este diálogo es sobre todo importante para el estudio de emociones específicas (De Sousa, 2014), pues la fenomenología, estructura y función moral de cada emoción no pueden ser decididas “desde arriba” por una teoría general de las emociones o por una filosofía moral, sino que debe recurrir inevitablemente a diversas formas de investigación empírica. Es el caso de este libro, en el que me concentro en dos emociones que implican una reacción afectiva frente al mal: la compasión y la repulsión. Los capítulos tres y cuatro las presentan con más detalle, pero adelantar su perfil general puede servir para dar una imagen más vívida de cómo entiendo aquí las emociones morales.

La compasión, siguiendo el clásico análisis de Aristóteles, es “[...] un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo” (Aristóteles, 1985, p. 1385b 13–15). Martha Nussbaum, por su parte, se ha ocupado con detalle de la compasión en diversos textos, en particular en *Paisajes del pensamiento* (2008, pp. 335–502), donde la define a partir de tres componentes necesarios y suficientes; es decir, tres juicios que delimitan su perfil cognitivo. 1) *El juicio de gravedad*: la creencia o la evaluación de que el mal es grave, no trivial. La compasión surge únicamente cuando juzgamos que el sufrimiento del

otro no solo es intenso, sino que se debe a una pérdida de algo importante para quien sufre, algo que no puede reemplazar con facilidad. Este juicio es lógicamente independiente de lo que crea quien sufre; se puede sentir compasión por alguien que no es en absoluto consciente de lo que le ha ocurrido (por ejemplo) si ha muerto o está inconsciente, o simplemente ignora aún lo que ha pasado o no es capaz de ver plenamente las ramificaciones catastróficas de un acontecimiento, como ocurre frecuentemente con los niños), y se puede negar la compasión a alguien que valora un daño de manera inadecuada (por ejemplo, si le da excesiva importancia a una pérdida trivial). La diferencia entre quien mira y quien sufre es determinante para la lógica de la compasión, y es el punto de vista del espectador, su valoración del daño, la que importa, como mostró con la mayor claridad Adam Smith (2004, sección 1). 2) *El juicio de merecimiento*: la creencia de que el otro no merece ese daño. La compasión implica criterios de responsabilidad y culpa: quien se ha ganado su sufrimiento no suscita compasión, al menos mientras este sufrimiento no sea desproporcionado (Nussbaum, 2008, p. 354). Es decir, la compasión implica que quien sufre no es visto como agente sino como paciente *respecto al daño que ha recibido*, pues no estaba enteramente en sus manos evitarlo: puede que la culpa no sea de nadie (como en el caso de una catástrofe inevitable), o que sea de alguien más. Con ello, la compasión apunta al reconocimiento de la fragilidad de los seres vivos, la posibilidad, siempre abierta, de que nos encontremos a la merced de fuerzas frente a las cuales nada podemos hacer, así como a la posibilidad de preocuparnos y responsabilizarnos ante los otros independientemente de nuestras obligaciones

legales o vínculos previos con ellos. 3) *El juicio eudaimonista*: la consideración de que el bienestar del otro forma parte de los fines de mi propia existencia. Para sentir compasión, debemos captar la importancia de lo que le ocurre al otro en términos relevantes para nuestra propia forma de estar en el mundo, y esto implica el reconocimiento de una comunidad en la fragilidad. Todas las emociones se remiten al yo, pero la compasión lo hace de tal manera que lo amplía. Este es su núcleo ético, y la razón por la cual, aunque probablemente no sea un valor en sí misma, parece necesaria para una vida plenamente humana, pues la ausencia de la compasión separa frente a los otros a través de la negación, casi siempre engañosa, de la propia fragilidad.

Las teorías contemporáneas de la repulsión, por otra parte, distinguen dos tipos básicos (Nussbaum, 2009; Rozin, Haidt, & McCauley, 2018). La repulsión primaria es una reacción de rechazo a ciertos objetos, especialmente los cadáveres y la putrefacción, los excrementos, casi todos los fluidos corporales (con excepción de las lágrimas), las rupturas de la piel, la mayor parte de los animales e insectos. Está ligada sobre todo a la ingestión —se suele hablar al respecto de un “tema oral”, pues muchos de los inductores, gestos y tendencias de acción de la repulsión están ligados a la boca—, pero también al contacto en general y al olfato. Probablemente surgió evolutivamente como una forma de protección frente a los patógenos, y tiene una estructura de defensa de la distinción entre el yo y el mundo exterior, que nos protege frente a todo lo que puede intoxicarnos o enfermarnos. Para Nussbaum, su contenido cognitivo central es la idea de que el “yo se rebajará o será contaminado por la ingestión de una sustancia

que se considera ofensiva” (Nussbaum, 2009, p. 88). Se ha sugerido, por tal razón, que la repulsión está ligada al rechazo de aquellas dimensiones corporales y animales de nuestra existencia que nos hacen mortales, e incluso de nuestra mortalidad en general.

La repulsión física puede dar lugar a la repulsión moral, en la medida en que, a través de la educación, se dirija la repulsión no solo a objetos sino también a acciones, situaciones y conductas que se consideran absolutamente inaceptables. Frecuentemente esto ocurre con actividades que implican objetos o acciones asociados a la repulsión primaria: la comida, la sexualidad, la higiene, el cuidado del cuerpo; estos quedan moralmente codificados y exigen un tratamiento ritual. Pero también puede dirigirse a objetos más abstractos, como cuando se dice que algo puede manchar la pureza de la religión o la santidad de la patria. Se trata de una emoción capaz de crear potentes tabúes que definen una cultura y la diferencian de las demás (Kelly, 2013, capítulo 4). Si la repulsión básica es una guardiana del cuerpo físico, la repulsión moral es una guardiana del cuerpo social. A esto se suma el hecho de que las intuiciones de la repulsión están ligadas a objetos que nos recuerdan que somos animales y que la muerte nos amenaza constantemente, dos fuentes de terror existencial que tendemos a reprimir. Eso, como ha señalado Nussbaum (2009), dificulta que reconozcamos lo repulsivo en nosotros mismos, e implica una tendencia intrínseca a proyectarla, lo que la hace ética y políticamente problemática: mostrar al otro como repulsivo es deshumanizarlo y, por tanto, legitimar su devaluación, su control e incluso su exterminio.

El contraste entre la compasión y la repulsión muestra, entre otras cosas, que el hecho de que una emoción sea capaz de ofrecer intuiciones morales muy potentes, e incluso con valor social en ciertas circunstancias, desde luego no significa que estas intuiciones sean normativamente correctas o moralmente valiosas. Más allá de defender o negar el valor moral de las emociones en general, es necesario estudiar la dinámica de emociones particulares y las funciones que cumplen en situaciones concretas, que es a lo que aspiran los análisis de los capítulos tres y cuatro.

Implicaciones con personajes

Engancharse a una ficción narrativa es, entre otras cosas, implicarse con sus personajes, es decir, preocuparse por ellos, intrigarse y conmoverse con sus aventuras, responder a las emociones y afectos expresados en sus voces, cuerpos y rostros, imaginar la situación en la que se encuentran y desearles que triunfen o sean castigados. Los conceptos de empatía y simpatía permiten construir modelos teóricos de esta experiencia y estudiar sus dimensiones morales.⁵ Antes de abordarlos, sin embargo, conviene hacer algunas observaciones sobre el concepto de identificación.

Una nota sobre el concepto de "identificación"

"Identificación" es quizás el término preferido tanto en la crítica cinematográfica como en la vida cotidiana para referirse a una relación positiva y cercana con los personajes. Por supuesto, identificación puede significar

muchas cosas: gustar de un personaje, compartir una experiencia relevante o un sentimiento con él, admirarlo, querer ser como él, o de alguna manera convertirse en él por un tiempo. Normalmente, el contexto comunicativo ayuda a decidir qué sentido es relevante en cada caso, pero es necesario cierto trabajo de aclaración conceptual para que este término tenga valor descriptivo y explicativo en una teoría. Hoy en día, la mayoría de estos fenómenos son tratados y estudiados como formas de empatía o simpatía. Sin embargo, hay una forma de entender la identificación que requiere un tratamiento separado, ya que expresa la intuición sobre la naturaleza de la implicación con personajes más influyente a lo largo de la historia: que los espectadores pierden de alguna manera su identidad y adoptan la del personaje.

Esta noción de identificación como identidad es omnipresente en la historia del pensamiento sobre el arte, especialmente el arte popular. Los estudios de la comunicación utilizan ampliamente el término, aunque rara vez se discute su significado teórico (Cohen, 2001). En los estudios cinematográficos esta idea fue reintroducida durante los años setenta y ochenta por autores como Jean-Louis Baudry (1975), Christian Metz (2002) y Laura Mulvey (2001), que se basaron en las teorías freudianas de la perversión y las teorías lacanianas de la génesis psicológica del sujeto y plantearon la hipótesis de que el espectador pierde su propia identidad para identificarse con la cámara (o el aparato) y luego, en un segundo momento, con el personaje.

Múltiples autores han criticado esta comprensión de la identificación cinematográfica (Allen, 2004; Carroll, 2005; Currie, 1995, pp. 174–176; Neill, 2006; M. Smith, 1995, pp. 93–96). Para mis propósitos, basta subrayar

que concebir la identificación como una pérdida literal y completa de la propia identidad —y la correspondiente asimilación de la identidad de un personaje— es una idea muy poco útil para entender la ficción. La razón es que simplemente no describe la relación entre espectadores y personajes de ficción: no existe el fenómeno de identificación-como-identidad. Los espectadores no se convierten en personajes en ningún sentido literal. Incluso cuando experimentan la absorción más profunda en una película, no actúan como si estuvieran en el mundo de la ficción —lo que, generalmente, sería arriesgadísimo. Tampoco pueden hacer que el personaje actúe de acuerdo con sus deseos, ni adquieren instantáneamente todas las habilidades, creencias e intereses que lo componen. Con toda probabilidad, a veces *desean* convertirse en el personaje y entrar en el mundo de la ficción, *fantasean* con ello o *juegan* a interpretar ese papel; pero desear, fantasear con y jugar a ser otro implican ser consciente de que uno no *es* ese otro, por lo que cualquier transmutación, si ocurre, está muy lejos de ser tan completa como sugiere el término “identidad”.

Otro argumento contra el concepto de identificación es que no puede explicar las importantes asimetrías entre espectadores y personajes de ficción. En primer lugar, normalmente hay una asimetría cognitiva: los espectadores saben al mismo tiempo *más* y *menos* que el protagonista, y su comprensión global de las situaciones es mucho más completa que la de cualquier personaje en exclusiva. Esto es especialmente evidente en películas con múltiples historias. *Amores perros* (González Iñárritu, 2001) sigue tres historias simultáneas conectadas solo por un accidente automovilístico. Mientras que la perspectiva de los personajes está fuertemente limitada

a su propia historia de amor, la posición del espectador le permite trazar paralelismos entre todas ellas, desplazar su atención de un personaje a otro y comparar sus situaciones, tratándolas como variaciones sobre un tema, y esto da lugar a una compleja arquitectura de perspectivas que no equivale a la de ningún personaje. Los personajes opacos, tan frecuentes en el cine modernista, presentan una asimetría inversa. Al ver *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Akerman, 1976), el espectador puede suponer que la protagonista homónima tiene una vida interior, pero no es una vida a la que pueda acceder: todo lo que se le muestra es la superficie repetitiva y monótona de los gestos cotidianos. El enorme poder de sus secuencias finales descansa, de hecho, sobre este desconocimiento, que convierte sus acciones en una sorpresa genuina.

También hay una asimetría emocional entre personaje y espectador. Esta puede depender de la asimetría cognitiva, en la medida en que la valoración de la situación por parte del espectador es diferente solo porque tiene una visión diferente de la misma, y esa valoración da lugar a emociones diferentes, como ocurre a menudo en las películas de suspenso. La asimetría es también intrínseca a otras emociones que se dirigen a un otro, como la compasión, la envidia, la *Schadenfreude* (un término alemán que designa la alegría ante el dolor de otro), porque en ese caso el objeto de la emoción es necesariamente alguien diferente de uno mismo: la distinción entre uno y otro es, por así decirlo, un componente interno de la emoción y una parte de su identidad. Además, los deseos del espectador no siempre se alinean con los del protagonista. Los deseos del espectador se basan en su propia perspectiva de la situación

y se ven afectados por sus intereses respecto a la totalidad de la narración (Currie, 1999). Puede creer que los deseos del personaje están mal fundados, dado lo que sabe, o puede considerar que un final feliz es narrativamente incoherente o estéticamente insatisfactorio.

Se podrían añadir otras consideraciones, pero estas deberían bastar para demostrar que las coincidencias de perspectiva, afectos, percepciones y deseos entre espectadores y personajes son mucho menos comunes de lo que se suele pensar, y que la ficción cinematográfica normalmente crea relaciones simultáneas con múltiples personajes: el protagonista es solo el centro de una estructura amplia de agentes que interactúan entre sí y hacia los cuales los espectadores tienen diversas actitudes. El concepto de identificación-como-identidad, por tanto, no ofrece una descripción adecuada de los vínculos entre espectadores y personajes.

Empatía

En el lenguaje cotidiano, “empatía” tiende a abarcar prácticamente los mismos significados que identificación; en filosofía, en cambio, es un término técnico. Se acuñó como neologismo a mediados del siglo XIX para traducir el alemán *Einfühlung*, que implica la idea de penetrar a través del sentimiento en un paisaje o en un objeto. Su uso central pronto pasó de la apreciación de los objetos a la comprensión de las personas, y comenzó a designar una especie de proyección imaginativa y tentativa que nos daría acceso experiencial a la forma en que el mundo se presenta a otras personas en un contexto determinado, una imitación o recreación interna de lo que otros pueden sentir, percibir o pensar en una

situación determinada (Maibom, 2014b; Stueber, 2017). Actualmente, incluye una diversidad de fenómenos, que comparten semejanzas de familia, pero se resisten a una definición común. Podemos presentarlos comenzando por las formas más básicas (contagio emocional y mimesis kinestésica) y progresar a formas cognitivamente más complejas (empatía afectiva y simulación imaginativa).

Empatía de bajo nivel

El interés filosófico y psicológico por la empatía se reavivó en la década de 1990 con el descubrimiento de las neuronas espejo. Estas neuronas y circuitos de neuronas en el cerebro se activan tanto cuando realizamos ciertas acciones o sentimos ciertas emociones básicas como cuando vemos a otras personas realizarlas y expresarlas, o incluso cuando simplemente las imaginamos vívidamente. Experimentos con electroencefalogramas, tomografías y resonancias magnéticas han demostrado que ver a alguien manipular un objeto o expresar temor en su rostro tiende a encender automáticamente los mismos circuitos cerebrales que se encienden cuando ejecutamos estas acciones o sentimos esa emoción. Estas reacciones no parecen requerir un procesamiento lingüístico o conceptual. Según Giacomo Rizzolatti y Corrado Sinigaglia (2008, pp. 124–131), constituyen un sistema específico y modular de comprensión que conectaría nuestro cuerpo con otros cuerpos a través de una imitación interna y automática de lo que hacen y sienten, de tal manera que nos permitiría captar el tono fenomenológico de su experiencia. En la medida en que sus gestos activan nuestro propio repertorio corporal, por ejemplo, captaríamos inmediatamente la naturaleza

e incluso las tendencias intencionales básicas de sus acciones (Gallese, 2016).

Este tipo de empatía se denomina a menudo “básica” o “de bajo nivel”, ya que no requiere la intervención de representaciones abstractas ni trabajo cognitivo consciente. Sus formas más características son el contagio emocional y la mimesis kinestésica. El contagio emocional es una resonancia no intencional con las emociones que otros expresan corporalmente. Técnicas como el primer plano extendido, los movimientos rápidos de la cámara, los ambientes sonoros marcados, la música y el tono de voz, desencadenan reacciones automáticas, involuntarias y a menudo inconscientes, que permiten sincronizar el ánimo del espectador con el de una persona, un personaje o incluso un grupo de personajes (Coplan, 2006; Pérez, 2016; Plantinga, 1999).

La mimesis kinestésica (a veces llamada empatía motora o mimesis motora) ocurre cuando las acciones de otras personas desencadenan las representaciones corporales del espectador y las estructuras neuronales relacionadas con esos movimientos. Tenemos una tendencia innata a acompañar con nuestro propio cuerpo los movimientos de otras personas, especialmente si esos movimientos son aparentemente difíciles o dolorosos, como en la acrobacia, el deporte, la danza, el boxeo, las artes marciales o el combate, que tensionan el cuerpo hasta sus límites. Las imágenes en movimiento despiertan nuestros patrones motores y táctiles, y cuando contemplamos los cuerpos en acción, nuestro propio cuerpo ofrece sensaciones que imitan (pero no tienen por qué ser idénticas) a las suyas. Incluso si no reconocemos conscientemente estos efectos, colorean

nuestra experiencia cargándola de sensaciones corporales. Es fácil ver la importancia que estos efectos kinestésicos tienen en géneros como el horror, la acción, las aventuras, la comedia física y el musical: no solo *ve*mos estas películas, sino que las *acompañamos* con todo el cuerpo.

Tanto el contagio emocional como la mimesis kinestésica pueden funcionar de forma aislada, como momentos de intensa excitación corporal o emocional que requieren poca o ninguna conexión con la estructura narrativa de la película, como ocurre a veces en el cine de horror o de acción. Sin embargo, lo más frecuente es que interactúen con otras formas de acceso a la subjetividad de los personajes. Carl Plantinga (1999, 2016) ha estudiado lo que ha llamado “escenas de empatía”, en las que la cámara permanece en los rostros de los personajes, generalmente en los momentos dramáticos de la narración, durante mucho más tiempo del que sería necesario para la mera comunicación de información sobre sus estados subjetivos, y sugiere que la mimesis afectiva y los mecanismos de retroalimentación facial sirven para afinar, realzar y dar una cualidad experiencial y sentida a la comprensión de las emociones de los personajes que ofrece la narrativa.

Empatía de alto nivel

Parece necesario establecer una distinción entre empatía de alto y bajo nivel en al menos tres dimensiones: automaticidad, pertinencia de los criterios de corrección e importancia de la distinción entre el sí mismo y el otro. El contagio emocional y la mimesis kinestésica son procesos relativamente automáticos que no precisan reconocer las razones detrás del comportamiento de la otra

persona, su contexto cultural, su historia personal o los detalles de su situación. De hecho, ni siquiera implican reconocer que los afectos y ecos corporales experimentados provienen de otra persona: se pueden sentir indistintamente, sin ninguna conciencia de sus orígenes fuera del yo, como una especie de tensión o relajación de nuestros cuerpos o estados de ánimo de fondo que modifican subrepticamente nuestra actitud y pensamiento. Ese no es el caso de la empatía de alto nivel, que por lo general se refiere a un conjunto de actividades mentales que buscan una comprensión cualitativa y experiencial de lo que es ser otra persona o lo que significa estar en su situación (Coplan, 2011; Walton, 2015). ¿Qué siente? ¿Cómo ve el mundo? ¿Qué la mueve a actuar así? ¿Qué va a hacer? Buscar respuesta a este tipo de preguntas suele exigir un esfuerzo voluntario y prolongado, así como la ayuda de la imaginación, la memoria, el juicio y los conocimientos disponibles (Tan, 2013, p. 351). Además, dado que la empatía de alto nivel busca el conocimiento, está sujeta a un criterio de corrección ausente en la empatía de bajo nivel. El contagio emocional y la mimesis motora simplemente ocurren o no. Intentar comprender a otra persona, en cambio, implica la posibilidad de fallar en el intento, o de lograrlo con mayor o menor profundidad y precisión. Según la opinión mayoritaria, una de las características de la empatía de alto nivel —ya sea en términos normativos o descriptivos— es que mantiene la distinción entre yo y el otro (Coplan, 2011; M. Smith, 2011, p. 113s.; Tan, 2013). Esto implicaría que el contagio y la mimesis motora no podrían ser considerados formas de empatía en sentido propio, sino solo precursores o subcomponentes de los procesos empáticos. Otros investigadores han optado por

una definición amplia de la empatía que incluye tanto formas básicas como complejas (Plantinga, 1999; Stadler, 2016; Vaage, 2010).

La empatía de alto nivel puede dirigirse a la comprensión de las emociones; en esa función a veces se la denomina empatía afectiva: una actividad imaginativa que permite captar la cualidad subjetiva y sentida de los estados afectivos de otras personas y ofrece, así, un conocimiento experiencial que no podría ser reducido a conceptos o ideas abstractas. En contraste con el contagio emocional, que se limita supuestamente a un pequeño número de emociones básicas, este tipo de empatía se dirige en principio a la totalidad de las posibilidades y matices de la vida afectiva humana, desde las más simples hasta las más sofisticadas. Esta comprensión de la empatía permanece muy cercana al núcleo histórico del concepto.

En tiempos más recientes, sin embargo, la empatía se entiende más bien como una forma de imaginación que no se limita a los afectos. La idea básica ha sido desarrollada por la teoría de la simulación. Esta teoría sostiene que, al tratar de entender las acciones y decisiones de otras personas, no necesariamente apelamos a una teoría de la mente; es decir, no hacemos uso de una serie de generalizaciones sobre la naturaleza y el comportamiento humano que nos permitirían deducir cómo alguien actuaría en tal o cual situación. Más bien, podemos usar nuestra propia mente como modelo en el que simulamos sus situaciones asumiendo sus creencias y deseos y ejecutándolos *off-line* en nuestros propios mecanismos emocionales y de toma de decisiones. Si se hace bien, esto produciría un estado emocional o una creencia *off-line* (es decir, no afirmada o asumida) que,

supuestamente, debería coincidir con lo que la otra persona siente o cree (Currie & Ravenscroft, 2002). Esta teoría ha contribuido a la revitalización de la investigación sobre la empatía en el arte, dándole un nuevo marco conceptual y una nueva comprensión de sus procesos y objetos, ya que la simulación puede dirigirse a cualquier aspecto de la vida mental de otras personas, no solo las emociones y los afectos, sino también los pensamientos, las creencias, las percepciones, los deseos, las decisiones...

Parecería evidente que alguna forma de simulación empática tiene un papel en el cine, una posibilidad explorada y defendida por muchos autores (Coplan, 2004; Sinnerbrink, 2016; M. Smith, 2010; Stadler, 2016, 2017). Murray Smith (1997, p. 417) y Berys Gaut (1999) postularon que ciertas técnicas cinematográficas tienden a activar este tipo de imaginación en el espectador: la alineación cognitiva y perceptiva con un personaje —saber y percibir solo lo que el personaje sabe y percibe— fomentaría la empatía con él o ella. En particular, la toma de punto de vista, que normalmente complementa un plano subjetivo con un plano de reacción, incitaría al espectador a simular lo que el personaje percibe y siente. Sin embargo, la discusión académica posterior ofrece razones para reevaluar esta propuesta.

Jinhee Choi (2005, p. 23) ha señalado que la riqueza de información que ofrece la toma de punto de vista hace innecesario que el espectador recurra a la simulación imaginativa. De hecho, la simulación es cognitivamente demandante y, por lo tanto, es más probable que surja en respuesta a la falta de información explícita sobre la vida mental del personaje. Margrethe Bruun

Vaage (2010) utiliza la tesis de Choi para distinguir entre dos tipos de películas: las películas convencionales que tratan de generar una sensación de cercanía al personaje a través de la empatía de bajo nivel, y las películas que recurren a diversos mecanismos de desdramatización —como la que David Bordwell ha llamado la tradición modernista: Rossellini, Breson, Dreyer, Antonioni—:

La tradición [desdramatizada] típicamente drena el drama de situaciones cargadas al no usar o al minimizar el uso de música no diegética, edición PDV y primeros planos. El estilo de actuación es austero, y los personajes a menudo se alejan de la cámara en momentos de intensidad dramática. La tradición desdramatizada del cine-arte no utiliza casi ninguna técnica narrativa subjetiva, sino que deja en manos del espectador involucrarse imaginativamente para descifrar a los personajes sin ayuda expresiva. (Vaage, 2010, p. 162)

Esto sugiere que la implicación con personajes no puede entenderse como el efecto de dispositivos o técnicas cinematográficas aisladas (las tomas subjetivas, la narración de voz en *off*, la inmersión virtual, etcétera) sino que depende de patrones que corresponden a la película como una totalidad, o incluso a tipos de películas o tradiciones cinematográficas. Además, si las precisiones mencionadas son correctas, la simulación solo sería dominante en una gama relativamente restringida de películas o situaciones narrativas y, en consecuencia, no podría ser la base para un modelo general de implicación con personajes. Incluso autores para quienes la empatía de alto nivel es importante y relativamente común en el cine reconocen que una imagen completa de las implicaciones con personajes debe incluir relaciones

asimétricas (Currie, 1995; Sinnerbrink, 2016; M. Smith, 2017; Stadler, 2013a, 2013b, 2017).

Esto no significa que el concepto de simulación empática o imaginación empática carezca de interés. Los argumentos anteriores sugieren que la simulación es menos común de lo que a veces se cree, pero no permiten concluir que *nunca* tenga lugar. Además, este concepto ha cumplido un importante papel heurístico, en la medida en que ha ayudado a poner de manifiesto y a problematizar las dimensiones éticas y políticas de nuestras relaciones con los personajes. Para nombrar algunos, Robert Sinnerbrink y Jane Stadler, trabajando en la empatía desde una perspectiva filosófica con fuerte influencia de la fenomenología, han defendido la posibilidad de que el cine refine las habilidades empáticas del espectador y le ayude a superar algunas de sus barreras cotidianas. Sarah Kozzloff (2013) y Carl Plantinga (2018, pp. 99–116) han explorado el rechazo de la empatía en gran parte del modernismo y han criticado sus supuestos y objetivos políticos. Dan Flory (2008) ha investigado cómo el cine afroamericano puede impulsar una empatía que cruce la división racial y haga visibles los efectos del racismo en la percepción de los afroestadounidenses, rompiendo incluso las poderosas defensas psicológicas e ideológicas que normalmente lo impiden. Un recuento completo de la creciente producción académica sobre la empatía cinematográfica está más allá del alcance de esta revisión, así que basta con señalar que los autores en esta línea de investigación, aunque le dan diferentes niveles de importancia a la empatía, normalmente no tienen la intención de ofrecer una explicación completa de la implicación con personajes, ni lo consideran

un fenómeno monolítico y automático. En su lugar, ofrecen un modelo parcial —pero muy sofisticado— para analizar y comprender relaciones simétricas con personajes que puede integrarse en modelos más amplios que incluyan otras relaciones.

Simpatía

El núcleo del uso contemporáneo del concepto de “simpatía” en filosofía y psicología de los medios es que la implicación con los personajes debe ser considerada principalmente en términos de las actitudes del espectador; es decir, de si los evalúa negativa o positivamente y si se pone de su lado o contra ellos. Esta idea tiene un papel central en las discusiones relacionadas con temas como las teorías del suspenso y el humor, las dimensiones éticas y retóricas del cine, y el atractivo de los anti-héroes y los villanos. El resultado de estas discusiones es un modelo, a mi juicio, más poderoso que aquellos centrados en la identificación o la empatía.

La definición de simpatía de Noël Carroll (2013b) ofrece un buen punto de entrada al asunto:

Para nuestros propósitos, interpretaremos la simpatía *grosso modo* como un interés y una preocupación no pasajera, o, en términos más generales, como una actitud no-momentánea a favor de otra persona (o de un personaje ficticio). (p. 51)

La simpatía se define, entonces, como una pro-actitud hacia una persona o personaje: una disposición y preocupación favorable por su bienestar, un deseo de que las cosas le vayan bien, una tendencia a ponerse de su lado y, a veces, a intentar ayudarla. También implica una respuesta emocionalmente cargada a su situación,

ya sea a través de la compasión por sus desventuras, la alegría vicaria cuando las cosas van bien para ella, la esperanza de que tenga éxito, la ira cuando es tratada injustamente... Esta descripción de la simpatía coincide con lo que Murray Smith (1995, pp. 62–65, 188) llama lealtad (*allegiance*). Algunos autores sostienen que la simpatía también debería ser considerada, en este sentido, una emoción o un conjunto de emociones que tienen esta pro-actitud hacia otra persona en su núcleo (Carroll, 2013b, p. 51; Goldie, 2000, p. 213).

La simpatía siempre está dirigida hacia otras personas en cuanto otras personas, es decir, incluye en su estructura la diferencia yo/otro. A diferencia de la empatía de alto o bajo nivel, no requiere sentir ni imaginar sus estados emocionales o mentales. De hecho, la simpatía puede ocurrir en casos donde la empatía es casi inimaginable: es posible sentir simpatía por los muertos, por animales de cualquier tipo, por insectos o plantas, o por personajes con descripciones tan mínimas que parecería arbitrario atribuirles una vida interior. Basta con que puedan ser subsumidos en el esquema de una persona y actuar como agentes que buscan algún objetivo. Por el contrario, también es posible empatizar sin simpatizar, por ejemplo, si nos regodeamos en una fantasía de venganza o imaginamos en detalle el sufrimiento de un criminal por un castigo bien merecido (Goldie, 2000, p. 218). Tampoco hay una coincidencia necesaria entre los deseos del espectador y los de las personas o personajes con los que simpatiza. Su simpatía está guiada por su propia comprensión del bienestar del otro, y bien puede diferir de lo que el otro cree mejor para sí mismo; el protagonista de la telenovela puede creer que alcanzará la felicidad casándose con la heredera de la

empresa en que trabaja, pero el espectador sabe que le conviene más prestarle atención a esa humilde colega que se desvive secretamente por él.

En términos más técnicos, esto equivale a decir que la simpatía por un personaje es conceptualmente independiente del acceso subjetivo que permita y de la simetría de conocimiento respecto a la historia. En contra de la opinión común, el acceso del espectador al mundo de la ficción puede estar casi totalmente limitado a la perspectiva de un personaje sin que ello lo haga automáticamente simpático. Esta diferencia ha sido conceptualizada por Murray Smith (1995, capítulos 5 y 6) a través del contraste entre la *lealtad* (que, como ya se ha mencionado, equivale aproximadamente a simpatía) y la *alineación* (la medida en que la película sigue a un personaje en particular y el acceso que proporciona a su subjetividad). El hecho de que no exista una conexión conceptual entre alineación y lealtad no significa que nunca haya una conexión empírica entre ellos, pero sí que esta conexión no es necesariamente simple y proporcional. Puede haber alineación sin lealtad y lealtad sin alineación, aunque lo más frecuente es que las transformaciones en la alineación correspondan a transformaciones en la lealtad, ya sea entendidas como marcas artísticas que señalan cambios en la construcción narrativa de la lealtad o como estructuras que la inducen (consciente o inconscientemente) en el espectador (Bordwell, 2011).

La simpatía por los personajes de ficción suele estar acompañada por antipatía hacia otros personajes, especialmente en la ficción popular, en la que los antagonistas cumplen la función narrativa de generar conflictos. Esto se debe en parte a que estas dos

actitudes se complementan y promueven mutuamente: en la medida en que sus objetivos son contradictorios, la simpatía por un personaje genera o refuerza la antipatía por sus oponentes en el mundo de la ficción, y viceversa. La co-dependencia de estos dos fenómenos es ampliamente reconocida y juega un papel clave en ese modelo de la implicación con personajes al que se ha dado los nombres de *simpatía-antipatía* (Carroll), *estructura de la implicación* (Plantinga) o *estructura de la simpatía* (Smith). Las formulaciones de estos autores difieren en algunos detalles, pero aquí me centro en los principios compartidos.⁶

Este modelo enfatiza las implicaciones asimétricas y plurales. Carroll, Plantinga y Smith coinciden en que los personajes de la ficción narrativa no deben ser considerados como alter egos, sino como compañeros o acompañantes: el espectador considera con interés la situación de los personajes, se preocupa por ellos y, en consecuencia, se ve afectado emocionalmente por sus dificultades, pérdidas y victorias. Concuerdan también en que normalmente los estados mentales entre el público y los personajes no coinciden, y que esta asimetría establece el marco general dentro del que tienen lugar otras formas de implicación relativamente simétricas, como la empatía.

Hay aquí un notable contraste con los modelos centrados en la empatía o la identificación, cuya estructura consta de dos elementos y de una relación entre ellos que varía mayormente en grado: un espectador, un personaje y una convergencia corporal, emocional o psicológica mayor o menor. La estructura de la simpatía, en cambio, registra relaciones de favor o rechazo con múltiples personajes que interactúan entre sí. Esto

hace justicia a las formas narrativas más típicas, e incluso arquetípicas, que suelen presentar a un protagonista en medio de una red de personajes que colaboran o compiten con él.

¿Cómo generan las narrativas simpatía por sus personajes? Existe un amplio acuerdo en que la variable más importante a este respecto es la evaluación moral; la división entre personajes simpáticos y antipáticos coincide aproximadamente con la división entre buenos y malos, ya sea que esta división sea rígida o que permita graduaciones y zonas grises. Carroll (2013b) y Plantinga (2018, capítulo 7) argumentan que la relevancia de la moralidad en este contexto se debe simplemente al interés evolutivo de los humanos en la conducta moral de los demás, que es esencial para la supervivencia dentro de un grupo. Además, cualquier ficción que pretenda llegar a un gran público se ve obligada a crear un interés por el destino de sus personajes, el deseo de que las cosas vayan bien o mal para ellos. Un conflicto entre personajes con diferente estatus moral o la posibilidad de que una situación se resuelva de una forma moralmente buena o mala genera preferencias. Si tantas historias apelan a la lucha entre el bien y el mal es sencillamente porque ofrecen una manera muy efectiva de hacer que los espectadores se preocupen por los personajes y que se interesen por la narrativa.

El relativo consenso actual sobre la relevancia de la evaluación moral para la simpatía y la antipatía no ha sido ni fácil ni automático. Hay casos en los que no está claro intuitivamente que nuestra implicación con los personajes esté mediada por la valoración moral positiva, como ocurre con la llamada “simpatía por el diablo”. Es sorprendentemente fácil ponernos de parte

de un personaje al que hay buenas razones morales para rechazar y repudiar, y que con toda probabilidad evitaríamos y condenaríamos en la vida real, lo que parece contradecir la tesis de que los espectadores simpatizamos con aquellos personajes que consideramos moralmente preferibles. Esta aparente paradoja ha dado lugar a animados intercambios críticos sobre cómo las películas de ficción (y las series de televisión) fomentan estas simpatías anómalas. Me adentraré un poco más esta cuestión en el capítulo dos en la discusión sobre el cine del narcotráfico en Colombia.

La estructura de la simpatía es un modelo teórico en proceso de construcción. Hay mucho que investigar en áreas como los efectos de las cualidades no morales en la simpatía; la dinámica de la simpatía en diferentes géneros; las interacciones entre simpatía, empatía y emociones específicas; el desarrollo de la implicación con personajes en sagas cinematográficas y series de televisión. Sin embargo, sus ventajas son patentes. Este modelo ofrece un marco pluralista dentro del cual estudiar diversas formas de implicación con personajes y sus interacciones. Se centra, además, en un tipo de implicación que tiene una importancia decisiva en el cine narrativo, tanto por su amplitud como por su profundidad. A diferencia de la empatía y la identificación, la simpatía no es puntual ni momentánea, sino que se extiende a lo largo de la película, normalmente de forma dinámica y fluctuante, cubriendo todo el arco de la historia de los personajes. Y es profunda en la medida en que prácticamente cualquier aspecto de la ficción cinematográfica puede y suele ser movilizado para crear o modificar actitudes hacia los personajes.

Por estas razones, la estructura de la simpatía es una buena candidata para convertirse en un modelo general dentro del cual se pueden integrar otras formas o aspectos de la implicación con personajes, como la empatía, etcétera. No es un modelo universal, ni lo pretende, pero sí aspira a ser muy general: se aplica a gran parte del cine popular y de autor, así como a las narraciones en otros medios, desde la literatura hasta las series de televisión y los videojuegos, lo que también facilita la investigación inter-medial y trans-medial. Además, su enfoque se comunica bien con los intereses y metodologías de disciplinas como el análisis narrativo, la psicología cognitiva y moral y la crítica cinematográfica. Estas conexiones han resultado particularmente útiles para el análisis de los efectos retóricos de la ficción y, a través de ella, para la consideración de las implicaciones éticas y políticas del cine.

Oscuro animal (Guerrero, 2016) puede ofrecer un pequeño ejemplo de cómo interactúan la empatía y la simpatía (Imagen 1. 1). En un largo plano medio, fijo, una mujer abraza la cabeza de una niña; ambas están agachadas entre las sillas de un bus. Se oye la respiración agitada de la mujer que intenta callar a la niña, se ven sus manos temblorosas cuando le cubre la cabeza y los saltos que reprime cada vez que suena otro disparo, cada vez que alguien grita. Sus ojos se cierran y reaccionan a esos sonidos de muerte y al roce del cristal que llueve sobre ellas cuando se revienta una de las ventanas del bus. Es una escena físicamente intensa, diseñada para que el espectador experimente algo de ese temor, para que participe empáticamente de su reacción ante ese brutal ataque. La intensidad de la experiencia no se puede explicar sin la presencia física de la actriz

ante la cámara, pero tampoco se puede explicar solo por esa presencia. Pues, a pesar de que la película es extremadamente lacónica —sus protagonistas no hablan nunca—, el espectador ya ha acompañado a esta mujer durante suficiente tiempo como para construir una historia mínima. La ha visto encontrar su casa destruida; la ha visto huir a pie; sabe que vive en Colombia, en el campo; sabe lo que puede pasar cuando bajan a un grupo de personas de un bus rural; sabe que la niña no es su hija, y que la ha escondido con ella solo por un reflejo instantáneo; sabe que si la niña grita las descubrirán. Este conocimiento pone al espectador del lado de este personaje, a la vez que le permite comprender mejor las razones de su miedo y cualifica sus expectativas respecto a los desenlaces posibles de la situación.

Afectos globales

Además de los afectos relativamente locales, que se dirigen a situaciones concretas, personajes o acciones, el cine moviliza afectos más generales, que se dirigen a la totalidad del mundo filmico, a la narración o incluso a la película como artefacto artístico. Berys Gaut (2007, capítulo 1), por ejemplo, ha sostenido que el objeto adecuado de la crítica ética es la actitud que una obra manifiesta hacia su tema, y esta actitud puede ser un afecto (deseo, desprecio, respeto, etcétera). Aquí me concentro en los estados de ánimo y afectos producidos por los estilos afectivos.

Estados de ánimo

La teoría cognitiva ha investigado relativamente poco el papel de los estados de ánimo o atmósferas en el cine en comparación con su clara importancia.⁷ Sin embargo, recientemente han aparecido algunos trabajos sobre sus funciones, las estructuras artísticas de las que dependen y sus conexiones con otros afectos cinematográficos (Capdevila, 2015; Carroll, 2010b; Plantinga, 2012, 2014, 2018, capítulo 9; 2019b; Rhym, 2012; Sinnerbrink, 2012; G. M. Smith, 2003; M. Smith, 2017, pp. 165–172). Estas investigaciones beben de la tradición de la teoría del cine (como las reflexiones de B. Bálazs sobre la atmósfera y el *Stimmung*), pero también de la psicología, la fenomenología y la filosofía de la mente. La creciente preocupación por los estados de ánimo en el contexto de la teoría cognitiva constituye una ampliación y un correctivo de su programa de investigación, que los lleva más allá del análisis de las emociones más comunes, la estructura narrativa y los personajes —que ha sido hasta ahora su fuerte—, y ha exigido desarrollar estrategias de abordaje que le permitan dar cuenta de formas más complejas de la vida afectiva cuya expresión cinematográfica depende más (aunque no exclusivamente) de la materialidad de la imagen y el sonido. En la medida en que estos estados de ánimo modelan la comprensión experiencial lo que significa vivir una situación moralmente problemática, se los puede considerar auxiliares en el juicio moral (Plantinga, 2014, 2019b).

Los estados de ánimo se pueden caracterizar por contraste con las emociones. Se ha sugerido que los estados de ánimo tienen una mayor duración temporal y que carecen de expresiones faciales características, aunque estas distinciones resultan comparativamente

superficiales y no muy convincentes, si se considera, entre otras cosas, que muchas emociones no desaparecen rápidamente (el amor o el odio pueden durar meses, años o toda la vida). Es más importante la diferencia que resulta de los objetos intencionales de ambos tipos de afecto (véanse especialmente las contribuciones de N. Frijda y R. Lazarus en Ekman & Davidson, 1994, pp. 50–96). Se puede describir las emociones como respuestas evaluativas hacia objetos intencionales específicos: el temor, por ejemplo, es una evaluación de que un mal grave o doloroso *concreto* está fenomenológicamente cercano y/o es probable, y la ira responde a un daño injusto que otra persona me inflige a mí o a alguien cercano. Estados de ánimo como la ansiedad o la irritabilidad, en cambio, no se dirigen hacia un particular (persona, situación u objeto), sino que orientan nuestra percepción del mundo de tal manera que destacan lo temible o lo irritante, le imprimen una pre-interpretación que nos predispone hacia una emoción o un conjunto de emociones. Los estados de ánimo carecen de objeto intencional o, si este existe, es más bien la totalidad de nuestro entorno, por lo cual también se los ha llamado estados afectivos difusos. Desde la perspectiva de Richard Lazarus, resultan de una evaluación (*appraisal*) del “trasfondo existencial de nuestras vidas”, y su valencia positiva o negativa depende de la medida en que este entorno encaje con nuestras necesidades y deseos o choque con ellos. Heidegger llegó a conclusiones similares a partir de la investigación fenomenológica de la experiencia del cuerpo vivido, y sugirió que el estado de ánimo “es el modo fundamental de nuestro existir en virtud del cual y de acuerdo con el cual estamos siempre ya llevados más allá de nosotros mismos hacia el ente en

su totalidad, que nos afecta o nos deja de afectar de tal o cual manera” (Heidegger, 2000, p. 103).

Los estados de ánimo tienen diversos roles en el cine: preparan emociones de valencia similar (la alegría energética puede anteceder, por ejemplo, la felicidad por una victoria), pueden establecer algunos rasgos importantes del mundo ficcional en el que se desarrolla la historia, pueden resaltar una secuencia especialmente importante, pueden servir como interludios que interrumpen el flujo narrativo y conectan dos episodios diferenciados, o pueden dar pistas que despiertan expectativas de género (Sinnerbrink, 2012, pp. 156–160; G. M. Smith, 2003, pp. 41–64). Pero también pueden valer por sí mismos como centro del interés artístico de la película. Algunas películas subordinan otros elementos cinematográficos normalmente predominantes al esfuerzo de construir y mantener un estado de ánimo, y es este estado el que le da consistencia e integridad a la totalidad de la obra, al universo (ficcional) que construye y a la situación existencial de los personajes. En esas películas, según ha sugerido Sinnerbrink, un estado de ánimo no es “simplemente una experiencia subjetiva o un estado mental privado; describe, más bien, cómo un mundo (ficcional) es expresado o desvelado gracias a una afinación afectiva compartida que orienta al espectador al interior de ese mundo” (2012, p. 148).

Las películas estructuran su mundo y la relación del espectador con él por diversos medios: el espacio, la situación, las tensiones dominantes, el uso del color y la ambientación... Uno de los más notables es la manera en que moldean el tiempo. San Agustín (1986, Libro XI, 28) sugirió que el tiempo se experimenta subjetivamente como una cierta tensión del ánimo (*affectio*),

y Pol Capdevila (2015) ha aprovechado esta idea para el cine. El estado de ánimo expresaría nuestra orientación concreta hacia la coexistencia de pasado, presente y futuro; sería la experiencia del tiempo en cuanto duración variable, caracterizada por una tensión entre presente-memoria y presente-expectación (en el mismo sentido, Seel, 2007). San Agustín ejemplificaba la captación del tiempo en el ánimo en una canción, es decir, en la experiencia de la música como arte del tiempo. El cine tiene también una dimensión musical. No solo porque recurra a la música sino en cuanto es, en cierto sentido, música. Trabaja creando y contraponiendo ritmos: el ritmo del montaje, el ritmo del movimiento de cámara (los desplazamientos del marco) y el ritmo del movimiento diegético (los desplazamientos dentro del marco). En el capítulo cuatro ofrezco un ejemplo de análisis del estado de ánimo en *La Sirga* y definiendo su importancia para la actitud moral que la película propone hacia las víctimas del conflicto.

El espectador puede descubrir “en frío” el estado de ánimo de las películas, simplemente reconociéndolo como un conjunto de cualidades expresivas, sin que esto transforme *su propio* estado de ánimo. Las películas invitan a sentir, no obligan, y depende de la voluntad y sensibilidad del espectador aceptar esta invitación (y nada garantiza, desde luego, que valga la pena). Si lo hace, puede sintonizarse emocionalmente con la obra, abrirse receptivamente y dejar que su ánimo resuene con ella, experimentándola de manera más íntima y “cálida”. En uno u otro caso, el espectador puede tener una experiencia perceptivamente densa de este estado emocional que la obra encarna sensiblemente, pero la fenomenología de estas experiencias es diferente, y con

toda probabilidad una experiencia “cálida” es más concentrada, corporal y dinámica, pues da más campo para que las emociones y sentimientos del espectador modulen y transformen su percepción y pensamiento. En general, esta idea es compatible con todas aquellas teorías de la expresión que admiten que un buen número de cualidades expresivas son cualidades afectivas que se “objetivizan” en el mundo externo.

En particular, una teoría como la de Richard Wollheim (1997, pp. 101–112) puede ayudar a entender qué le aporta esta receptividad a la experiencia de una obra. Para Wollheim, las emociones y, es de presumir, los estados de ánimo, pueden proyectarse sobre el mundo resaltando aquellos aspectos que se corresponden con su propia estructura valorativa, sus tendencias de pensamiento o acción, tiñéndolo y configurando una totalidad concordante con este afecto. Esta proyección no es arbitraria: su estabilidad depende en parte de que el mundo presente suficientes correspondencias como para alimentarlo. La percepción expresiva puede pensarse como un desarrollo de esta actividad proyectiva. En la medida en que el mundo (o una obra) esté configurada de acuerdo con estas correspondencias, se puede decir que expresa ese estado de ánimo. Esto crea una *experiencia* del mundo, pues le da una unidad peculiar: no la unidad de una historia, ni la que proviene del desarrollo de una emoción o de una sucesión de emociones que se dan lugar unas a otras (como el amor a los celos, o la preocupación a la ira y el odio), sino la unidad del estado de ánimo que subyace al conjunto de estas cualidades.

Estilos afectivos

Nietzsche puso en primer plano la conexión entre estilo y afectos, recuperando así un antiguo estrato de sentido del concepto de estilo que sigue teniendo fuerza intuitiva. En *Ecce homo* (1971) propuso que el estilo es simplemente la capacidad de transmitir, a través de todos los medios del lenguaje, un estado interno:

Comunicar un estado, una tensión interna de pathos, por medio de signos, incluido el tempo de esos signos —tal es el sentido de todo estilo (...). Es bueno todo estilo que comunica realmente un estado interno, que no yerra en los signos, en el tempo de los signos, en los gestos —todas las artes del período son arte del gesto. (61)

Esto también vale para el cine. Narración, imagen, montaje y sonido no solo producen afectos puntuales; frecuentemente están estructurados alrededor de emociones o estados de ánimo dominantes: miedo o ternura, inquietud, una amarga melancolía, una alegría tranquila. Podemos olvidar la trama, el rostro de los protagonistas o las imágenes y movimientos de cámara, y a pesar de todo recordar nítida y vivazmente este afecto dominante.⁸ El concepto de estilo afectivo busca captar esta dimensión de la experiencia cinematográfica y ayudar a comprender su construcción.

De manera más formal, un estilo cinematográfico puede ser definido como un uso sistemático de técnicas y estrategias cinematográficas al servicio de una función, ya sea en una película, en el corpus de un director, en un movimiento o en un período histórico o cultural. Un estilo afectivo sería, por consiguiente, un conjunto de elecciones temáticas, narrativas y técnicas

cuya función es incitar afectos (emociones, estados de ánimo y reacciones afectivas automáticas) que confluyen en una emoción, un tono afectivo o una forma de implicación afectiva dominantes. Un elemento x forma parte del estilo afectivo de una película Y si a) está orgánicamente relacionado con otros elementos de la película y b) tiene como función contribuir a la dominante afectiva de la película.

Esta definición toma como punto de partida el concepto de estilo cinematográfico propuesto por Bordwell, según el cual el estilo es un sistema formal, “el uso sistemático de recursos cinematográficos en el filme” (1996, p. 50). Sin embargo, lo transforma sustancialmente; dado que la narración cinematográfica también genera afectos —y puede ser considerada, de hecho, una de sus fuentes centrales, no puedo seguir la distinción entre estilo y narración que traza Bordwell. Me acojo, más bien, a la propuesta de Nelson Goodman, quien ha defendido que el estilo cruza las distinciones entre forma y contenido: “tanto lo que se dice, el cómo se dice, como lo que se expresa y la manera de expresarlo están íntimamente relacionados e implicados en la configuración de un estilo” (Goodman, 1990, p. 54) Un estilo cinematográfico, desde este punto de vista, puede incluir en principio cualquier elemento narrativo, técnico o temático que se utilice sistemáticamente y en correspondencia con otros elementos de la película. Obviamente, esto exige alguna clase de delimitación, pues con un criterio muy laxo todo puede relacionarse con todo, lo que convertiría a todos los elementos de la película en parte del estilo. La función simbólica puede ayudar a marcar esta delimitación, en cuanto condición necesaria: solo los elementos artísticamente relevantes

pueden ser considerados *de hecho* componente del estilo (Carroll, 2008a; Goodman, 1990, p. 60). Así entendido, solo forma parte del estilo afectivo un elemento que es artísticamente relevante *en cuanto* cumple la función de incitar algún tipo de afecto.

El estilo afectivo permite agrupar películas a simple vista muy disímiles de acuerdo con el tipo de experiencia afectiva que promueven, la manera en que narración y cinematografía construyen su objeto desde una perspectiva emocional específica. Se puede llegar a una experiencia afectiva similar por diferentes caminos, pero lo más frecuente es que las estrategias visuales o narrativas que explican esta experiencia se repliquen de película en película. Puede ser útil pensar los estilos afectivos por analogía con aquellos géneros que se definen por una emoción o conjunto de emociones centrales: las películas de horror, por ejemplo, pueden ser muy diferentes entre ellas, aunque todas busquen producir temor y repulsión. Esto no quiere decir que estilo afectivo y género sean lo mismo. Un género tiene un grado de institucionalización cultural y de producción que no es necesario suponer en un estilo, y además puede ser definido por otro tipo de características, como temas (el *western*), estructuras narrativas prototípicas (las comedia romántica), personajes característicos (las películas de vampiros), forma de producción (el cine B)... El concepto de estilo afectivo es mucho más flexible, se puede aplicar tanto a películas individuales como a grupos de películas y puede servir para descubrir categorías emergentes, que no necesariamente están ya establecidas y diferenciadas en la producción, la academia o la recepción.

Notas

1. El concepto de afecto tiene un significado muy diferente en la teoría de orientación deleuziana, ejemplificada sobre todo en el trabajo de Brian Massumi. Para Massumi, los afectos son intensidades no conscientes, no significativas, no subjetivas, autónomas y puramente corporales, que están más allá de la cognición. Se oponen, por tanto, a las emociones, que se configuran en relación con la subjetividad, la consciencia, la significación y la función (Massumi, 2002, p. 27s.). Ruth Leys (2011) hace una interesante revisión crítica de las ganancias y los problemas que han resultado de aplicar esta teoría en las ciencias sociales. Jane Stadler (2014) ofrece un recorrido sintético por la historia del concepto de afecto en la teoría cinematográfica, con más énfasis en la tradición fenomenológica.

2. Dejo de lado dos conjuntos de problemas teóricos frecuentemente tratados en relación con los afectos cinematográficos: la “paradoja de la ficción” (¿las emociones que despiertan las ficciones son reales o son, de alguna manera, cualitativamente diferentes de las emociones en la vida cotidiana?) y la “paradoja de la tragedia” (¿por qué las emociones negativas son, sin embargo, fuente de placer artístico?)

3. Podría considerarse que los juicios son condiciones necesarias para la emoción, por ejemplo como condiciones causales suyas, sin que tengan nada que ver con el contenido o la estructura interna de la emoción, una posición que se puede denominar cognitivism causal. Desde esta perspectiva, el hecho de que alguien me ofenda podría ser la causa de la ira, pero esta se debería definir como un fenómeno fisiológico independiente.

4. Tanto John Deigh (2004b) como Andrea Scarantino (2010) han criticado esta expansión del concepto de juicio. La teoría de Nussbaum la obliga a considerar como juicios

ciertos procesos cognitivos de bajo nivel que en ocasiones no pasan siquiera por el neocórtex, sino que son procesados directamente, por ejemplo, por la amígdala y el nervio óptico. Estos serían juicios sin la intervención de conceptos, que no requieren el dominio de un lenguaje, lo que implica una transformación radical de la concepción de juicio. Scarantino ha llamado a esta la “estrategia elástica”, argumentando que puede llevar a la teoría cognitiva a una encrucijada. Si bien hay que reconocer que tanto los bebés y los niños como los humanos adultos son capaces de percepciones evaluadoras, llamarlas juicios sería oscurecer las diferencias entre uno y otro caso. El *explanans* se hace así más indeterminado y, con ello, su contribución a la comprensión de las emociones sería menor.

5. He presentado una versión previa de las ideas que siguen en otro lugar (Tobón Giraldo, 2019).

6. Jens Kjeldgaard-Christiansen (2019) ofrece uno de los pocos análisis contemporáneos que se concentra en la antipatía hacia personajes cinematográficos y no en la simpatía, proponiendo una categorización de los tipos y dimensiones de atribución de culpa moral que están en juego en la construcción de los villanos. Sin embargo, echo de menos en su propuesta un análisis de las interacciones entre simpatía y antipatía.

7. De la relevancia de este concepto para la dirección de fotografía dan cuenta algunas citas recogidas por Patrick Keating (2019, p. 71): “Hace más de 80 años el director de fotografía hollywoodense Victor Milner escribió que su trabajo era ‘afinar el estado de ánimo visual de la película con el estado de ánimo dramático de la historia’. El director de fotografía británico Douglas Slocombe definió la función de la cinematografía en términos similares: (no meramente reproducir algo, sino comentarlo y traducirlo en la pantalla en el ‘estado de ánimo) que mejor se ajustara a la historia.

Para el director de fotografía francés Henri Alekan, la tarea del director de fotografía no se limitaba a “reproducir humildemente” el tema; en cambio, el director de fotografía debía “crear” una serie cambiante de atmósferas. Jane Stadler (2018) ofrece ejemplos similares sobre la relación entre estado de ánimo y diseño sonoro.

8. También Rubén Yepes (2018, p. 244) reconoce la importancia del tono afectivo general en el cine, aunque lo trata con otras herramientas conceptuales.

2. SIMPATÍA POR EL NARCO:

*El cartel de los sapos, El Rey,
Sumas y restas*

La simpatía en el cine criminal • El cine del narcotráfico en Colombia • Ambigüedades de la historia dramatizada: El cartel de los sapos (2012) • Ficción realista y cine de género: El Rey (2004) • Ficción realista y experiencia social: Sumas y restas (2005)

Imagen 2.1



2.1–2.2. Referencias visuales al cine negro.
Fotogramas de *El Rey*

Imagen 2.2

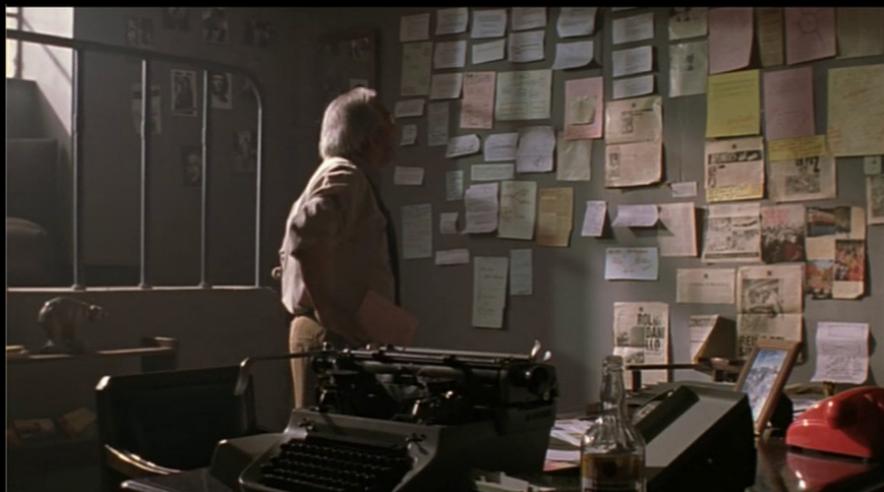


Imagen 2.3



2.3. Pedro Rey, un narco simpático.
Fotograma de *El Rey*

Imagen 2.4



2.4–2.7. El rostro de Santiago.
Fotogramas de *Sumas y restas*

Imagen 2.5



Imagen 2.6



Imagen 2.7



La simpatía en el cine criminal

La intensidad y profundidad de los afectos que despierta el cine de ficción dependen en buena medida de su capacidad para interesar al espectador por el destino de los personajes y ponerlo en favor o en contra de ellos; es decir, de su capacidad para hacerlos simpáticos o antipáticos. Las ficciones cinematográficas expresan y sugieren actitudes hacia sus personajes (Jones, 2011), y estas actitudes están en la base de muchos de los afectos que una película puede despertar: es *porque* está del lado del protagonista que el espectador se alegra de sus victorias, se indigna por los maltratos que sufre o espera angustiado que supere una dificultad; y es *porque* está en contra de un personaje antipático que ansía su caída y se llena de malestar si, por el contrario, sus maldades quedan impunes. Compasión, deseo de venganza, ira, suspenso, etcétera, están orientados en primer lugar hacia los personajes o responden a sus acciones, y lo mismo puede decirse de la empatía y otras respuestas afectivas. Todas las dimensiones artísticas de una película pueden contribuir a su tono afectivo, desde los problemas filosóficos o existenciales que plantea hasta su diseño sonoro. Pero, sin duda, los vínculos con personajes son el medio más importante para enganchar al público en el cine de ficción (Carroll, 2008, capítulo 6, 2013; Plantinga, 2009, capítulo 2; Smith, 1995, capítulos 1 y 3).

Las actitudes de simpatía y antipatía hacia los personajes tienen también dimensiones morales. La variable más importante en la distribución de la simpatía y la antipatía en las ficciones de masas es la evaluación moral de los personajes, y esta depende de todo el conjunto de capacidades naturales y culturales, disposiciones,

esquemas y conocimientos que el espectador trae consigo (Carroll, 2013; Plantinga, 2018; Raney, 2010; Smith, 1995, 2010; Tobón Giraldo, 2019; Zillman & Cantor, 1977). Estas actitudes también operan al interior de las películas, dándole intensidad y peso al conflicto ético o incitando emociones morales como la ira, la compasión, la repulsión moral, etcétera. Además, estas actitudes deben ser consideradas al valorar lo que el cine puede contribuir a la comprensión ético-política del mundo. La razón más obvia es que normalmente los personajes no solo representan individuos ficticiales, sino también *tipos* o *clases* de individuos que abarcan o pueden abarcar a personas y grupos sociales existentes. Probablemente no tenemos deberes morales hacia los seres ficticiales *en cuanto* seres ficticiales, pero sí podemos tenerlos hacia las personas reales y los grupos sociales que representan, y esto hace que las caracterizaciones puedan ser valoradas en términos ético-políticos. Las implicaciones con personajes no abarcan la totalidad de la experiencia ética del cine, pero sí constituyen uno de sus componentes centrales.

La importancia ético-afectiva de la simpatía y la antipatía está muy clara en las discusiones alrededor del cine criminal. Las pantallas de todo tipo están y han estado pobladas por malvados capaces de ganarse el favor del espectador y, muy especialmente, por criminales de todo tipo: ladrones, piratas, gánsteres, mafiosos, policías corruptos, asesinos (y asesinas) a sueldo (o por vocación), políticos calculadores, traficantes de drogas... La lista está lejos de ser exhaustiva, pero deja ver las afinidades de la narración audiovisual con los protagonistas moralmente problemáticos o claramente condenables, así como la productividad narrativa de

este tipo de personajes hasta el día de hoy (Herederero & Santamarina, 1996; Mittell, 2015, capítulo 4; Savater et al., 1996; Vaage, 2015). Muchas de estas películas escenifican el fenómeno de la “simpatía por el diablo”: el hecho de que las narraciones audiovisuales son capaces de generar una fuerte simpatía hacia personajes moralmente problemáticos —e incluso plenamente malvados—, que en la vida real probablemente serían más bien objeto de rechazo. Desde luego, es posible que en la vida real el espectador no encuentre nada objetable, digamos, en el narcotráfico y el sicariato: a Pablo Escobar no le faltan admiradores dentro y fuera de las pantallas. Pero lo interesante es que es posible estar sinceramente en contra de ambas actividades y, sin embargo, alegrarse con la misma sinceridad cuando un narco ficcional corona un cargamento o se deshace de un enemigo peligroso.

Algunos géneros están contruidos alrededor de estas simpatías “anómalas”, lo que ha levantado sospechas sobre sus efectos. Esto es evidente en el cine criminal, que ha desarrollado tipos de historia y de personajes, estrategias para construir la intriga y mantener el suspenso, justificaciones de los personajes, expectativas sobre sus destinos, esquemas de los contextos sociales en los que se mueven. Los diversos géneros que constituyen el cine criminal han sido muy exitosos en términos de público, pero también han estado sometidos a un intenso escrutinio y control social, en parte por el papel que en ellos tiene la presentación de la violencia, pero sobre todo por los temores que suscita el atractivo de sus personajes. A su alrededor se condensan las preguntas respecto a la censura y la libertad de expresión, las representaciones del crimen y sus causas, las

formas en las que puede influenciar a sus espectadores, etcétera.¹

A continuación estudio la interacción entre las dimensiones afectivas, estéticas y sociales del fenómeno en el cine del narcotráfico, el subgénero del cine criminal más importante en el cine colombiano a través de tres películas: *El Rey*, de Antonio Dorado Zúñiga (2004); *Sumas y restas*, de Víctor Gaviria (2005); y *El cartel de los sapos*, de Carlos Moreno (2012). Mi objetivo es mostrar las diversas maneras en que propician la simpatía por el narcotraficante y cómo la explotan, ya sea simplemente para enganchar al espectador o, de manera más reflexiva, para profundizar en la comprensión de la sociedad. Esta discusión está precedida por una observación sobre las formas de realismo que caracterizan las narrativas del narcotráfico, pues estas constituyen el contexto de producción y recepción dentro del cual la construcción de la simpatía adquiere sentido ético y cultural.

El cine del narcotráfico en Colombia

Contra lo que a veces se cree, las películas centradas en el narcotráfico y los narcotraficantes constituyen un porcentaje relativamente menor de la cinematografía colombiana reciente. A este grupo pertenece claramente un pequeño conjunto de películas protagonizadas por narcotraficantes: *El Rey* (Antonio Dorado, 2004), *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2005), *El Colombian Dream* (Felipe Aljure, 2006), *El trato* (Francisco Norden, 2006), *El cielo* (2009), *El arriero* (Guillermo Calle, 2009), *El*

cartel de los sapos (Carlos Moreno, 2012), *Amores peligrosos* (Antonio Dorado, 2013), *Manos sucias* (Josef Kuboka Wladika, 2014) y la reciente *Pájaros de verano* (Cristina Gallego y Ciro Guerra, 2018). Otras más, como *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), *María, llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004), *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008), *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Bolívar, 2010), *En coma* (Juan David Restrepo, 2011) y *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) se sitúan *grosso modo* en el mismo mundo, pero tienen como protagonistas a mulas y sicarios, y, si se amplían aún más los criterios, se podría hablar de *Apocalipsur* (Javier Mejía, 2007) como una historia sobre el impacto de la violencia del narcotráfico sobre las vidas de los jóvenes en los años noventa. No son muchos títulos, en todo caso, si se tiene en cuenta que se trata de las dos décadas más prolíficas en la historia del cine colombiano.

Sin embargo, estas películas tienen una peculiar repercusión en cuanto el narcotráfico constituye uno de los “mayores campos discursivos” de la producción cultural colombiana, como ha sugerido Juana Suárez (2009a, p. 145). Uno de los rasgos sobresalientes de este campo es la circulación fluida que establece entre cine, televisión, literatura y periodismo; entre “alta” cultura y cultura “popular”; entre géneros internacionales y realidades locales. *El arriero* se inspiró en un libro de crónicas de Alfredo Molano. Fernando Solórzano, como otros actores, ha pasado del cine a la televisión y se lo puede ver en *El Rey*, *El cartel de los sapos*, *El señor de los cielos* y *Las muñecas de la mafia*. Carlos Moreno dirigió *Perro come perro*, *Escobar, el patrón del mal* y la versión cinematográfica de *El cartel de los sapos*. La novela *Sin tetas no hay paraíso* reencarnó también como narcotelenovela y película. Y

estas narraciones, desde luego, se alimentan al mismo tiempo del conocimiento y la imaginación popular; de las historias que ofrecen la novela y el cuento, de los esquemas del cine de gánsteres y el melodrama; de las investigaciones periodísticas, judiciales e históricas. El narcotráfico ha dado lugar a un género inter-medial que amplifica estas historias, repitiéndolas una y otra vez con ligeras variaciones en todos los registros de la cultura.² Las historias de los carteles de Medellín y Cali se han convertido, así, en verdaderos ciclos míticos que elaboran y reelaboran la historia reciente a partir de un conjunto amplio de personajes y episodios que todos hemos terminado por conocer más o menos bien: Pablo Escobar, los hermanos Rodríguez Orejuela, El Mexicano, la contribución de los narcotraficantes al surgimiento de los paramilitares, la guerra entre los carteles, la captura y muerte de Escobar. Estas elaboraciones definen, para buena parte del público, el lado oscuro de la historia, la identidad y la cultura del país y sus regiones.

Las cifras de consumo confirman la visibilidad e importancia cultural de este campo discursivo. Esto es particularmente claro respecto a las narcotelenovelas, como muestran los datos que ofrece Diana Palaversich. “Por ejemplo, el primer episodio de *El capo* obtuvo 40% de share promedio; *Las muñecas de la mafia*, 44%; y *Rosario Tijeras*, 45%. El estreno de *Escobar, el patrón del mal* alcanzó 62.7% de share promedio y fue el primer episodio más visto en la historia de la televisión colombiana” (2015, p. 206, nota 2). Muchas de las películas mencionadas también alcanzaron resultados de público comparativamente buenos: *El Rey* da cuenta del 37% de la asistencia a películas colombianas en sala para 2004,

Sumas y restas del 12% para 2005, *El Colombian Dream* del 13% para el 2006, *El arriero* del 23% para el 2009, *Sin tetas no hay paraíso* del 21% para 2010, *El cartel de los sapos* del 13% para 2012 (Ministerio de Cultura de Colombia, s/f). *Pájaros de verano* alcanzó en 2018 el cuarto lugar para películas colombianas, con 266.268 espectadores, y volvió a salas el siguiente año gracias a su preselección para los premios Óscar 2019.

Otro factor que contribuye a la visibilidad cultural del narcotráfico son las controversias que han desatado en los medios de comunicación narcotelenovelas como *El patrón del mal* o *Sin tetas no hay paraíso*. Además, películas como *Sumas y restas*, *El Colombian Dream* y *Rosario Tijeras* han sido objeto de extensas discusiones académicas.

¿Cómo explicar la vitalidad y la productividad cultural y económica de esta temática? Se trata de un problema enormemente complejo, en el que seguramente entran en juego el hecho de que el narcotráfico no solo es una de las fuerzas que configuran (o deforman) la historia reciente de Colombia, sino que también dejó una marca perenne en la cultura cotidiana, el lenguaje, las formas de consumo y las estructuras sociales.³ Pero además, y en lo que concierne a las ficciones audiovisuales, el narcotráfico tiene la ventaja de que permite jugar a dos bandas: entretenimiento/ficción y educación/historia.

De un lado, el narcotráfico es un tema enormemente versátil, que se presta a los placeres del entretenimiento: tramas complicadas y cargadas de giros, secuencias espectaculares de acción, monstruos fascinantes, persecuciones cargadas de suspenso, ciclos de venganza, mujeres bellas, tipos guapos, lujo y derroche. Es decir, en general, los placeres asociados a géneros

como la acción y el thriller criminal, y a modos como el melodrama, de cuyas estructuras narrativas y visuales sacan provecho estas películas.

Por el otro lado, estas películas pueden apelar con mayor o menor seriedad a la promesa de representar la historia y los problemas de la sociedad. Mantienen una referencia fuerte a la realidad, y el realismo constituye su marco básico de interpretación y evaluación.⁴ Esto no impide, desde luego, que las películas hagan uso de las libertades de la ficción, desde pulir diálogos, cambiar nombres, estilizar personajes o simplificar líneas argumentales para hacerlas más interesantes o ajustadas a los requerimientos de géneros como el thriller, hasta crear personajes y situaciones imaginarias, cambiar completamente el orden y significado de los acontecimientos, etcétera. El realismo no solo varía por su grado de apego a la realidad (como quiera que se la defina); sino por las maneras en que combina ficción y realidad, es decir, qué aspectos de la realidad representa de manera literal, cuáles de manera ficcional y cuáles deja absolutamente de lado. En el caso del cine colombiano del narcotráfico propongo distinguir dos tipos básicos de realismo. Al primero lo llamaré historia dramatizada: narraciones que dramatizan acontecimientos reales y cuyos personajes representan a individuos de carne y hueso. El segundo es la ficción realista, narraciones con personajes ficcionales en un contexto histórico-social reconstruido de manera realista. Estas películas comparten la pretensión —o, en algunos casos, la excusa— de representar el pasado reciente, de refrescar o incluso reconfigurar la memoria nacional. De hecho, dada su amplia recepción, es probablemente el cine con más posibilidades de lograrlo. Es en este contexto

que estas películas contribuyen a la constitución y deconstrucción del estereotipo del narco. Dada la estructura inter-medial del género, sería deseable una investigación que abarcara la totalidad del campo (o al menos literatura, cine y televisión), pero dado que cada medio tiene lógicas de producción, circulación y recepción distintas, así como diferentes estrategias para promover implicaciones con sus personajes, el análisis de cada uno es un primer paso que tiene su propio interés.

Ambigüedades de la historia dramatizada: *El cartel de los sapos* (2012)

El cartel de los sapos (Carlos Moreno, 2012) es un ejemplo perfecto de cómo las narrativas del narcotráfico saltan entre la televisión, la literatura testimonial y el cine. Su origen se encuentra en el libro testimonial que publicó en 2008 el ex-narcotraficante Andrés López, en el que afirma contar desde adentro la historia del Cartel del Valle. El mismo año se convirtió en una exitosa serie de televisión de 57 episodios, con una segunda temporada en 2010. En el 2012 se estrenó una versión fílmica, cuya nominación al Óscar a Mejor Película Extranjera para el 2013 mostró el compromiso de la industria cinematográfica nacional con estas producciones y levantó merecida ampolla (Zuluaga, 2012).

El núcleo diegético de la película es un argumento doble, que combina una trama criminal y una romántica. La película sigue a Martín “Fresita” González (Manolo Cardona) y sus vicisitudes como pequeño

traficante (“traqueto”) en el Cartel de Cali, en compañía de su mejor amigo, Pepe Cadena (Diego Cadavid), desde sus comienzos en un laboratorio de cocaína, sus primeros envíos exitosos, la pérdida de un cargamento, sus intentos de recuperar el dinero, su ruptura con Pepe, su enfrentamiento con todos los jefes del Cartel y, finalmente, su colaboración con la justicia estadounidense. Esta trama tiene como marco genérico el cine de acción, como denota la secuencia inicial (un primer plano del protagonista disparando un arma de fuego). En paralelo, se ocupa de su historia de amor con Sofía (Juana Acosta), una caleña de clase alta a la que ama desde niño, con la cual se casa y a la que termina perdiendo por su incapacidad para salirse del negocio. Esta trama se desarrolla en una clave más cercana a la telenovela romántica: un amor que absorbe completamente el ideal de felicidad del personaje, y que se presenta en sus puntos de más alta intensidad (enfrentamientos desgarradores o instantes de comunión absoluta, sin términos medios), lo que además permite una actuación altamente emocional, en particular en el rango de ciertas emociones tiernas (la felicidad amorosa, el desconsuelo) que no son centrales en el cine de acción; a cada momento de felicidad le sigue una nueva crisis motivada generalmente por causas externas y no por la lógica interna de la narración. Es cierto que la doble trama es una convención del cine clásico hollywoodense, que canónicamente recurre a una subtrama romántica (Bordwell, Staiger, & Thompson, 1988, p. 16), y este canon sigue presente en el cine de criminales contemporáneo. Lo que no es frecuente, sin embargo, es que el romance tenga tanta importancia para el desarrollo de la historia, la caracterización de los personajes y el

registro emocional de la película. En general, se puede decir que su retórica del exceso, su oposición radical entre buenos y malos y su énfasis en los giros improbables la conectan más bien con el modo del melodrama (Brooks, 1995; Hardcastle, 2016).

Ambas tramas contribuyen a la construcción de Fresita como un narcotraficante simpático. El hecho de que un narcotraficante pueda ser simpático parecería contradecir la tesis de que la evaluación moral es el principal determinante de la simpatía. Sin embargo, los juicios morales en la ficción y en la vida cotidiana siguen una lógica relativa y comparativa (Carroll, 2004; Vaage, 2015). Al decidir qué lado tomar en un conflicto entre diversos agentes morales, la pregunta relevante es cuál es el mejor en este contexto, no cuál es el mejor en absoluto, y las narraciones cuentan con amplio margen de maniobra para establecer las opciones morales disponibles. Es fácil construir un universo en el cual el protagonista no sea el peor de todos y, sobre todo, no sea peor que sus antagonistas, como ocurre en toda la trama de narcotráfico de *El cartel*. La película elabora un mundo maniqueo con claros antagonismos. De un lado está El Cartel de Cali, asesinos que no dudan en matar a sus enemigos, incluso por mano propia, y que celebran esas muertes en fiestas excesivas. Su mayor goce se deriva de demostrar su poder sobre otras personas, sean o no de su banda, y no conocen ni siquiera el honor entre bandidos. Hasta Pepe, el amigo de infancia de Fresita y su compañero de carrera criminal, lo abandona cuando las cosas se ponen difíciles; incluso llega a amenazar a Sofía e intenta violarla. Del otro lado está Fresita, un joven guapo que recita una y otra vez, sin pizca de ironía, su mantra personal: “limpio y luminoso, limpio y

luminoso”. La película exculpa y rebaja la gravedad de sus acciones aun cuando su participación en el negocio del tráfico lo lleva a situaciones muy oscuras. Por ejemplo, la única ocasión en la que mata a alguien a lo largo del metraje es en una situación de estricta autodefensa, cuando los supuestos compradores del último viaje de cocaína intentan matarlo para quedarse con la mercancía y el dinero. En el clímax de acción de la película, los jefes del cartel lo persiguen hasta México D.F., lo que termina en una balacera que deja media docena de muertos, de ninguno de los cuales es responsable, por supuesto.

La simpatía hacia Fresita se beneficia de la trama romántica. Aunque Fresita participa evidentemente de los dos mundos y las dos tramas, es el romance el que determina la presentación de su personaje. La película comienza mostrándolo como un niño enamorado e inocente, y mantiene esta caracterización a lo largo del metraje. Hay un montaje paralelo muy dicente, en el que se superponen las imágenes de la primera vez que besa a Sofía en una piscina, cuando son niños, y el momento en el que le muestra la piscina de la casa que le ha comprado con su trabajo, mientras le promete salirse del negocio para vivir tranquilamente con ella. Desde la perspectiva de la película, Fresita *siempre* es ese niño inocente que solo ha entrado en el narcotráfico como medio para un fin: ayudar a su abuela y casarse con la mujer de sus sueños. El hecho de que todas sus acciones están justificadas por este ideal amoroso y no simplemente por el interés personal les da una cierta legitimidad, sobre todo una vez entra en enfrentamiento con la organización criminal en pleno (Vélez Cuervo, 2015, p. 176).

La simpatía por Fresita también se ve fortalecida quizá por algunas cualidades no-morales. Es dudoso que un personaje absolutamente malo pueda ganarse la simpatía del espectador, pero hay cualidades que, sin ser morales, parecen capaces de modularla positivamente, como el ingenio, la inteligencia, el carisma personal, la belleza, la familiaridad, el aura de las estrellas televisivas. Alfred Hitchcock sostenía que “el público concede menos importancia a los engorros y a los problemas de un personaje interpretado por un actor que no le resulta familiar” (citado en Truffaut, 1998, p. 124). Murray Smith (2010), por su parte, sostiene que la simpatía es multidimensional: en su centro estaría la evaluación moral, pero también se vería afectada secundariamente por cualidades no-morales. Sería “un campo de evaluación multidimensional en el que operan nuestros juicios, en el que entran en juego criterios morales y no morales, y en el que a los personajes les puede ir bien respecto a algunos criterios y mal respecto a otros” (244). Plantinga (2010) tiene una tesis similar. Para volver al caso de *El cartel*, Fresita es interpretado por Manolo Cardona, un actor muy conocido por sus papeles en telenovelas, especialmente como galán, lo que le da un cierto carisma que la trama romántica pone de relieve.

Sin embargo, hay que decir que estas estrategias no son del todo exitosas, y hay buenas razones para creer que muchos espectadores no sienten por el protagonista la simpatía que la película evidentemente aspira a producir. Esto se puede atribuir en parte a las debilidades en la construcción dramática que han señalado varios críticos (Kalmanovitz, 2012; Osorio Mejía, 2012; Zuluaga, 2012). Algunos personajes secundarios que tienen gran importancia para los giros del guión no

alcanzan a ganar suficiente peso dramático como para que lo que pase con ellos tenga un efecto emocional fuerte (por ejemplo, la traición de Pepe o la muerte de su mentor, Óscar Cadena). Con ello se debilitan también la simpatía y la compasión por el protagonista y sus desventuras. Muchos giros resultan poco creíbles, como la aparición de Sofía en el preciso momento en que una entrega de drogas en Nueva York sale mal y se ve obligado a dispararle a un atacante. Por último, la estructura moral de la película es maniquea en exceso: Fresita resulta ser, a fin de cuentas, un héroe romántico, un bandido cuyo corazón no solo es de oro, sino estrictamente monógamo. Como se verá en las dos siguientes secciones, el cine criminal colombiano ha desarrollado versiones menos idealizadas, y en todo caso más interesantes, de este estereotipo y, sobre todo, ha dibujado mundos morales con muchos más matices de gris y de negro.

El cartel de los sapos es también un caso típico de la “historia dramatizada” del narcotráfico y las estrategias a través de las cuales construye sus vínculos referenciales con la historia nacional. A pesar de lo inverosímil de su estructura moral y su construcción dramática, la película afirma contar “la verdadera historia del narcotráfico en Colombia”. El protagonista se presenta como un testigo privilegiado de las luchas del Cartel de Cali con el Cartel de Medellín y, más adelante, con el Cartel del Norte del Valle, lo que permite la presencia de múltiples narcotraficantes bajo nombres fingidos: Hélder “Pacho” Herrera se convierte en Hugo de la Cruz, Orlando Henao se convierte en Óscar Cadena, etcétera. Pero el efecto de realismo se construye sobre todo a través de un conjunto de recursos extradiegéticos. El primero

son los títulos que abren la película, que la sitúan temporal y temáticamente, a la vez que aseguran que está “basada en una historia real”. El protagonista cumple además de narrador en *off*, que resume algunos momentos claves de la historia y ofrece su interpretación de los acontecimientos, por ejemplo, cuando asegura que un lío de faldas fue el origen de la confrontación entre los carteles de Medellín y Cali. Una tercera estrategia son las secuencias de montaje que acompañan a la voz en *off*, un recurso clásico del cine criminal que interrumpe el flujo de la narración y refuerza su conexión con la realidad a través de la referencia a medios periodísticos como periódicos o fotografías (Herederó & Santamarina, 1996, capítulo 3; Sánchez-Biosca, 1996, pp. 176–194). En el caso del cine reciente del narcotráfico, el metraje de archivo televisivo o material visual tratado de manera que genere el llamado “efecto de archivo” dota a estas imágenes de un aura de evidencia (Baron, 2012).

Estas estrategias se refuerzan entre sí, como muestra una breve secuencia de montaje en el minuto 30 de la película. En esta el protagonista-narrador afirma a través de la voz en *off*: “Con Escobar muerto, la atención volvió a nosotros. El gobierno colombiano y los gringos firmaron un tratado de extradición para mandar a los narcos a prisiones americanas. Los capos de Cali tomaron una decisión que podría haber cambiado todo para siempre.” Mientras tanto, pasan imágenes de Pablo Escobar, personas capturadas y esposadas, letreros de carretera que dicen Cali-Buenaventura, decomisos de drogas, aviones, organigramas del cartel de Cali, prisiones y agentes de la DEA. La voz en *off* sobredetermina la interpretación de las imágenes, que se convierten así en ilustraciones literales de las afirmaciones del

narrador. La redundancia no solo garantiza que la información sea comprendida, sino que refuerza su verosimilitud, especialmente por el valor testimonial de esas imágenes. La primera es una toma muy conocida, casi icónica, de Pablo Escobar. Las siguientes, exceptuando la toma del letrero Cali-Buenaventura, tienen la textura del video analógico televisivo, y es difícil saber si se trata de verdadero material de archivo o de tomas tratadas digitalmente para que lo parezcan. En todo caso, estas imágenes destacan al lado de los colores vivos, el alto contraste y la nitidez de la tecnología digital utilizada en la filmación.

El estatuto ambiguo de estas imágenes refleja las ambigüedades del discurso de esta película, y de otras producciones en la categoría de historia dramatizada. El problema aquí no es, desde luego, el uso de la licencia ficcional, sino más bien que estas estrategias desdibujan la diferencia entre historia y ficción, en contravía de su pretensión de realismo histórico. *El cartel* y otras películas y series de televisión sobre el narcotráfico pretenden ser lecciones de historia, e incitan una evaluación del público justamente en términos de su ajuste supuesto o real a los hechos y los personajes, como muestran Amaya y Charlois (2018) para el caso de la serie de Netflix *Narvos* (2015–2017). Algo similar ocurre con *El cartel*, a juzgar por algunas reseñas de FilmAffinity que la valoran precisamente como un recuento de la historia colombiana reciente.⁵ Pero sus libertades ficcionales entran en choque con sus pretensiones de verosimilitud, lo que genera evidentes tensiones entre el mensaje diegético y el mensaje extradiegético, entre lo que dice y lo que muestra (Palaversich, 2015, pp. 211–212). El encabezado de cada capítulo de *El patrón del mal*

proclama “Quien no conoce su historia está condenado a repetirla”, pero el cierre tiene la precaución de recordar que “‘Escobar, El patrón del mal’, es una serie de ficción (...)”.

Ficción realista y cine de género: *El Rey* (2004)

El Rey tiene también una pretensión realista: la de contar el surgimiento del narcotráfico en Cali entre mediados de los sesenta y comienzos de los setenta. Su perspectiva, sin embargo, no es la de la historia dramatizada sino más bien la de lo que he llamado ficción realista, que presenta personajes ficcionales en contextos históricos reales. Antonio Dorado, su director, ha declarado que la película toma como punto de partida algunas anécdotas y la personalidad de Jaime Caicedo, “El Grillo”, uno de los primeros caleños en entrar al negocio de la cocaína (Dorado Zúñiga, 2013, pp. 9–10). Sin embargo, el dato no aparece en la película ni es muy conocido. *El Rey* se presenta, más bien, como un filme de ficción que apela a los esquemas narrativos y estéticos del cine negro y de gánsteres para reconstruir el ambiente del negocio de la droga en el Cali de las décadas de los sesenta y setenta.

El Rey, al igual que *El cartel de los sapos*, sostiene su referencia a la historia general sobre todo con recursos extradiegéticos. El más importante es la narración en *off*, una tarea que en este caso está en manos del personaje del periodista. Este aparece en diversos momentos del metraje, sin otra justificación causal más que presentar a Pedro Rey y Laura. Su verdadera función es la de testigo

de la vida de Rey y narrador-comentarista. En diversas intervenciones en *off*, contextualiza la situación de Cali a mediados de los años sesenta, cubre algunas elipsis narrativas y especula sobre las causas de fondo que permitieron el surgimiento de los narcos. La referencia histórica y geográfica de la película se afianza, además, a través de intertítulos, tomas de situación que muestran lugares identificables del centro histórico de Cali (como el Parque de San Nicolás o la Plaza de Caycedo), el vestuario, la música y la ambientación general. Todos estos elementos contribuyen, además, a dar la impresión de una cierta distancia histórica, teñida de nostalgia por los felices años setenta.

La trama, aunque incluye elementos de la historia local, está fuertemente estilizada por los cánones del cine negro y de gánsteres. Sigue el ascenso de Pedro Rey (Fernando Solórzano), que pasa de tener un bar e intermediar entre pequeños delincuentes a ser un verdadero capo, y culmina en su degradación final, en medio de una embriaguez de poder y cocaína que lo deja cada vez más solo y, finalmente, desemboca en la muerte a manos de sus socios. Algunos de los personajes encarnan agentes históricos generales —Harry representa a aquellos estadounidenses que llegaron al país a buscar cocaína para distribuir en el Norte; Laura, a la clase política que tranzó con los narcotraficantes—, pero está claro que el arco narrativo es típico de las películas del ciclo clásico de gánsteres de los años treinta (Heredero & Santamarina, 1996, capítulo 3). El director ha reconocido una deuda con los géneros negro y de gánsteres que va más allá de la narrativa y alcanza la estructura de personajes y la estética de la película (Dorado Zúñiga, 2013, p. 11).

La estructura de personajes muestra un mundo cerrado y enteramente corrupto. A diferencia de lo que ocurre en el caso de *El cartel de los sapos*, en el que el mundo del amor se sitúa en el polo opuesto al mundo del crimen, aquí ambos están estrechamente entrelazados. Las relaciones de Rey con sus dos socios más importantes, El Pollo y Harry, marcadas por las traiciones mutuas, forman un triángulo simétrico al de sus relaciones con su amante Laura y su esposa Blanca. Todos los personajes se benefician de manera directa del negocio: pero no solo rompen las normas legales, sino que se traicionan entre sí, irrespetando cualquier código de honor entre bandidos, amantes, amigos o esposos. El resultado es una visión de la sociedad marcada por un profundo pesimismo moral. Quizá el rasgo más distintivo de las diversas formas del cine negro (independientemente de si lo protagonizan gánsteres o detectives) es que en él el realismo equivale a pesimismo: sus estructuras son metáforas de la sociedad como complot, en la que normas y leyes son apenas una superficie frágil bajo la cual bullen intrigas y traiciones (Chandler, 2014; Herredero & Santamarina, 1996, capítulo 1; Ospina, 2007, pp. 38–40).

El guión preveía una serie de secuencias que homenajearan directamente el género negro pero que nunca fueron filmadas (Dorado Zúñiga, 2013, p. 13). Sin embargo, sus huellas son claramente visibles en el estilo visual de la película, en particular en el uso del claroscuro y de fuentes de luz directas y sin rellenos. Esto se ve en dos series de secuencias que no cumplen una función narrativa sino, más bien, simbólica. Podría decirse que su elección de espacios y su modo de filmarlos sirven como metáforas del tema y la perspectiva

de la narración (Imágenes 2.1-2.2). La primera serie, que aparece al comienzo y al final de la película, muestra a Pedro Rey jugando billar solo, con un cigarrillo en la boca, concentrado. La única luz cenital que ilumina la mesa deja ver sus manos y adivinar su rostro, mientras el resto del espacio se mantiene en sombras, quizá una metáfora de la nocturna soledad en la que calcula sus movidas. La segunda serie, que aparece también al comienzo y el final, y se reitera en otras ocho ocasiones a lo largo de la película, muestra al periodista en su oficina, escribiendo la historia que nos cuenta, en medio de una escenografía reconocible del cine de detectives: una oficina abarrotada de objetos y cargada de humo a la que la luz entra por la ventana, una pared cubierta de papeles y recortes de periódico, un escritorio con una máquina de escribir y una botella de licor.

El Rey pertenece a la tradición del cine de gánsteres, sobre todo, por su protagonista. Pedro Rey es claramente un antihéroe simpático. ¿Cómo se construye esta simpatía? Esta película emplea varias estrategias recurrentes en la ficción audiovisual, como la comparación ventajosa (o mal menor), la justificación, el efecto de halo y el efecto de familiaridad.

Pedro Rey está rodeado de personajes con una moralidad al menos tan dudosa como la suya (Meade, 2011). El Pollo, su socio, quiere acostarse con su mujer desde el principio de la película, hace negocios a su espalda con Harry, el gringo, e intenta asesinarlo. Laura, su amante, es una política corrupta que se aprovecha de su dinero y su poder. El teniente Pulgarín es simplemente un miembro de la banda con uniforme de policía, que al final, por incitación de Harry, asesina a Rey por la espalda. El único que se salva de esta corrupción

generalizada es el teniente Flórez (también presentado con el dicente apodo de teniente Maluco), pero la película lo presenta solo marginalmente y, más aun, como si estuviera motivado por un mezquino deseo de revancha. En este contexto, Pedro Rey no parece tan malo, sobre todo mientras las consecuencias del negocio para los consumidores y la sociedad en general se dejan convenientemente por fuera de la pantalla, de tal manera que no son una preocupación para el espectador: “ojos que no ven, corazón que no siente”.

Hay que prestar atención, sobre todo, al modo en que la película justifica las acciones de Rey. A diferencia de lo que ocurre en *El cartel de los sapos*, en la que el dinero es un medio para alcanzar el ideal amoroso, aquí la riqueza parece un fin en sí mismo, capaz de justificar cualquier medio. La cocaína simplemente es un camino para realizar esa “especie de sueño colectivo que aparece repetidamente en las narraciones de diferentes medios” (Arias Herrera, 2008, p. 220). Esto conecta directamente el estereotipo del narco con la figura del comerciante, con la cual comparte un conjunto de virtudes específicas: la valentía, la ambición, la decisión rápida y firme, el ingenio para resolver problemas. Como ha señalado Diana Palaversich (2015) respecto a las narcotelenovelas colombianas, uno de los mitos constitutivos de la imagen del narcotraficante es el del emprendedor que se hace a sí mismo, “un individuo que por esfuerzo propio se eleva sobre su condición humilde y se convierte en rico y poderoso” (210). Quizá convenga añadir que esta justificación económica engancha con el discurso del emprendimiento capitalista y, en esta y otras narraciones audiovisuales, con una vaga promesa de revancha antiimperialista. Cuando Pedro Rey intenta convencer

al Camarada de que trabaje para él como químico, su mejor argumento es que “es la única oportunidad que tenemos de quitarle un centavo a todo ese billete que los gringos han sacado de este país (...) Vamos a dañarle la cabeza a esos yanquis”.

Esto, sin embargo, no autoriza a deducir que el otro componente del estereotipo del narcotraficante es el bandido social, como ha propuesto Palaversich. Quizá solo Pablo Escobar logró integrar de manera relativamente estable en su imagen pública el mito del bandido que roba a los ricos y, además, es capaz de enfrentarse al Estado y ponerlo de rodillas, según la caracterización propuesta por Eric Hobsbawm (2011) en su estudio clásico sobre los bandidos. Hasta donde tengo conocimiento, narcotelenovelas y películas de narcotráfico han presentado algunas declaraciones de sus protagonistas en ese sentido, pero sin otorgarles un papel muy importante, ni mostrar acciones de repartición de riqueza de este tipo, con la posible excepción de *Escobar, el patrón del mal*.

La película también se aprovecha de los efectos de halo y de familiaridad para presentar a Pedro Rey de manera más favorable. El efecto de halo es el efecto del orden de presentación de los rasgos positivos o negativos de una persona o personaje sobre la favorabilidad con la que se le ve: los primeros rasgos tienen mayor relevancia para la evaluación total (Appiah, 2008). Si en un principio el personaje es presentado bajo una luz favorable, el espectador está mucho más dispuesto a simpatizar con él, incluso frente a nuevas evidencias (Vaage, 2015). En el caso de *El Rey*, las primeras secuencias ponen al espectador del lado de su protagonista, y esta disposición tiene cierta inercia propia, que toma casi toda la película

cambiar. En palabras de Andrés Vélez Cuervo (2015), “El Pedro Rey que conocemos al principio de la película está lleno de júbilo, energía, bondad y alegría. Esa luz personal le confiere a los primeros minutos del metraje un halo de bondad que inmediatamente magnetiza la brújula empática del espectador: ‘ah, este tipo es un bacán’ (...)” (199). El efecto de familiaridad señala que el simple hecho de pasar más tiempo con una persona o personaje tiende a hacerlo moralmente preferible sobre otros menos conocidos. A Rey se le da mucho más tiempo en pantalla, y la historia se narra desde una perspectiva cercana a la suya —solo por estricta necesidad narrativa se muestran situaciones en las que él no está presente. Es, además, representado por Fernando Solórzano, un actor carismático y bien conocido en el país. Estos hechos implican una mayor familiaridad con el personaje y favorecen la simpatía por él (Imagen 2.3).

Como es obvio, la simpatía no tiene que ser plena e incondicional, ni se mantiene completamente estable a lo largo de una película. Puede mezclarse con un cierto grado de repulsión o reserva, puede ser vacilante o convertirse en antipatía a mitad de camino. Los conceptos de simpatía y antipatía no designan una evaluación de acciones individuales sino la relación con el personaje como totalidad, tal como se construye progresivamente en el transcurso de la película. Al usarlos como categorías de análisis, por tanto, hay que tener en cuenta su dimensión temporal. Con Plantinga (2009, capítulo 5), se puede dar el nombre de “arco afectivo” a estas transformaciones de actitud hacia un personaje a lo largo de la película, la manera en que gana la simpatía del espectador, la pierde o la recupera. Estos arcos son una

parte tan importante de los estereotipos como las propiedades “estables”, y están asociados a su pertenencia a diversos géneros. En el cine de gánsteres, el arco de las simpatías está ligado al arco narrativo de ascenso y caída, frecuentemente bajo la forma de un proceso de progresiva corrupción como el que vemos en *El Rey*. El aumento en la osadía de los negocios da paso a un comportamiento cada vez más errático y arbitrario: se hace menos fiable, maltrata a su mujer, traiciona a sus amigos y socios, y va cavando, así, su propia tumba. En la medida en que el motor básico de la simpatía es la valoración moral, se puede postular que esta degradación del personaje deteriora, igualmente, la simpatía que genera en el espectador. Genera una tensión entre la simpatía inicial y la creciente antipatía que despierta. Una de las formas de resolver esta tensión es la muerte, si esta justifica la superioridad moral del personaje al mismo tiempo que lo castiga. En este caso, Pedro Rey muere a traición, lo que rebaja a su verdugo y lo eleva comparativamente.

En resumen, ¿cuál es la imagen del narco simpático que construye esta película? El narcotraficante es el protagonista. Está situado en un entorno corrupto en el cual las drogas son simplemente un negocio particularmente lucrativo, que requiere más ingenio y valentía que otros. De hecho, es notable que esta película no considere necesario recurrir a otras estrategias de justificación muy frecuentes en las narraciones de antihéroes, como la defensa de una familia amenazada, las debilidades o fragilidades que hacen del protagonista mismo una víctima, la venganza más o menos justificada, los actos de contrición y rehumanización que recuperan cíclicamente la simpatía por el personaje e intentan convencer al

espectador de que, en el fondo, es un buen hombre o la presentación de sus acciones como trágicamente inevitables —ya sea por mor de un bien mayor o porque se derivan de un acto inicial cuyas consecuencias eran imprevisibles (García-Martínez, 2016; García-Martínez & Canet, 2018). La película parece asumir que el espectador reconoce en la búsqueda de la riqueza y el ascenso social un objetivo lo suficientemente importante como para justificar por sí solo los actos de Pedro Rey.

Ficción realista y experiencia social: *Sumas y restas* (2005)

El realismo de *Sumas y restas* se opone nítidamente al de la historia dramatizada en términos de modo, estrategias y objetos privilegiados de representación. La historia dramatizada representa personas y acontecimientos particulares que han existido. Su fidelidad depende de la manera en que el actor represente adecuadamente a otro individuo en su figura y su gesto, así como de la correspondencia de las situaciones con el conocimiento histórico común; piénsese en los elogios a Andrés Parra por el parecido físico que logró con Pablo Escobar y cómo su interpretación recogió las expresiones y manierismos del narcotraficante. Un conjunto de recursos extradiegéticos anuncian y certifican esta correspondencia. La obra de Víctor Gaviria, por contraste, retomó creativamente los principios del realismo cinematográfico y los tradujo a una forma de trabajo adaptada a la situación, las realidades y las necesidades locales. Configura con enorme libertad la narrativa de los

acontecimientos y la construcción de los personajes, a la vez que establece una relación documental con otros aspectos de la realidad. La tradición clásica del realismo (Balázs, Kracauer, Bazin) depositó su fe en la capacidad del cine para captar y salvar la materialidad de lo real, una idea que Gaviria leyó en clave local y convirtió en un programa estético, al que podríamos llamar *realismo de la realidad material*. Este le impuso la necesidad de registrar la luz, la arquitectura, el aire y los gestos de los márgenes de la ciudad y la sociedad, con la certeza de que este arraigo era una fuente de poesía, como escribió con Luis Alberto Álvarez en “Las latas en el fondo del río” (Álvarez & Gaviria, 1981), un bello ensayo que sirvió de manifiesto para su cine. Al mismo tiempo, su trabajo lo llevó al encuentro de los actores naturales, ya desde cortos como *Los habitantes de la noche* (1983). Confluyó así con las tradiciones del neorrealismo italiano y del documental comprometido colombiano, lo que dio lugar a una segunda dimensión de su realismo, al que podemos llamar *realismo de la realidad social*: una preocupación por captar cinematográficamente aspectos y miembros de la sociedad colombiana que hasta entonces el cine de ficción apenas había tocado (Puerta Domínguez, 2015). Este realismo se materializó en un proceso de creación que alcanzó su madurez ya con su primer largometraje, y que desde entonces ha permanecido estable en sus rasgos esenciales: largos procesos de investigación y pre-producción; escritura colaborativa de guiones relativamente abiertos y basados en anécdotas e historias reales; filmación en locación; uso exclusivo de actores naturales; respeto radical a la expresividad propia del habla marginal (Duno-Gottberg & Hylton, 2008; Jáuregui & Suárez, 2002; Ruffinelli, 2004; Suárez,

2009b; Zuluaga, 2009). Gaviria ha expuesto estos principios y estrategias en numerosas ocasiones y, lo más importante, se ha mantenido fiel a ellos en su obra, lo que ha dado consistencia a una poética propia y una fuerte posición de autor.

Cualquier grabación audiovisual registra materialmente la gestualidad de sus actores, su forma de hablar, de caminar y de moverse en el espacio, sus actitudes y el ritmo con el que actúan, pero las películas de Gaviria son, además, *acerca* de estos gestos, los denotan, se refieren a ellos y los ponen en primer plano. El lenguaje de los actores toma importancia por sí mismo, por su capacidad como reservorio de la experiencia y las memorias colectivas. De ahí que Gaviria se sienta obligado a respetarlo incluso cuando dificulta la posibilidad de que sea comprendido en otros países, o cuando su crudeza hace retroceder a más de un espectador. Esta poética también le otorga una peculiar importancia al cuerpo y el rostro de los actores. Lo primero que el actor natural trae a la película es su corporalidad y las formas de vida inscritas en ella. En parte, la tarea de Gaviria como director es identificar estas cargas de experiencia en los actores y permitir que se expresen y toquen empáticamente al espectador (Gaviria citado en Claver Téllez, 2009, pp. 44s.). La mimesis kinestésica y el contagio emocional conectan automáticamente el cuerpo del espectador con el de los actores en la pantalla, y transmiten tendencias de movimientos, la sensación que acompaña a los gestos, algunos estados emocionales. En las películas de Gaviria esta conexión corporal transmite una carga de experiencia social. Lo que se transmite de esta manera es, con frecuencia, muy intuitivo e, incluso, infalible: no corresponde a un contenido conceptualmente

determinable, que se pueda verbalizar o parafrasear de manera precisa, sino a matices que solo pueden ser captados en el instante en que el espectador reconoce una expresión o un tono específico, cuando percibe un gesto o capta el sentimiento que permea cierta reacción, es decir, en una experiencia que solo se le da a través de su propio cuerpo. A través de un esfuerzo de atención sostenida, la película construye un universo unificado por el mundo de experiencias que se han depositado en estos cuerpos y ese lenguaje, dando lugar a una peculiar textura en la que se acumulan detalles casi imperceptibles que sostienen la verosimilitud del conjunto. En el caso del cine de Gaviria, el fenómeno toma una dimensión política, en la medida en que reconoce y libera la significación de la materialidad y la corporalidad de espacios, grupos sociales y formas de vida que han sido excluidos de la representación audiovisual durante largo tiempo (Wood, 2008, pp. 56-58).

Sumas y restas también se esfuerza por ofrecer una comprensión más estructural del fenómeno del narcotráfico a través de su arquitectura de personajes. La película cuenta la historia de Santiago Restrepo, un ingeniero civil cuya empresa de construcción se enfrenta a problemas económicos. En busca de dinero, acude al Duende, un amigo de infancia que lo pone en contacto con Gerardo, un nuevo rico interesado en construir en uno de sus lotes, y de quien se va haciendo amigo en medio de las fiestas. Al poco tiempo, Gerardo le propone otro negocio mucho más lucrativo: que le sirva de contacto con grandes compradores para la cocaína que produce en su laboratorio. Leo, otro viejo amigo dedicado al narcotráfico, le presenta a su socio, El Primo, quien acepta comprarle 1000 kilos. La relación entre

Santiago y Gerardo, sin embargo, se agría rápidamente. Un hermano de Gerardo es asesinado y Santiago, ocupado en intentar arreglar la relación con su esposa Paula, no lo acompaña al entierro. A esto se suma que la cocaína que Gerardo “cocinó” llega en malas condiciones a Estados Unidos, y El Primo culpa a Santiago por haber mediado en ese negocio. En ese punto de la historia, Gerardo llama a Santiago para pedirle que llegue a un trato con los policías que han incautado su laboratorio. A regañadientes, Santiago asiste a la cita, durante la cual es secuestrado por los supuestos agentes, que lo retienen hasta que su familia logra malvender buena parte de sus propiedades para pagar el rescate. Después de su liberación, El Primo le cuenta que ha sido Gerardo quien lo secuestró, y exige una “solución rápida”. Santiago accede a encontrarse una vez más con Gerardo, quien se niega a pagar nada de lo que le debe y da por disuelta la sociedad. En cuanto Santiago sale del restaurante, los sicarios de El Primo asesinan a Gerardo.

Como deja ver este apresurado resumen, *Sumas y restas* es un drama de narcotráfico, con personajes que tienen cada uno carácter, objetivos e intereses propios, y se definen por su aporte a la historia central: la amistad fracasada entre Santiago y Gerardo. En otro nivel, sin embargo, los personajes representan tipos definidos por su clase, sus valores y su papel en la economía, y conforman un modelo a escala de las redes a través de las cuales el narcotráfico penetró en la sociedad antioqueña de los años ochenta. La clase media-alta posee el patrimonio social y económico (Santiago) y el conocimiento de las componendas del comercio internacional que muy pronto se pusieron al servicio del narcotráfico (Leo, El primo). La clase baja, de la que provenían

buena parte de los traquetos, había arriesgado todo en el negocio, ya fuera controlándolo, ya como empleados en la producción (en el laboratorio), ya como fuerza mixta de intimidación o labores varias. Para Gerardo no existe distinción entre los negocios y la vida privada, y sus trabajadores son, literal y metafóricamente, su familia. Santiago se esfuerza, por el contrario, por mantener a su familia separada del negocio, pero al hacerlo limita su relación con Gerardo, y esta es su perdición.

Desde luego, es frecuente que el cine de gánsteres convierta su estructura de personajes en un modelo a escala de la sociedad como empresa criminal, pero *Sumas y restas* lo hace con especial perspicacia. No retrata este negocio como una especie de núcleo aislado de ilegalidad en el que solo participan narcotraficantes, políticos o policías igualmente corruptos, como ocurre, por ejemplo, en *El Rey*. Más bien, dibuja un mundo en el que las fronteras entre negocios ilegales y sociedad civil están desdibujadas, sin que lleguen a desaparecer del todo. Gaviria apuesta a mostrar cómo ciertos negocios (como la construcción) fueron particularmente permeables a los flujos de dinero del narcotráfico, cómo ciertos espacios sociales sirvieron de zona de intercambio entre narcotráfico y el resto de la sociedad y, sobre todo, cómo la sociedad recibió el narcotráfico con muy pocos cuestionamientos morales, e incluso con cierta alegría (Ruffinelli, 2004, pp. 91, 100; Gaviria, citado en Torres & Mora, 2011, pp. 83s.).

Muchos han reconocido a *Sumas y restas* como un punto de quiebre en el cine colombiano sobre el narcotráfico por su capacidad para reinterpretar la realidad social del fenómeno. Geoffrey Kantaris (2008) y Guillermo Pérez (2013) han destacado que sus metáforas

sacan a la luz los vínculos entre violencia y dinero en el contexto de las “malas globalizaciones”. Los flujos de capital que inyectó el narcotráfico produjeron efectos de disolución y desorganización sociales paralelos a los que produjo la violencia a la que estaban asociados. Luca D’ascia (2006) y Juana Suárez (2003), por su parte, han resaltado su capacidad para separarse de los estereotipos del cine del narcotráfico con el fin de mostrar aspectos del fenómeno a los que el cine no le había dado expresión, como la libertad con la que el fenómeno se insertó en las dinámicas culturales y económicas de Antioquia durante los años ochenta, articulándose con visiones tradicionalistas de la función del dinero y la posesión de la tierra. También hacen énfasis en su análisis de las dinámicas de clase durante los comienzos del narcotráfico en Antioquia, la falsa resolución que ofrece a las tensiones entre clases y los mecanismos a través de los cuales penetró la economía y la vida colombiana en general.

Efectivamente, el narcotráfico encontró terreno abonado en la Antioquia de los años setenta y ochenta. Se trataba de una sociedad de comerciantes en la que el contrabando era una profesión muy común y normalizada, percibida casi como una legítima reivindicación del derecho al intercambio y el consumo de ciertos bienes frente a los obstáculos que interponía un gobierno ilegítimo (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017, p. 54s.). La sociedad mantuvo una voluntaria ceguera moral respecto al narcotráfico, que le permitió aprovecharse de sus beneficios económicos sin hacerse demasiadas preguntas (Jaramillo & Salazar J., 1992; Roldán, 1999). El personaje de Santiago encarna esta actitud, tanto por los motivos que lo mueven en

la película como en sus propios gestos y reacciones en cada situación. Gaviria encontró en Juan Carlos Uribe un actor que expresaba la pasividad y la ambición que caracterizaron a la clase media/alta y, en general, a la totalidad de la sociedad durante esos años, incluso si esto hacía que el personaje fuera, por esto, menos simpático y menos activo que el personaje de Gerardo —un problema dramático del que Gaviria y su co-guionista eran bien conscientes (Ruffinelli, 2004, pp. 34, 90, 223).

Una de las razones por las cuales el narcotráfico, en un comienzo, fue no solo tolerado sino incluso celebrado es que creó oportunidades de comunicación y movilidad social hasta entonces inéditas. La división social en Antioquia ha estado muy marcada en términos de pobres y ricos, lo que ha hecho del dinero el requisito fundamental de movilidad social. Los narcotraficantes no solo inyectaron grandes flujos de capital en diversos sectores de la sociedad, sino que al hacerlo rompieron estas rígidas jerarquías sociales, introdujeron un espíritu de libertad anárquica y llevaron a niveles hasta entonces desconocidos el placer en el gasto y el derroche. Se trata de una experiencia que Gaviria ha descrito como un ambiente de fiesta (citado en Claver Téllez, 2009, p. 84). Y es que “Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros” (Gadamer, 1991, p. 99). Ella disuelve los límites sociales: el licor y las drogas debilitan los tabúes y las reservas frente al otro, y generan así un entorno de comunicación social fluida en el que se establecen vínculos personales y comerciales. La fiesta es un espacio de exceso que ritualmente permite y celebra la ruptura de la norma social tradicional, por lo que se presta fácilmente al establecimiento o refuerzo de relaciones que

se rigen por una normativa propia. En la fiesta, entendida a la vez como ritual social y como metáfora artística para la interpretación de la realidad, el narcotráfico se muestra como un “fenómeno social total”, en el que “se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales —en éstas tanto las políticas como las familiares— y económicas, las cuales adoptan formas especiales de producción y consumo” (Mauss, 1979, p. 157).

La película trabaja el potencial de la fiesta como metáfora para la interpretación de la realidad histórica a través de una escenificación reiterada que la va cargando de contenido. Es en una fiesta que Leo le confiesa a Santiago que su negocio no es la exportación de camisetitas sino de cocaína; es en una fiesta que Santiago conoce a Gerardo y entra en negocios con él; es en una fiesta que la relación entre ambos comienza a agriarse y revela las grietas de unas diferencias de clase no superadas. De hecho, las secuencias de las fiestas introducen en miniatura esa narrativa emocional que domina toda la película. Cada una de ellas va de la felicidad y la abundancia al temor. En la primera, Leo, pasado de tragos y droga, termina encerrándose en un cuarto de la finca, alucinando que la DEA lo ha capturado. En la segunda, mientras Gerardo está paranoico por el basuco, El Duende bromea que ha llegado la policía, e introduce así una brusca tensión que da el tono final de esta secuencia. La tercera está marcada por el pánico generalizado cuando Gerardo comienza a disparar al aire, y termina con la conocida imagen de la mujer que se lanza a la piscina para ganar el premio que ha prometido el narcotraficante y sale del agua con el rostro cubierto de sangre. En los tres casos hay recurso a una

serie de tomas en picado y contrapicado, algunas ligeramente desbalanceadas respecto a la línea del horizonte, que generan una impresión de inestabilidad, con una iluminación naturalista sin muchas luces de relleno y que permite, en cambio, que las sombras oculten parte de los rostros. Estas estrategias de reiteración anticipan, subrayan y dan resonancia al arco afectivo de la relación entre Santiago y Gerardo.

¿De qué manera está construido Gerardo como estereotipo del narcotraficante? Lo primero que hay que notar es que es el personaje más importante en términos causales, el *agente* que pone en movimiento los acontecimientos que constituyen la trama. Sin embargo, es Santiago quien domina la perspectiva de la narración, en términos de acceso subjetivo y de acompañamiento espacio temporal: sabemos más respecto a sus pensamientos y emociones que respecto a cualquier otro personaje, y la cámara casi siempre lo sigue o muestra un espacio o situación en la cual él se encuentra. Estos dos aspectos corresponden a lo que Murray Smith (1995, capítulo 5) ha llamado la alineación con los personajes. Santiago es también el foco de la simpatía, por lo que sus intereses determinan la evaluación de Gerardo. Este resulta simpático al comienzo de la película porque se alía con Santiago al ayudarlo a conseguir el dinero que necesita: es bueno en cuanto aliado del protagonista, incluso si en general es claramente malo. A esto se añade que Gerardo tiene cierto magnetismo. No es físicamente atractivo, pero es ingenioso, divertido y ágil para los negocios, enérgico, brutalmente franco y dispuesto a tomar lo que quiere, con la alegría y el orgullo de quien ha salido de la nada por sus propios medios y tiene dinero que gastar con su familia y sus trabajadores.

Es alguien que se ha revelado contra la impotencia de la pobreza (Gaviria, citado en Guerrero & Matusiak, 2018, p. 146s.). En este sentido, ejemplifica el mito del comerciante incluso con mayor pureza que Pedro Rey, y ya hemos hablado de la importancia cuasi-moral que alcanza este mito en el contexto colombiano. Su simpatía se construye exclusivamente en virtud de estas cualidades y de su relación con el protagonista, sin mezcla de atractivo físico o sub-tramas románticas.⁶

El punto más alto de la simpatía por Gerardo se encuentra quizá en la mitad de la película. Se trata de dos secuencias contiguas narrativa y espacialmente (hay una elipsis entre ambas que casi solo es perceptible por el cambio en las ropas). En la primera, Santiago llega al parqueadero y se enoja con Gerardo porque ha usado el carro para transportar químicos, pero Gerardo lo desarma con su desfachatez y la propuesta de que lo ayude a vender las drogas de su laboratorio, con lo cual los intereses de ambos se alinean todavía más. En la segunda, Gerardo le entrega a Alberto, su hermano menor, un carro de colección que le recuerda los carros de juguete que recibía en navidad, como un padre que por fin puede dar a sus hijos la navidad que merecen. Esta secuencia está puntuada por una serie de planos cercanos de Santiago (primerísimos, primeros y medios cortos), que sirven para marcar las actitudes que propone la película hacia Gerardo. De la rabia y la desconfianza pasan al interés ante la posibilidad de ganar dinero en el negocio y, luego, a una abierta alegría ante la felicidad de Gerardo y Alberto durante la entrega del carro (Imágenes 2.4–2.7).

La simpatía por el narcotraficante que la película construye a través de esta y otras estrategias a lo largo

de su primera parte cumple una función cognitiva. Permite comprender experiencialmente el atractivo de la forma de vida de los narcos, la alegría que traían consigo y por qué ese objetivo podía parecer legítimo. En este sentido, la película se sitúa en la tradición de reflexión social del cine criminal. Como ha argumentado D. Flory (2008),

Desde sus orígenes en los años cuarenta, la convergencia de diversas técnicas y temas en el cine negro clásico norteamericano ha ofrecido caminos para persuadir a la audiencia para que vea de buena gana cómo los protagonistas cruzan líneas de aceptabilidad burguesa, trasgreden leyes establecidas e infringen códigos morales subyacentes. (23s.)

Ya R. Warshaw, en su clásico “El gánster como héroe trágico” (2009 [1948]), sostuvo que la importancia artística de este estereotipo cinematográfico residía en la manera en que expresaba la tensión entre ideales sociales muy fuertes en la sociedad estadounidense y que, de hecho, están presentes en cualquier lugar donde el capitalismo domina: el optimismo respecto a posibilidad de autorrealizarse como *homo economicus* y los costos vitales que conlleva.

La actitud del espectador ante Gerardo no permanece estática a lo largo de la película. A mitad del metraje surge una tensión entre los protagonistas que se acentúa a medida que se hace evidente que Gerardo ha traicionado a Santiago. Esto favorece una transformación de actitud, pues pasa de aliado a oponente del protagonista y muestra su carácter bajo una nueva luz. No se trata de un verdadero cambio en el personaje, como la progresiva degradación de Pedro Rey, sino de una revelación que saca a la luz rasgos que hasta entonces

habían estado ocultos, como su crueldad y su facilidad para romper los tratos que ha establecido. El cambio de actitud hacia Gerardo alcanza su punto máximo en la secuencia final de la película, justo antes de su muerte. Cuando Santiago le pide que arreglen sus negocios y le pague la plata que le debe, Gerardo afirma que no le debe nada, y que además no le va a devolver el camión que Santiago le prestó. Lo hace en un discurso cargado de insultos, un rosario de humillaciones, retos y vulgaridades cuya violencia lingüística recae en primer lugar sobre Santiago, pero que el espectador también tiene que soportar indefenso. La película permite sentir con toda su potencia la fuerza de ese lenguaje que, a pesar de su pobreza o gracias a ella, “se desdobra en la acción” (Gaviria, citado en Ruffinelli, 2004, p. 94). Como dice un personaje de Ricardo Piglia, “la policía y los malandras (...) son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne” (1997, p. 186).

El arco afectivo de Gerardo hace mucho más que justificar narrativamente su muerte al final de la película. Esa transformación de la actitud del espectador sirve para proponer una perspectiva sobre los años ochenta. El realismo de Gaviria le permite ofrecer un acceso afectivo y cognitivo a los orígenes del fenómeno del narcotráfico a través de la conexión empática con los cuerpos de los actores, la reconstrucción del universo lingüístico en el que se mueven, la simpatía por el narco, la estructura de los personajes y la experiencia de la fiesta. Se trata de un cúmulo de sentimientos referidos a ese mundo histórico, que se va depositando en el espectador a medida que se desarrolla la película y que le permiten captar un aspecto de la “estructura de

sentimiento” de ese período. “Estructura de sentimiento” es un concepto de Raymond Williams (1977, pp. 128–135), a través del cual destaca la capacidad del arte para captar la experiencia viva de un momento histórico, especialmente cuando se trata de un momento de cambio en el cual las instituciones sociales todavía no se han solidificado. La estructura de sentimiento designa las sensibilidades emergentes, las tensiones que atraviesan el cuerpo social y que corresponden a la experiencia de las mutaciones de creencias, ideologías, problemas, roles o posiciones sociales, una idea que Laura Podalski (2011, p. 91s.) ha aplicado al estudio de las dimensiones afectivas del cine latinoamericano. Propongo entender *Sumas y restas* como una reconstrucción de la estructura de sentimiento del período a través de su trama, de su arco afectivo, de la memoria corporal y lingüística que saca a la luz. La película, desde esta perspectiva, habría de ser considerada un modelo que cristaliza las transformaciones en las formas de vida con el surgimiento del narcotráfico y la desilusión que trajeron sus promesas, un intento de convertir la resaca de la fiesta en una experiencia (Suárez, 2003).⁷

La intención de la película de transformar la comprensión y la percepción emocional de este momento histórico se apoya en la capacidad del espectador para relacionar estas ficciones con sus propios recuerdos y conocimientos de una manera muy diferente a la que exige la historia dramatizada. No exige ni afirma un conocimiento respecto a los grandes hechos o los grandes personajes, pero sí apela a la capacidad de reconocer la veracidad de esos gestos, de ese lenguaje, de ese entorno material o esos tipos sociales, y esto es algo que a veces solo puede hacer alguien muy familiarizado con ese

contexto y esas situaciones. Un espectador ajeno a ellos quizá simplemente no podrá apreciar esos detalles —así como es difícil comprender los matices de lenguaje de sus películas para el público ibérico, para no hablar de quienes han tenido que verlas con subtítulos. La vocación de narrador regional de Gaviria sin duda genera dificultades de comprensibilidad y limita un tanto su público. Pero esa es la contrapartida de la seriedad, la densidad y la cercanía con la que estas ficciones hablan a los espectadores locales de sus propias vidas.

Notas

1. En Colombia, la censura cinematográfica no solo se limitó a expurgar el crimen y el sexo (Arias Osorio, 2017; Martínez Pardo, 1978, pp. 33–35, 224–228, 436–448). La política fue también objeto de cuidadoso control, especialmente a lo largo de los años sesenta y setenta, a tal punto que definió el campo de producción cinematográfica (Martínez Pardo, 1978, pp. 398–403; Pineda Moncada, 2015, pp. 62–66).

2. Sobre la novela del narcotráfico en Colombia se puede consultar América Jacóme (2009) Fonseca (2016), Osorio (2013) y Pobutski (2013). Sobre la presencia del fenómeno en la televisión son de utilidad Palaversich (2015) y Pobutski (2017). En lo que toca al cine, son de particular interés los análisis de Osorio Mejía (2010) y Suárez (2009a, 2010).

3. El conflicto con las guerrillas tiene un peso histórico similar, pero no alcanza ni de lejos la misma presencia mediática (Zuluaga, 2017).

4. “Realismo” es un término extremadamente equívoco, que puede designar estilos, movimientos o una posición filosófica respecto a la ontología del cine. Aquí lo entiendo como un marco de interpretación y evaluación del cine en términos de su relación con la realidad histórica, dominante tanto para el cine del narcotráfico como para el cine del conflicto (Osorio Mejía, 2010). La obsesión del cine nacional con la realidad —especialmente la realidad violenta— es problemática pues, como ha señalado Villegas Vélez (2019), pareciera haber obstaculizado el desarrollo de un cine y una academia más libres y abiertos a otros potenciales de la imagen cinematográfica. Esto, sin embargo, no quiere decir que todas las películas realistas sean problemáticas, sino que los

campos creativo y académico están desequilibrados y tienen que desarrollarse *también* en otras direcciones.

5. El usuario cesgarc afirma que es “una gran oportunidad (...) para ver esta historia Colombiana contada en formato de Cine”, mientras que para ANTONIO “Podría a ver [sic] sido un documento muy interesante y reivindicador de la triste historia de la cocaína en Colombia y se convierte en una película para tv de las 10” (“El cartel de los sapos”, s/f).

6. Ciertamente, algunos espectadores no manifiestan ninguna simpatía por Gerardo (Vélez Cuervo, 2015, p. 204s.), lo que implica una gran diferencia en la experiencia de la película. Este riesgo deriva de la construcción misma de un personaje que renuncia a tantos de los atractivos de los cuales depende el género criminal. En esta, como en otras dimensiones, el realismo de Gaviria se distancia de las exigencias del cine de género.

7. *Sumas y restas* complementa así, desde una perspectiva diferente, otras investigaciones sobre el clima emocional del período, que han puesto más énfasis en la zozobra y el miedo como tonos afectivos dominantes (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017, capítulo 4).

Algo semejante se puede decir de un documental como *The Smiling Lombana* (Abad, 2018), en el que la directora reconstruye la figura de su abuelo, un diseñador de clase alta que termina enredado en el narcotráfico. Con un acertado uso del material de archivo, y el cariño que permite la historia familiar, esta película logra transmitir algo del magnetismo del personaje, además de dar imagen vívida de algunos de los vínculos que se formaron entre la clase alta y los narcotraficantes en busca de ascenso social.

3. ESTILO COMPASIVO Y ESTILO EMPÁTICO: *Los colores de la montaña y La Sirga*

Compasión y empatía • El estilo compasivo • Narración,
cinematografía y compasión: *Los colores de la montaña* (2011)
El estilo empático • Empatía y estado de ánimo: *La Sirga* (2012)

Imagen 3.1



3.1–3.11. Desglose visual.
Fotogramas de *Los colores de la montaña*

Imagen 3.2



Imagen 3.3



Imagen 3.4



Imagen 3.5



Imagen 3.6



Imagen 3.7



Imagen 3.8



Imagen 3.9



Imagen 3.10



Imagen 3.11



Imagen 3.12



3.12–3.13. Fredy y los objetos cortopunzantes.
Fotogramas de *La Sirga*

Imagen 3.13



Imagen 3.14



3.14–3.27. Desglose visual secuencia inicial.
Fotogramas de *La Sirga*

Imagen 3.1



Imagen 3.16



Imagen 3.17



Imagen 3.18



Imagen 3.19



Imagen 3.20



Imagen 3.21



Imagen 3.22



Imagen 3.23



Imagen 3.24



Imagen 3.25



Imagen 3.26



Las representaciones de las víctimas del conflicto armado en el cine colombiano de ficción se han transformado desde comienzos de este siglo. Películas como *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011), *La primera noche* (Restrepo, 2003), *Retratos en un mar de mentiras* (Gaviria, 2011), *Silencio en el paraíso* (Colbert, 2011), *Alias María* (Rugeles, 2015), *La Sirga* (Vega, 2011), *Siembra* (Lozano y Osorio, 2015) *Oscuro animal* (Guerrero, 2016) o *Violencia* (Forero, 2015) han profundizado en las dinámicas de la guerra y sus efectos en las comunidades rurales; han alejado su mirada de los victimarios y la han concentrado en las víctimas; han encontrado nuevas estrategias narrativas y visuales para contar sus historias (D'Argenio, 2016; López C., 2015; Rivera Betancur & Ruíz Moreno, 2010; Ruíz Moreno, 2007; Sánchez Arboleda, 2017; Suárez, 2009, capítulo 9; Tobón Giraldo, 2017; Venkatesh, 2015; Zuluaga, 2013).

En este capítulo investigo las dimensiones afectivas de estas transformaciones y su potencial ético-político. Esta perspectiva, con la excepción de los trabajos de Rubén Yepes (2018) y María del Carmen Caña Jiménez (2015), no ha sido explorada sistemáticamente en el caso del cine colombiano. Propongo que los conceptos de compasión y empatía nos permiten distinguir dos estilos afectivos en el cine reciente; es decir, dos conjuntos de elecciones temáticas, narrativas y técnicas cuya función es incitar afectos (emociones, estados de ánimo y reacciones afectivas automáticas) que confluyen en una emoción central, un tono afectivo o una forma de implicación afectiva dominante. El *estilo compasivo* incita a la compasión por las víctimas a través de la construcción de personajes simpáticos a los que ofrece un acceso profundo, de historias cargadas

de emociones contrastantes (que pasan del humor al suspenso o de la ternura al temor), con estructuras narrativas relativamente tensas, momentos de empatía y finales catastróficos. El *estilo empático* es de aparición más reciente, y aunque no excluye la compasión por las víctimas, su foco es más bien la empatía por ellas, el intento de hacer imaginables y perceptibles otros aspectos de sus experiencias y sus mundos. Se trata de películas que se concentran en la creación de estados de ánimo a través de una cinematografía muy autoconsciente y disciplinada, con peculiar atención a la presencia de los cuerpos, la construcción sonora y visual del paisaje, un espectro emocional restringido, una narración lenta y cargada de tiempos muertos, personajes relativamente “cerrados” y silenciosos. Estos dos estilos cinematográficos tienen potenciales y riesgos ético-políticos diferentes, pero no incompatibles. Si uno se enfrenta al riesgo del sentimentalismo y la banalidad, las pretensiones políticas del otro entran en tensión con su hermetismo. Si uno permite despertar la preocupación por las víctimas en el público, el otro sirve para retar sus capacidades imaginativas y extender así su ámbito de preocupación moral.

Compasión y empatía

El término “empatía” se aplica a una familia diversa de fenómenos. Entre sus formas más básicas se encuentran el contagio emocional (la resonancia no intencional con las emociones que otros expresan en sus cuerpos o rostro, una forma de “infección emocional”), y la mimesis

kinestésica (la imitación involuntaria de las acciones de otro cuerpo visto o imaginado, que desencadenan las representaciones corporales del espectador). Pero la empatía también designa un uso de la imaginación: el esfuerzo de comprender cualitativa y experiencialmente cómo es ser otra persona, cómo ve el mundo y cómo lo siente. Este esfuerzo de ampliación imaginativa de nuestra experiencia puede apoyarse en los datos fenomenológicos que ofrecen el contagio emocional, la mimesis kinestésica, la imaginación sensorial o los recuerdos de situaciones semejantes; puede también recurrir al testimonio de otros o proyectar las reacciones que determinados tipos de personas podrían tener en tal situación; y puede también aprovechar tecnologías que extienden nuestras capacidades naturales para imaginar detalladamente la situación del otro, como la imagen en movimiento, la literatura y la pintura. La empatía imaginativa se distingue de otras formas de empatía —como el contagio emocional y la mimesis kinestésica— por un mayor grado de voluntariedad, porque está regida por un criterio de corrección (puede fallar o acercarse más o menos a su objetivo de comprender una situación) y porque, normalmente, mantiene la distinción yo/otro.

Martha Nussbaum, en *Paisajes del pensamiento* (2008, pp. 335–502) ofrece una discusión a fondo de la compasión en la que toma como punto de partida el tratamiento que ofrece Aristóteles en la *Retórica* (1985, pp. 1385b8–1386b5).¹ Para Nussbaum, la compasión puede definirse a partir de juicios que delimitan su perfil cognitivo. 1) *El juicio de gravedad*: La evaluación del espectador de que el mal que el otro sufre no es trivial. 2) *El juicio de merecimiento*: la creencia de que el daño no es merecido. La compasión está moldeada por criterios

morales de responsabilidad y culpa, e implica el reconocimiento de que el otro está expuesto a un mal que no ha traído sobre sí ni estaba en sus manos evitar. Se trata de una emoción, por tanto, normativa y culturalmente regulada. 3) *El juicio eudaimonista*: la consideración de que el bienestar del otro forma parte de los fines de mi propia existencia. La manera en que Nussbaum formula este tercer componente de la emoción implica una revisión de su definición más clásica. Aristóteles (1985, p. 1385b20) insistía en que solo siente compasión quien se reconoce semejante al sufriente, es decir, quien es capaz de imaginar que un mal parecido puede alcanzarlo a él y a los suyos. Nussbaum (2008, pp. 357–359) rechaza que esto constituya una condición necesaria, e insiste en que el verdadero requisito es que se le dé importancia al otro como parte del florecimiento vital propio. Sin embargo, se ve también obligada a admitir que “el reconocimiento de la afinidad en la vulnerabilidad es (...) un requisito epistémico muy frecuente y casi indispensable para que los seres humanos se compadezcan” (2008, p. 359). La semejanza serviría de puente para la ampliación del yo y la inclusión de los otros dentro del conjunto de fines que articulan la propia existencia.² Se trata de un requisito particularmente importante a la hora de considerar las dificultades de la compasión para atravesar las barreras entre grupos sociales (de clase, raza, género, comunidad, etcétera).

Hay dos elementos de la definición aristotélica que no están incluidos explícitamente en la de Nussbaum. Aristóteles sigue la tendencia general de considerar la compasión en primer lugar como una pena o dolor. De acuerdo con la teoría neo-estoica de Nussbaum, esta valencia afectiva está incluida en la valoración negativa

que implican los pensamientos que constituyen esta emoción, y no requeriría ser expuesta independientemente: ese carácter doloroso sería parte de los pensamientos mismos y no algo que el cuerpo añade a esta experiencia. El segundo es más importante para las reflexiones que siguen. Para Aristóteles la compasión es “una pena por un mal que aparece grave y penoso (...)” (1985, p. 1385b12). Al igual que otras emociones, la compasión se suscita por la apariencia, es decir, por la percepción o la imaginación: depende de la intensidad y la cercanía con la cual se muestran los acontecimientos. De ahí que despierten más compasión quienes “refuerzan el efecto con sus gestos, sus voces y vestido (...) porque hacen que parezca cercano al ponerlo delante de los ojos, o como inminente o como recién sucedido” (1985, pp. 1386a33–37). Esta conexión fuerte entre intensidad de la emoción y presencia sensible ofrece ya algunas sugerencias sobre el tipo de representación artística que puede dar lugar a la compasión; por ejemplo, que esta emoción surge del entrelazamiento de la imaginación y la percepción, y que no es necesario mostrar directamente el mal: basta con hacerlo imaginable.

Señalemos algunas diferencias y conexiones entre empatía y compasión. “Compasión” deriva del latín *compassio*, y etimológicamente apunta a un sufrir (*pati*) con (*com*) otro, lo que la acerca a la empatía; de hecho, a veces se las usa como sinónimos. Pero las anteriores consideraciones dejan ver diferencias importantes entre ambas en términos de perspectiva, criterios morales y objeto. La empatía es un esfuerzo por ver la situación desde el lugar y la situación del otro, de imaginarlo, sentirlo y pensarlo como el otro lo imagina, siente y piensa. En el caso de la compasión, por contraste, es

mucho más importante la perspectiva del espectador: es *su* evaluación de la gravedad de la situación la que da lugar a la emoción, lo que puede incluir consideraciones que son inaccesibles al sufriente; por ejemplo, se puede compadecer a alguien que no sabe aún que su familia ha muerto o a alguien en estado de coma, que presumiblemente no tiene ninguna perspectiva sobre su situación ni sufre de ninguna manera. El punto de vista narrativo ofrece una analogía de esta diferencia: si la experiencia empática corresponde a la primera persona subjetiva, la estructura de la compasión corresponde, en cambio, a la tercera persona.

Además, la compasión es una emoción gobernada por criterios de agencia y moralidad que no aplican a la empatía. Es posible, en principio, empatizar corporal, afectiva, sensorial o imaginativamente con el otro sin tener una actitud positiva hacia él o aprobarlo moralmente. La empatía básica puede ser automática, ocurrir antes e independientemente de cualquier juicio moral. En otros casos la empatía puede dirigirse a entender las acciones de alguien considerado moralmente repulsivo (muchos detectives ficcionales, desde Sherlock Holmes hasta Will Graham, son genios de la empatía, que se obligan a imaginar detalladamente los deseos, intenciones y sensaciones de los criminales a los que persiguen). Y es posible incluso empatizar gozosamente con el sufrimiento del otro, concentrándose en los mejores medios para intensificar su dolor.

Por último, es notable que la empatía está dirigida a todos los aspectos de la vida física y mental: podemos, dentro de los límites de nuestra imaginación, empatizar con emociones positivas y negativas, con el movimiento acelerado o con la quietud forzada, con la perspectiva

de un millonario o un pobre, con un pensar luminoso o con uno mutilado y balbuceante, con la felicidad sensorial de un animal o la ira de un semidios. El objeto de la compasión es, en cierta dimensión, mucho más restringido: un daño de cierta gravedad, no merecido, a una persona (o ser sintiente) que nos importa o con el cual compartimos esa fragilidad. En otra dimensión, sin embargo, su objeto es más amplio, pues evalúa la destrucción de cualquier cosa importante para una persona (un objeto, un ser querido, una posibilidad vital o la vida misma), independientemente de que esta pueda percibirla o captarla de algún modo.

Así las cosas, la empatía no es una condición necesaria para la compasión, dado que podemos sentir compasión en condiciones en las cuales la empatía es imposible o inadecuada, como cuando quien sufre no puede tener una perspectiva correcta sobre su situación. Tampoco es una condición suficiente, puesto que puede haber empatía sin compasión (ya sea porque se empatiza con una situación que no implica daño ni sufrimiento, o porque aquel con quien se empatiza no merece la compasión). Esto quiere decir que la conexión entre ambas es conceptualmente contingente, lo que no significa que carezca de importancia psicológica y artística. La empatía es *una* forma de entender lo que implica una situación determinada para otra persona. Hay otras, como el testimonio, la información científica o la deducción, pero la empatía es especialmente apta para propiciar la compasión en la medida en que concentra la atención en la perspectiva del sufriente y destaca la urgencia de los daños, la manera en que pueden ocupar la totalidad del horizonte o penetrar hasta el núcleo mismo de la vida. En otras palabras, les da inmediatez

y presencia, y puede hacer evidentes su complejidad y sus resonancias profundas de una manera que resultaría difícil o imposible captar a través de medios más abstractos e impersonales.

El estilo compasivo

Muchas películas sobre el conflicto colombiano comparten estrategias cinematográficas que confluyen en una mirada compasiva hacia las víctimas. En este conjunto pueden incluirse *La primera noche* (2003), de Luis Alberto Restrepo; *Retratos en un mar de mentiras* (2010) de Carlos Gaviria; *Silencio en el paraíso* (2011), de Colbert García; *Alias María* (2015), de José Luis Rugeles y *Los colores de la montaña* (2011) de Carlos César Arbeláez. A esta última dedicaré un análisis más detallado.

Son películas que se enfocan en víctimas radicalmente inocentes e indefensas: niños, bebés, mujeres embarazadas, jóvenes reclutados a la fuerza o por necesidad. Estas películas no solo hacen de las víctimas sus protagonistas, sino que restringen la narración total o casi totalmente a una de ellas, y solo ocasionalmente se separan de su punto de vista para seguir a otros personajes. Además, ofrecen un profundo acceso subjetivo a sus deseos, pensamientos y preocupaciones, ya sea a través de los diálogos, de las situaciones o de una actuación gestualmente expresiva. El trabajo de Paola Baldión como Marina en *Retratos en un mar de mentiras* resulta una excepción parcial. Su personaje, una joven traumatizada por el asesinato de su familia, exige al comienzo una actuación que contrasta con la de los demás

personajes por su impasibilidad, pero la película revela su interioridad de otras maneras: a través de los fantasmas que ve, de *flashbacks*, de los comentarios de su primo y sus interacciones con él; además, a medida que transcurre la historia y Marina se abre al mundo, la actuación es cada vez más intensa y expresiva.

Estas películas, además, se esfuerzan por generar simpatía hacia sus protagonistas, ya sea por sus cualidades morales o construyendo situaciones en las que el motor de la historia es la búsqueda del amor, la camaradería o la protección de la familia, lo que implica superar obstáculos y enfrentarse a antagonistas a los que es fácil detestar. El caso más claro es quizá el de Ronald, el protagonista de *Silencio en el paraíso*, un joven incansable y responsable que no pierde la alegría a pesar de los infortunios que se acumulan. En *Alias María* una niña guerrillera tiene la misión de llevar un bebé hasta un lugar seguro y, al mismo tiempo, intenta proteger su propio embarazo del aborto forzado al que quiere someterla su comandante. La mayoría de los antagonistas apenas están caracterizados, y resultan más bien esquemáticos; por ejemplo los sargentos en *La primera noche*, *Silencio en el paraíso* y *Alias María*. *Los colores de la montaña*, por su parte, encontró una elegante solución al problema artístico de cómo presentar un enemigo creíble sin dedicarle tiempo de pantalla ni convertirlo en una individualidad: hizo de guerrilleros y paramilitares una masa visible pero anónima, identificable solo por las ruanas o los brazaletes. En general, el estilo compasivo recurre a diversas estrategias que acercan al espectador al personaje en términos afectivos y cognitivos, lo cual no quiere decir, sin embargo, que haya identificación. Por ejemplo, en *Retratos en un mar de mentiras* hay dos

protagonistas a los que la cámara sigue, pero difícilmente se podría hablar de una identificación del espectador con ambos; y el suspenso y la tensión de *Silencio en el paraíso* dependen de una serie de acontecimientos de los que el protagonista nunca llega a saber.

El interés narrativo cumple un papel importante en el estilo compasivo: estos largometrajes plantean desde un comienzo unos objetivos primarios y secundarios claros para sus protagonistas, ya sea conquistar a una muchacha y escapar a los riesgos de la vida en los barrios pobres de Bogotá (como en *Silencio en el paraíso*), ya sea sacar a un bebé de la selva y no verse obligada a abortar su propio bebé (como en *Alias María*). Estos objetivos generan curiosidad e incertidumbre respecto a lo que acontecerá, afectos que se intensifican en las escenas de suspenso, como las persecuciones en *Alias María*, *La primera noche* y *Retratos en un mar de mentiras*. Los finales responden las preguntas fundamentales que mueven la narración y son frecuentemente catastróficos, como la muerte de uno de los protagonistas o de un coprotagonista. Y aunque la violencia no se usa de manera indiscriminada, sí que aparece, particularmente en las secuencias finales. La más recatada, en este sentido, es *Silencio en el paraíso*, que muestra la ejecución de los jóvenes por parte del ejército desde cierta distancia y en una toma muy desenfocada; solo el sonido de los disparos le da a este acontecimiento una inmediatez sensorial que la imagen no ofrece.

En general, hay que decir que estas películas se mueven en un registro emocional amplio. Recurren a emociones de valencia claramente positiva como el humor, la alegría del romance y la camaradería (particularmente en las secuencias expositivas y en el desarrollo

de la trama, como forma de fortalecer la simpatía por los personajes), pero también al suspenso, el temor y la compasión (particularmente en el clímax emocional de las secuencias finales).³

Narración, cinematografía y compasión: *Los colores de la montaña* (2011)

Los colores de la montaña (2011), de Carlos César Arbeláez, ofrece un ejemplo particularmente claro del estilo compasivo en el tratamiento cinematográfico de las víctimas del conflicto. La película cuenta la historia de Manuel (Hernán Mauricio Ocampo), un niño que vive en las montañas del centro del país, en un paisaje campesino aparentemente idílico: acompaña a Ernesto, su padre, en el ordeño de las vacas de su finca, juega al fútbol con sus amigos Julián y Pocaluz, va a la escuela veredal con una profesora entusiasta y dedicada. Pero pronto se revela que este hermoso lugar está amenazado por el conflicto armado. La guerrilla controla la zona y hace constantes requerimientos a los habitantes, incluido Ernesto, para que se reúnan con ellos y les ayuden; la pelota de fútbol que le han regalado a Manuel por su cumpleaños cae en un campo minado, al que los niños se aventuran a escondidas en varios intentos de rescate; los paramilitares entran a disputar el territorio a la guerrilla y comienzan a forzar a los vecinos a abandonar sus casas y sus animales, y a la profesora a dejar la escuela. Ernesto se niega a irse, a pesar de los ruegos de su esposa Myriam. Cuando se decide, al ver que han matado a uno de sus vecinos, ya es tarde. Los paramilitares entran a la finca y se lo llevan. Cuando Manuel llega, encuentra la casa desordenada y sin su padre. Antes

de irse, va una última vez al campo minado, donde rescata la pelota, para luego abandonar su vereda con su madre y su hermano de brazos.

Una de las secuencias más memorables es ese regreso a la casa de la que se han llevado a su padre, casi al final de la película. Comienza en un plano general en el que la cámara muestra al protagonista, un niño de 9 años, que entra corriendo desde el fondo a la izquierda y que se transforma en plano entero de él junto a una vaca, con una silla tumbada y un balde derramado a sus pies. La siguiente toma lo muestra entrando lentamente en la casa, como si tanteara un espacio que súbitamente se hubiera hecho irreconocible. Llega a la entrada de la habitación paterna; en un primer plano, le pregunta a su madre, a través de la puerta, dónde está su padre, y una voz llorosa responde que ya viene, que ordeñe la vaca. A esto sigue una toma en picado del piso sucio de tierra y el sombrero de su padre tirado en el baño de la casa: la cámara sube siguiendo el movimiento de Manuel mientras lo recoge. Los siguientes planos muestran a Manuel nuevamente fuera, intentando en vano ordeñar la vaca, y son seguidos por un primer plano de su rostro contra la montaña, sorprendido frente al repentino sonido de tres disparos. Fundido a negro (Imágenes 3.1–3.11).

Esta descripción difícilmente da una idea del poder emocional de esta secuencia. Tampoco se lo podría captar simplemente viendo el fragmento aislado. El espectador puede percibir una desaceleración del ritmo del montaje y del movimiento de cámara a medida que entra en el espacio de la finca y se detiene en las cosas caídas, el barro que cubre el piso; puede seguir atentamente los movimientos lentos y vacilantes de Manuel, la angustia repentina en su rostro cuando ve su casa

trastornada y escucha la voz de su madre, su sobresalto cuando suenan los disparos. Sin embargo, nada de esto se acerca a la conmoción que recuerdo en la sala de cine, que se entregó colectivamente a los ayes, las lágrimas y los suspiros. Creo que esta conmoción debe ser entendida más bien por la manera en que la secuencia se conecta con el resto de la película y le sirve de clímax, dando la nota en la que se define su estilo afectivo. La compasión da la clave emocional de la película, el núcleo de su perspectiva afectiva y cognitiva sobre el conflicto y sus víctimas, y en ella confluyen las elecciones temáticas, las implicaciones con personajes, el espectro emocional y la estructura narrativa. Es también en el vocabulario de la compasión que hablan muchas de las reseñas de la película que se encuentran en internet: pavor, dolor, corazones encogidos, solidaridad con el dolor, congoja, cine que conmueve y llega al alma, choque emocional... (“Críticas de *Los colores de la montaña*”, s/f; González A., 2011; Posada, 2011). María del Carmen Caña (2015, p. 160) ha interpretado esta película haciendo énfasis en la ansiedad ante la violencia en potencia (“latente”), “la tensa anticipación de un acontecimiento amenazante pero vago”. Aunque la ansiedad sin duda tiene un papel, el concepto de compasión permite comprender mejor ciertos aspectos centrales como el efecto de la resolución dramática de la historia, las asimetrías emocionales y cognitivas entre espectadores y personajes, o los momentos en los que la película muestra la violencia y el sufrimiento como una realidad y no solo como una amenaza.

La importancia de la compasión en la película se deriva en parte del tema. En su centro se encuentra un niño que es víctima de daños graves y no merecidos, y la

comunidad que lo rodea. Los niños son particularmente indefensos y vulnerables, lo que acentúa la gravedad de los daños, cuyas consecuencias serán con toda probabilidad más profundas y extendidas en el tiempo. Además, en cuanto su racionalidad, autonomía y responsabilidad apenas se están formando, es difícil imaginar razones que permitieran justificar su situación como algo merecido. Los niños son víctimas puras, a la vez dignas de cuidado y con capacidades de agencia y responsabilidad comparativamente limitadas, y esto los hace objetos especialmente adecuados de la compasión.⁴

Que el tema sea digno de compasión no garantiza, desde luego, que esta emoción se produzca. El mismo tema podría ser tratado con frialdad y distancia, o enfocándose en la indignación hacia los victimarios, o fallar simplemente en el propósito de producir cualquier emoción hacia los personajes por torpeza, visible oportunismo o cualquier otro motivo. ¿Cómo se elabora cinematográficamente la compasión? ¿De qué manera los recursos visuales y narrativos contribuyen a hacer perceptible y cercana la gravedad y lo inmerecido del daño? ¿Cómo logra la película que nos importen estos personajes y que reconozcamos nuestra fragilidad compartida con ellos?

Para suscitar compasión por un personaje es necesario, en primer lugar, hacerlo simpático, algo que resulta obvio si recordamos que la simpatía puede definirse, con Noël Carroll, como una proactividad hacia una persona o personaje, una preocupación favorable por su bienestar, y que cualquier emoción requiere algún tipo de relevancia (positiva o negativa). Las emociones, en general, son mecanismos de evaluación que monitorean el entorno en relación con las propias necesidades y

finés, y esto vale también para la compasión. Solo com-padecemos a quien nos importa, y eso es justamente lo que designa el concepto de simpatía.

El determinante central de la simpatía es la valoración moral. En el comienzo del metraje, Manuel muestra su bondad cuando defiende a Pocaluz del acoso de otros niños, pero de ahí en adelante la película no tiene que esforzarse por destacar sus cualidades morales. En un contexto en el que los guerrilleros minan las canchas de fútbol y los paramilitares asesinan y desplazan campesinos, está claro quienes *no* son los malos. La película, al poner en el primer plano narrativo la línea argumental de la búsqueda del balón, deja claro este enfrentamiento sin necesidad de subrayarlo. Al mismo tiempo, hace visibles otras características de Julián y Pocaluz que pueden contribuir a la simpatía del espectador, como la alegría que muestran en sus juegos, su valentía y su intenso disfrute de la amistad. Incluso si estas no son cualidades morales en un sentido absoluto, sin duda tienden a ser puestas del lado de las virtudes.⁵ Es probable que en la progresiva intensificación de nuestra simpatía con Manuel también cumpla un papel el efecto de familiaridad o de mera exposición, dado que la narración privilegia su punto de vista.

La simpatía por el protagonista se irradia, además, a aquellos que le ayudan y que forman parte de su bienestar, como su familia. Y esta facilita, a su vez, la preocupación por Manuel, pues permite situarlo dentro de un marco de valores muy importante para buena parte del público. Su familia encarna un conjunto de valores que tienen amplia convocatoria en casi todo el espectro político, especialmente en la zona cafetera de Colombia: “blanca”, católica, con una madre que cocina, cose

y cuida del hogar, con un bebé de brazos y un padre trabajador que intenta defender su tierra para dejarla a sus hijos.⁶

La relación predominante del espectador con Manuel es la simpatía, que implica una clara diferencia entre nuestra perspectiva y la suya. La película también promueve momentos de empatía en los que el espectador se alinea con el personaje en términos perceptivos o afectivos o entra imaginativamente en su perspectiva, dando lugar a experiencias y afectos que se integran dentro la relación global con el personaje (M. Smith, 2010, p. 254).

Esto se ve y se siente con claridad en la secuencia en la que Manuel corre por el camino de regreso a su casa (justo antes de la secuencia que comenté al comienzo de esta sección). Incluye tomas que muestran al niño y tomas desde su punto de vista, con una cámara al hombro agitada, que da la impresión de que alguien está corriendo con ella. La primera función de este uso acentuado de la cámara al hombro es impulsar la mimesis kinestésica. Se ha observado experimentalmente que las tomas con cámara en movimiento activan las representaciones corporales del espectador y, con ello, su sensación de presencia corporal en el espacio virtual de la película, mucho más que las tomas estáticas o el *zoom-in* (Gallese & Guerra, 2014; Heimann et al., 2019). En esta secuencia, las tomas transmiten de manera directa y visual la agitación corporal del personaje y esta conexión física sirve, obviamente, para generar también una conexión emocional: expresan sensiblemente la inquietud de Manuel y el mundo visto desde esa inquietud.

Una toma de punto de vista en esta secuencia es particularmente interesante, pues muestra cómo la

película puede incitar no solo mimesis kinestésica sino también una cierta empatía imaginativa. Mientras el ruido de las aspas de un helicóptero se hace cada vez más potente, la cámara apunta hacia arriba, buscando inútilmente entre las copas de los árboles. Durante esos segundos, la alineación perceptiva del espectador con Manuel es fuerte: ve y oye lo que él —ficcionalmente— ve y oye. Esta alineación pone de presente un desfase entre sonido e imagen, y el modo en que ambos se nos dan. El espacio visual de la película, en términos perceptivos, está *ante* nosotros y delimitado por los bordes de la pantalla, incluso si a veces nos sumergimos tanto en la historia que nos olvidamos de esto. El sonido promueve una inmersión más radical: estamos *dentro* del espacio sonoro de la película, este nos *rodea*, especialmente en las modernas salas de cine, y frente a él estamos indefensos como no lo estamos frente a la imagen visual, pues no podemos cerrar los oídos. En otras palabras: el sonido crea una ilusión más potente, en la cual nuestra percepción es prácticamente indiscernible de la del personaje. Pero, además, el vacío que se abre entre sonido e imagen obliga a mirar detalladamente la pantalla en un intento de acoplar estas dos modalidades perceptivas, guiando la interpretación de la imagen y trayendo a la consciencia lo que *no está* en ella. Jane Stadler (2018) ha llamado a este proceso imaginación cinesónica. Se trata de una estrategia cinematográfica que exige la imaginación activa del espectador y su implicación en la reconstrucción del significado de lo que se muestra: “escogiendo cuidadosamente qué eliminar, y re-asociando luego sonidos diferentes, que a primera escucha parecen ir un tanto a contrapelo de la imagen que los acompaña, el cineasta puede abrir un vacío perceptivo

al cual la mente de la audiencia debe, inevitablemente, lanzarse” (Walter Murch, citado en Stadler, 2018, p. 11). En este caso concreto, la búsqueda imaginativa del espectador se da en paralelo con la que hace Manuel, y acentúa así la posibilidad de conectarse con su estado mental. Se trata de un recurso que *Los colores de la montaña* usa en otras ocasiones para mostrar la violencia a la vez de manera sensible e indirecta, y al que también han recurrido otras películas colombianas sobre el conflicto, como *Oscuro animal* y *La Sirga*.

Estos momentos empáticos ofrecen una perspectiva emocional que complementa las otras formas de acceso subjetivo que la película ofrece, dándoles tensión afectiva y una cierta cualidad experiencial, una impresión directa y sensible de qué implica estar en esa situación. Hay que subrayar, en todo caso, que no funcionan aislados, sino en articulación con otras relaciones con el personaje y otras formas de conocimiento respecto a la situación. En este caso, por ejemplo, el espectador seguramente recordará el temor que ya le habían producido a Manuel los helicópteros en una secuencia anterior, y quizá reconocerá las asociaciones negativas que los helicópteros tienen en estos contextos. Cualquiera más o menos versado en el conflicto colombiano sabe que ni la guerrilla ni los paramilitares tienen helicópteros de combate, y que su presencia ha sido un indicio del apoyo que el ejército prestó a los paramilitares en varios ataques que afectaron a la población civil, como la masacre de El Salado en el año 2000 (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 345).

Los colores de la montaña acentúa la compasión por Manuel no solo a través de la construcción de personajes simpáticos y de momentos de empatía, sino también de

sus estrategias narrativas y emocionales. Sus tres líneas argumentales principales funcionan como variaciones sobre un mismo tema: la defensa de un espacio y unas posibilidades de vida por fuera del conflicto. Manuel y sus amigos intentan rescatar el balón con el que juegan, Ernesto busca trabajar en su finca sin involucrarse con la guerrilla, la profesora defiende la escuela como espacio de paz que debería ser respetado por todas las partes. El desarrollo entrelazado de estas tres líneas permite mantener la tensión narrativa y la expectativa gracias a un conjunto de complicaciones que generan curiosidad y, en la medida en que los personajes se han ganado la simpatía del espectador, tensión emocional. Cada uno de los rescates del balón funciona como una secuencia de suspenso. Cada vez que la profesora nota la presencia de los paramilitares, su reacción atemorizada hace tangible la posibilidad de que algo terrible le ocurra. Cada vez que el padre de Manuel se encuentra con los guerrilleros, se abre la esperanza de que pase desapercibido, el temor de que no lo logre, y la incertidumbre sobre las consecuencias que esto pueda traer. La oscilación entre la esperanza y el temor acentúa la percepción del peligro que corren los protagonistas, y a lo largo de los dos primeros actos de la película se hace cada vez más claro el riesgo en que está su forma de vida —y su vida misma.

La tensión narrativa se mantiene también gracias a los contrastes emocionales, especialmente entre secuencias contiguas. Por ejemplo, la secuencia marcada por la belleza y la esperanza en que Manuel pinta el bello paisaje montañoso con los colores que le ha regalado su profesora, es seguida por otra en la que el miedo pauta el tono central, cuando los helicópteros

sobrevuelan la casa de sus padres y estos se ven obligados a apagar todas las luces. El segundo acto cierra con la secuencia en la que todos los niños pintan el mural de la escuela, en una última defensa de la voluntad de resistir como comunidad, y el tercero abre con el padre de Julián que saca a su hijo de la escuela con la intención de escapar, solo para ser secuestrado inmediatamente después por los paramilitares. En este tercer acto todas estas tensiones se resuelven en una serie de catástrofes: el asesinato de los padres de Julián y Manuel, la huida de la profesora, de los niños y de todos los habitantes de la vereda que sobreviven a la incursión paramilitar. La recuperación del balón sirve para dar una nota positiva, pero se trata de una victoria mínima contra un trasfondo lúgubre.

La decisión narrativa más importante, en todo caso, es contar la historia dándole prioridad a Manuel y su línea argumental. Esto permite darle relevancia durante buena parte del rodaje a emociones positivas como el humor, la alegría y la admiración, para generar simpatía por el protagonista y subrayar la felicidad que puede ofrecer la vida en el campo. Al mismo tiempo, como ha señalado el director y han insistido varios críticos, permite poner la violencia en el segundo plano y presentarla más indirectamente (Caña Jiménez, 2015; Luna Rassa, 2012, p. 1572; Zuluaga, 2013, p. 119). El campo colombiano, desde luego, *no es* idílico, y se puede acusar a la película de idealizarlo, en la medida en que suaviza la dureza del trabajo y la pobreza rurales; esta idealización permite, eso sí, presentar el desplazamiento como una expulsión del paraíso, una imagen que aparece una y otra vez en el cine nacional (Villamizar Plaza, 2015; Zuluaga, 2015) y en las narraciones de los

desplazados, como atestiguan las pinturas realizadas por excombatientes como parte del proyecto *La guerra que no hemos visto*, coordinado por Juan Manuel Echavarría; el documental *Mampuján: crónica de un desplazamiento*, realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica; o las investigaciones de Myriam Jimeno, Daniel Varela y Ángela Castillo (2015, pp. 97–108) sobre la comunidad nasa en el río Naya.

Aunque la narración siga a Manuel, no por eso la perspectiva del espectador coincide estrictamente con la suya. La narración ocasionalmente se aleja del niño y sigue a su padre o la profesora. Más importante todavía, al contar la historia desde el punto de vista de Manuel se genera una asimetría cognitiva y emocional sobre la situación. El espectador sabe más que él, y en consecuencia evalúa de otra manera la gravedad de la situación. Esto es evidente en cada ocasión en que los niños intentan rescatar el balón del campo minado, tanto por su confianza exagerada en su capacidad para evadir las minas como por el valor que le dan al balón por encima de los obvios riesgos de mutilación y muerte. También cuando Julián le muestra a Manuel su colección de balas y le explica con detalle cómo se llama y para qué sirve cada una de ellas, desde la de un revólver 0.38 hasta la de una ametralladora M60, un conocimiento que comparten como un juego secreto y fascinante. Desde la perspectiva de un observador adulto, en cambio, la situación es casi obscena, una muestra de hasta qué punto la guerra es capaz de penetrar y contaminar la vida infantil.

Estas consideraciones permiten profundizar en la comprensión del poder emocional de la secuencia con la que abrimos esta sección. En ella se combina el

impacto de múltiples elementos cinematográficos. Hay un descenso de ritmo que sugiere que algo ha ocurrido, a lo que se suma la lenta exposición del balde de la leche tirado, la casa de repente vacía, sucia del barro de botas, y, finalmente, el sombrero que identifica al padre: estos funcionan como índices que hacen que el mal “parezca cercano al ponerlo delante de los ojos, o como inminente o como recién sucedido” (Aristóteles, 1985, pp. 1386a 33–36). Hay un contraste entre la actitud de Manuel, que no sabe que se han llevado a su padre e intenta torpemente cumplir con las tareas de la finca, y el conocimiento del espectador, para quien los tres disparos que suenan confirman la muerte de Ernesto, y lo dejan frente a un niño a punto de ser expulsado de la infancia sin ser, todavía, capaz de asumir el papel de adulto y, específicamente, el del hombre de la casa, encargado de proveer y encarnación de la autoridad, un rol que no puede quedar vacío en una familia tradicional. La escena resuelve así la tensión emocional que la película ha mantenido a todo lo largo de su metraje respecto al destino de esta familia, haciendo muy visible el grado de su desprotección e inocencia en el mismo momento en el que la guerra la golpea con más fuerza.⁷ Este conjunto de pensamientos y actitudes, que se han desarrollado a lo largo de toda la película y se cristalizan en esta secuencia, son la sustancia misma de la intensa compasión que es capaz de despertar.

El estilo empático

El director Jorge Forero ha afirmado que “el corazón de *Violencia* como película” es “generar una empatía por el otro a partir del dolor. Por eso *Violencia* es una película sobre la experiencia vivencial de la violencia, y no una película que simplemente cuenta una historia” (Burning Blue, s/f, p. 6). Creo que esta idea, en lo esencial, puede ayudar a entender películas recientes como *La Sirga*, *Siembra* y *Oscuro animal*, y también otras películas, como *Porfirio* (Landes, 2012), en las que el conflicto armado es un componente importante del universo narrativo, incluso si la historia no lo aborda directamente.⁸

Me interesa mostrar cómo un conjunto de decisiones formales y temáticas facilitan diversas formas de empatía y apuntan a ampliar nuestras capacidades de comprensión experiencial del otro. En este sentido, el estilo empático no se define tanto por una emoción o escenario emocional dominante, sino por la preferencia por una forma de implicación afectiva y cognitiva con los personajes y por un conjunto de estrategias cinematográficas y emocionales que la facilitan. El estilo empático se caracteriza por una estructura narrativa laxa, que no suele culminar en la catástrofe; su rango emocional es limitado (sobre todo en lo que respecta a las emociones positivas); ni la actuación ni los diálogos ofrecen un acceso fácil a la subjetividad de los personajes; la simpatía por ellos no depende del antagonismo entre buenos y malos. En cambio, este estilo acentúa la mimesis kinestésica con los cuerpos de los personajes y favorece la atención a sus rostros; pone también mucho esfuerzo en construir un mundo cinematográfico coherente y afectivamente cargado, gracias a la conjunción

de estrategias cuasi-documentales (como la filmación en locación y con actores naturales) y una atención meticulosa a la cinematografía y el diseño sonoro.

Desde luego, todo cine es empático, pero no en el mismo grado ni del mismo modo. Con la posible excepción de ciertas formas de cine experimental y abstracto, cualquier película puede suscitar alguna forma de empatía, especialmente de contagio emocional o mimesis kinestésica, en cuanto respuestas encarnadas al cuerpo y al rostro de otros seres humanos, o incluso al puro y simple movimiento de la imagen. Esto no quiere decir que en todas las películas la empatía sea el modo dominante de implicación con los personajes.

Compasión y empatía no son incompatibles. Del mismo modo, el estilo empático y el estilo compasivo no designan dos categorías opuestas, ni siquiera nítidamente separadas, sino dos polos en un continuo, dos formas de comprender las actitudes y las implicaciones afectivas que el cine colombiano ha propuesto hacia las víctimas. Algunas películas, como *La tierra y la sombra* (Acevedo, 2015) y *La Playa D. C.* (Arango, 2013), pueden considerarse casos límite, que se acercan a la lógica narrativa o emocional del estilo compasivo mientras que su estilo visual o el tratamiento semi-documental de ciertos aspectos de su mundo corresponde, más bien, al estilo empático. El estilo empático es más nítido en películas como *Violencia*, *Oscuro animal*, *Porfirio* y *Siembra*. En ellas también tiene un papel la compasión, en la medida en que presentan a sus protagonistas como sujetos de daños graves y no merecidos (el asesinato de sus familiares, la violencia sexual, una bala perdida disparada por la policía) pero esta emoción no es su núcleo afectivo. A diferencia de lo que ocurre en el caso del

estilo compasivo, no se trata de películas que concluyan en un clímax catastrófico que muestra el daño en toda su potencia. Las catástrofes tienen lugar en un tiempo anterior al comienzo de la narración (forman parte de la historia, pero no de la narración, por así decirlo), o al comienzo de la película, antes de que se haya formado una simpatía fuerte del espectador hacia el protagonista, un compromiso con sus objetivos. Estas películas no van *hacia* la catástrofe, sino que la toman como punto de partida: son películas de la vida *después*.

La simpatía hacia el protagonista es relativamente débil, aunque desde luego esto varía mucho de película a película. En general, están ausentes las estrategias que normalmente la refuerzan: los enemigos, los objetivos y las dificultades de los protagonistas son difusos: huir del campo a la ciudad (*Oscuro animal*), sobrevivir al día a día del secuestro en la selva (*Violencia*) o las dificultades sucesivas que plantea la discapacidad (*Porfirio*), asimilar la muerte de un hijo (*Siembra*). Aunque la distinción entre buenos y malos termina aclarándose en algunas de estas películas, no siempre lo es en un comienzo, y tanto *Oscuro animal* como la tercera parte de *Violencia* presentan a los victimarios como personas que conversan, juegan, cuidan de sus enfermos, comen o hacen bromas entre ellos, antes de mostrarlos violando a una mujer o a punto de ensayar una tortura: los humanizan antes de dejar ver las monstruosidades de las que son capaces. Los protagonistas tampoco se ganan la simpatía del espectador a través del amor romántico o el humor: estas emociones casi están excluidas de estas películas. El amor filial y la solidaridad, en cambio, tienen presencia en varias de ellas, aunque de manera tranquila y discreta.

Se ha sugerido que estas películas tienen personajes cerrados (Zuluaga, 2018); la generalización es válida, aunque hay variaciones en el nivel de acceso subjetivo y de implicación emocional que permiten: *Siembra* y *Porfirio* recurren a una actuación natural muy tranquila, pero en sus diálogos cuentan mucho de su historia vital; *Oscuro animal*, por contraste, prefiere una actuación altamente expresiva y formalizada al tiempo que silencia completamente a sus protagonistas. Lo que todas estas películas comparten es la importancia que le dan a formas de acceso más inmediatas y perceptuales, a través de la conexión del espectador con los cuerpos y rostros en las pantallas. Largos planos secuencia se dedican al cuerpo tembloroso de una mujer que reconoce su casa destrozada o de otra que acuna su dolor en una cama (*Oscuro animal*); al cuerpo de un viejo que talla un tambor de un tronco (*Siembra*); al de un secuestrado que carga su cadena, se baña en los ríos, se enferma y tiene que defecar acostado en el monte (*Violencia*), o al de un cuerpo “dañado” que depende de los otros de una manera radical y que, sin embargo, es fuerte, vital y gozoso (*Porfirio*). El espectador se conecta kinestésicamente con estos cuerpos en las pantallas, y los acompaña con sus propias sensaciones. Estas películas también comparten su interés por los rostros. Abundan largos primeros planos que no forman parte de conversaciones ni de tomas de punto de vista, ni intensifican una emoción precedente; son planos silenciosos, de momentos vacíos, de espera o de camino, en los que los personajes se limitan a estar ahí mientras la cámara los contempla y les da tiempo. Las secuencias de empatía se liberan de su contexto y su función narrativa estricta, y se distribuyen a

lo largo de la película, entramadas con la textura de lo cotidiano.

Esto se corresponde con el privilegio general de la construcción de un mundo y un estado de ánimo, por encima de la estructura narrativa. Estas películas mantienen un fuerte control sobre su consistencia e integridad estilística, mucho más que sobre su cohesión narrativa. Muchas secuencias simplemente desarrollan y amplían la textura y el ordenamiento espacial de ese universo, sin hacer ninguna contribución al avance de la historia: las tomas que penetran con intenso detalle el mundo selvático en la primera parte de *Violencia* o en *Oscuro animal*, la lluvia y el deambular en los buses en *Siembra*, o la manera en que los espacios de una casa cualquiera se convierten en retos cotidianos para un hombre en silla de ruedas en *Porfirio*. Hay narración e incluso cierre narrativo, pero la trama está simplificada, reducida casi a un esqueleto en el que no hay lugar para los incidentes o inversiones de la narración clásica, mientras que a su alrededor proliferan acontecimientos sueltos (la primera secuencia de *Violencia* ejemplifica quizá el rechazo a la narración más radical en el corpus que estamos considerando, aunque incluso en ese caso la estructura del día instauro un cierto orden, y con la noche llega la impresión de que esa microhistoria ha llegado a un final). La coherencia de estas películas descansa más bien en el apego que cada una muestra a sus propias paletas de colores, movimientos de cámara y ritmos de edición, así como a una compartida vocación realista. Se afincan firmemente en el mundo concreto y muestran una determinación casi documental en la filmación en locaciones, el uso estrictamente diegético de la música, una temporalidad lineal y el recurso a actores

naturales. Construyen un mundo con los fragmentos del mundo real, lo que da lugar, en algunas de ellas, a una textura que hace recordar el documental etnográfico: los bailes, entierros y cantos en *Siembra*, las secuencias de la plaza de mercado en *Oscuro animal*.

Estos mundos generan formas de existencia, posiciones que se consolidan como estados de ánimo diferenciados: las tensiones temporales y anímicas de la huida en *Oscuro animal*, el sentimiento de desarraigo y el deseo de regresar en *Siembra*, el abandono y sufrimiento corporal del secuestro en *Violencia*, la espera infinita de una compensación del Estado en *Porfirio*. En el caso de *Porfirio* y *Siembra*, es notable la manera en que este estado de ánimo se condensa y resuelve en las secuencias finales, que encarnan y potencian la implicación empática. Se trata de planos largos en los que el protagonista se enfrenta a la cámara y canta: Porfirio canta la historia de cómo secuestró una aeronave buscando que el Estado le pagara una indemnización; El Turco canta un alabao, un canto de muerte y resurrección para el entierro de su hijo.⁹ A través de esas canciones, los protagonistas dominan su dolor y la narración de sus vidas. El efecto que produce no es incompatible con cierto nivel de compasión, pero el acento está en la dignidad de estos personajes, en la fuerza que demuestran al sobreponerse a su propia historia en el momento en que son capaces de contarla y cantarla.

Empatía y estado de ánimo: *La Sirga* (2012)

Temáticamente, *La Sirga* se encuentra muy cerca de las películas que ilustran el estilo compasivo. Alicia (Joghis Seudin Arias) llega a la casa de su tío Óscar (Julio César

Roble) en la laguna de La Cocha, al sur de Colombia, luego de que su pueblo fuera incendiado y sus padres asesinados. Óscar la recibe y le da trabajo en la preparación de un hostel para la temporada turística. Mirichis (David Fernando Guacas), un barquero de la zona, se acerca a ella y comienza a cortejarla. Pero la violencia llega también a este lugar de la mano de Freddy (Heraldo Romero), el hijo de Óscar, lo que fuerza a Alicia a huir de nuevo. En suma, una víctima frágil, huérfana y expulsada de su hogar por una guerra en la que no tiene culpa ni bando, que intenta arraigar por segunda vez y por segunda vez se ve obligada escapar.

Sin embargo, el tratamiento de este tema en *La Sirga* es muy diferente al de una película como *Los colores de la montaña* en términos de registro emocional, estructura narrativa, ritmo de montaje, manejo de cámara, construcción de personajes y actuación. Se trata de un cine que entronca con las nuevas formas de cine de autor internacional, especialmente con lo que se ha llamado neo-minimalismo (Bloch-Robin, 2014) o cine lento (Jaffe, 2014) por rasgos como la ausencia de conflicto narrativo, la abundancia de tiempos muertos y tomas largas que no hacen avanzar la narración, el énfasis en los protagonistas anónimos y no heroicos, la puesta en escena austera, la preferencia por la cámara fija, el plano secuencia y el plano general. *La Sirga* se ha convertido en una de las películas paradigmáticas a la hora de discutir las transformaciones estéticas del cine colombiano contemporáneo, en particular en lo que concierne a la representación de la violencia y el conflicto, al igual que del cuerpo femenino y el espacio rural (Caña Jiménez, 2015, p. 157; Flores Prieto, 2018; García & Rueda, 2015,

p. 8; López C., 2015; Martínez, 2016; Venkatesh, 2015, pp. 270–271; Yepes Muñoz, 2018, pp. 330–358).¹⁰

Lo primero que habría que notar es cierta atenuación de la simpatía. Atenuación, eso sí, no quiere decir anulación. Alicia despierta simpatía en cuanto protagonista y víctima de un daño inmerecido: se encuentra en el foco de la preocupación del espectador, en virtud quizá de esa fragilidad suya que se expresa en diversas tomas de su cuerpo inconsciente, en su caminar sonámbulo, que exige el cuidado de los otros, así como en la atención que la película le presta. Sin embargo, *La Sirga* no recurre a las estructuras que normalmente sirven para acentuar esta pro-actitud. No la dota de un carisma fácilmente notable ni recurre al humor, y aunque se sugiere el inicio de una historia de amor con Mirichis, es solo eso, una sugerencia que no se concreta. Sobre todo, no hay una confrontación clara con un antagonista antipático que polarice al espectador en favor de Alicia. Sin duda hay una gran confrontación moral en el universo de la historia: el conflicto colombiano en una de sus muchas formas; pero acontecimientos y victimarios son presentados de manera deliberadamente vaga, como una amenaza atmosférica cuya figura concreta resulta imposible determinar con certeza (Caña Jiménez, 2015, p. 157s.; López C., 2015; Martínez, 2016, p. 121s.). La primera conversación con su tío Óscar, que expone de forma concentrada la situación que la ha llevado a caminar hasta La Sirga para pedirle refugio, es diciente por lo que *no* muestra y *no* cuenta. Ese acto de violencia que da comienzo a la narración no es filmado, sino que Alicia lo narra de una manera tan escueta que lo despoja de toda materialidad sensible o imaginativa y lo reduce a lo más abstracto: “Quemaron Siberia”.

Cuando Óscar le pregunta: “¿Quiénes fueron?”, “¿De qué color era el brazalete?”, la respuesta de Alicia es, simplemente, “No sé”.¹¹

La construcción del personaje de Freddy, que podría ser considerado el antagonista, es igualmente ambigua. Por un lado, es familiar de Alicia y algunos personajes secundarios hablan sobre él como un joven trabajador al que le gusta ayudar a su comunidad. Por el otro, desde el comienzo mismo lo rodea cierta oscuridad: Alicia no lo conoce y tiene prohibido entrar a su cuarto; cuando llega tiene una quemadura en un brazo, lo que introduce la sospecha de que algo tuvo que ver en la quema de Siberia. De manera más sutil, la película lo asocia desde el comienzo a ciertas herramientas peligrosas y cortantes (Imágenes 3.12–3.13). En la secuencia en la que Óscar admite a Alicia en su casa y le prohíbe entrar en el cuarto de Freddy, el hacha es el único objeto enfocado y completo, en el centro de la toma. La primera conversación de Freddy con su padre comienza con un largo primer plano de su cuchillo cortando un manojo de cebollas, y poco después se lo ve segando las hierbas con una guadaña, seguido por un plano medio lateral con la guadaña mientras espía a Mirichis, en una especie de alegoría de la muerte. En una de las ocasiones en que Alicia se levanta sonámbula, él se levanta tras ella con un machete en la mano, no se sabe si para protegerla o con otra intención. Y esto para no hablar de la amenaza que constituye su mirada, que espía a diversos personajes sin revelar sus intenciones. Así, todo un conjunto de indicios narrativos y simbólicos sugieren que se trata de alguien peligroso, pero la amenaza que encarna no se dirige necesariamente contra Alicia. De hecho, en un sentido un tanto perverso funciona como

su protector. Al final de la película entra a la habitación de ella y se escucha, fuera de campo, un forcejeo, la voz de Alicia ahogada, como si le tapara la boca —los sonidos de una violación—, pero solo le dice que se lleve a su padre y escapen de allí.

La ausencia de un antagonismo claro permite una actitud mucho menos partidaria hacia los personajes. No se trata tanto de estar de su lado o contra ellos, sino de explorar su situación. Esta actitud explorativa se ve estimulada por el recurso sistemático a una actuación mínimamente expresiva, la elipsis narrativa, las metáforas y, sobre todo, la construcción de un estado de ánimo o atmósfera dominante en la película. En primer lugar, la película asume un estilo de actuación relativamente cerrado e impasible, anti-teatral, que busca, en palabras del director, “mantener el misterio del personaje” (*La Sirga Película*, 2012). Hay algunos primeros planos de Alicia, particularmente en la primera conversación con su tío, en los que se deja ver los micromovimientos de su rostro, los temblores de temor que la atraviesan desde la mandíbula y le ensanchan las aletas de la nariz. Se trata, sin embargo, de una excepción que destaca en un contexto de actuaciones contenidas, que siguen el precepto bressoniano de “Producción de la emoción por una resistencia a la emoción” (Bresson, 1979, p. 118): expresiones neutras, en las que el rostro es un enigma que el espectador debe tantear, gestos corporales controlados y un tono de voz relativamente uniforme, que aunque a veces desciende al susurro nunca se eleva al grito. A esto contribuye la preferencia por los planos medios y generales, así como el ocasional uso de tomas de los personajes de espaldas o en tomas laterales, incluso durante las conversaciones, lo que desvía la atención

del rostro y la dirige más bien a los cuerpos y su relación con el entorno, ya sean los objetos de la casa o el paisaje. En conjunto, estas estrategias obstaculizan el acceso directo a la subjetividad de los personajes y sus estados de ánimo a través de su rostro. En cambio, hay una conexión kinestésica más directa con el cuerpo de Alicia como totalidad, tanto gracias al movimiento de cámara que acompaña su desplazamiento en las primeras secuencias como, sobre todo, gracias a su cuerpo actuante, algo que se ve muy claro en la secuencia en la que intenta luchar contra el viento y la lluvia mientras cubre con un plástico el techo de la casa que está arreglando.

Como ha señalado Ana María López (2015), la película recurre sistemáticamente a la elipsis narrativa respecto a acontecimientos fundamentales para la historia. Como señalé, la violencia que expulsa a Alicia de Siberia no es mostrada, sino narrada. Tampoco los acontecimientos que la obligan a abandonar el hostel al final de la película aparecen en la pantalla. Cuando descubre en la habitación de Freddy el muñeco de madera que ha labrado Mirichis, ella y el espectador pueden atar cabos y deducir que su primo ha matado al lancharo, aunque esto nunca sea explícitamente confirmado, como tampoco lo es la identidad del cadáver expuesto en la laguna.

La ambigüedad es un rasgo que atraviesa toda la narración y que demanda una cierta colaboración del espectador. Los objetivos de la protagonista no son muy claros (¿permanecer en La Sirga?, ¿arreglar el hostel?, ¿establecer una relación con Mirichis?), durante buena parte de la película no se sabe cuáles son los obstáculos a los cuales debería enfrentarse y, además, abundan las secuencias que no cumplen una función narrativa obvia.

Hay cierta tensión narrativa, puesto que las amenazas son perceptibles y la pregunta por lo que pueda ocurrir se mantiene abierta, pero esta tensión no opera en todas las secuencias ni determina la relación de cada una de ellas con la trama, lo que exige del espectador una cierta capacidad de atención y de espera, de mantenerse abierto a la posibilidad de que ellas contribuyan algo (o no) al avance de la historia. La película propone y depende de una atención más global, capaz de disfrutar también de cualidades no narrativas: el cuidadoso tratamiento visual del paisaje de la laguna, la iluminación de sus interiores nocturnos, la calma con la que la cámara se mueve sobre el paisaje, la riqueza y detalle del sonido.

La supresión sistemática de fuentes directas de información sobre las emociones y la vida interior de los personajes (como los diálogos y la actuación expresiva) impulsa al espectador a buscar otras formas de acceso. Una de ellas se da justamente a través de ese estado de adivinación constante al que invita la narración, y que le permite “simular” parcialmente la situación de amenaza ambiental en la cual vive la protagonista. El cine abre así un camino, en virtud de la actividad propia del espectador, a *un aspecto* de la vida del otro: el espectador puede empatizar con la actitud de constante recelo de Alicia en la medida en que está obligado a asumirla él mismo para comprender lo que ocurre en la narración.

Pero hay otra forma de empatía todavía más importante en esta película: la que auspicia el estado de ánimo que la película expresa como totalidad. Es difícil describir cualquier emoción y cualquier cualidad estética, y esta dificultad aumenta cuando se busca traducir en palabras esas cualidades globales y difusas que a veces resumimos como tono emocional, estado de ánimo o

atmósfera. Es dicente que, a pesar de estas dificultades, la película parece exigirlo, y varios críticos hayan subrayado un ambiente de ansiedad ante la violencia latente (Caña), o de cómo la niebla encarna la imposibilidad de captar la guerra (Martínez, 2016, p. 126; Zuluaga, 2012). Yepes (2018), ha propuesto recurrir al concepto de atmósfera, entendida como “un ensamblaje suelto de elementos heterogéneos y móviles a partir de los cuales emergen y circulan afectos” (336), en este caso marcada por la polaridad entre la belleza y cierta sensación de peligro indeterminado, aunque reconociendo que este concepto no ha sido muy desarrollado en la teoría de los afectos (297).

Prefiero el concepto de estado de ánimo. Los estados de ánimo pueden ser caracterizados como reacciones afectivas difusas que no se dirigen a un particular —objeto, persona o situación concreta— sino que abarcan la totalidad del entorno, y lo evalúan en términos de su ajuste a las necesidades y deseos de un individuo. *La Sirga* construye cinematográficamente esta orientación afectiva del espectador dándole forma a la experiencia del tiempo y el espacio. La narración y el ritmo visual le permiten templar y distender el tiempo, a la vez que fabrica un espacio gracias a sus texturas visuales y sonoras, a los recorridos de los cuerpos que construyen relaciones con el territorio, a la división de un adentro y un afuera. Las estrategias narrativas de *La Sirga* componen un tiempo de espera abierta. El pasado se cierra como algo indeterminado ya desde la primera conversación entre Óscar y Alicia. El futuro, en cambio, queda abierto a la incertidumbre de unas posibilidades apenas esbozadas: la llegada anhelada de los turistas, la insinuación de un amor naciente entre Alicia y Mirichis,

las amenazas oscuras del conflicto armado y la violencia sexual. Este horizonte de posibilidades orienta la imaginación del espectador suavemente hacia el futuro sin apurarlo con la promesa de un cierre narrativo. La película también configura el tiempo a través del ritmo cinematográfico. Podemos tomar como ejemplo la secuencia inicial, que establece el tono y el espacio de la narración.¹² En ella, Alicia, con botas y saco rojo, atraviesa un paisaje de frailejones, niebla y viento. Va dando pasos inseguros y difíciles a medida que atraviesa hierbas y humedales y se aproxima a una gran laguna, hasta que cae agotada. Mirichis la lleva, acostada en el fondo de una lancha hasta una casa al borde de la laguna, donde le cuenta a Óscar que esta muchacha pregunta por él. Un plano cenital la muestra acostada, dentro de la casa rodeada por la oscuridad. (Imágenes 3.14–3.27).

La secuencia dura unos 4 minutos y medio, con apenas 11 tomas, todas relativamente largas (una de más de 40 segundos) y varias de ellas fijas. El montaje es lento, y ofrece escasa información narrativa, en particular los primeros 6 planos. Sin embargo, no carece de ritmo, pues lo produce por el movimiento diegético y de cámara. De un plano general fijo, que Alicia atraviesa lentamente de izquierda a derecha, pasamos a un movimiento más rápido, que a partir del plano 4 incluye movimiento de cámara, y que alcanza su clímax en el travelling lateral que acompaña en primer plano sus pasos hasta que cae al suelo. Después de esta súbita interrupción, el movimiento recomienza con la barca que cruza lentamente la pantalla y la casa vista a través de la ventanilla de la barca, que oscila de un lado a otro, un plano general de la casa se transforma en un plano medio de Óscar y Mirichis hablando, y el reposo se alcanza

nuevamente en las dos tomas finales, una cenital de Alicia acostada y un plano general de la casa sumida en la oscuridad. Se puede describir este ritmo como una lenta aceleración que de pronto se ve forzada a detenerse y a volver a empezar. Las tomas largas resaltan o acentúan el esfuerzo de estos movimientos, el tiempo que exigen, en parte gracias a que favorecen el reflejo de este esfuerzo en el cuerpo del espectador a través de la mimesis kinestésica con Alicia (a quien la cámara se acerca progresivamente entre las tomas 1–6), y por los efectos kinestésicos de la imagen misma, que en esas tomas se va haciendo cada vez más móvil.

Simultáneamente a la configuración de un ritmo, estas secuencias instauran un espacio vivido, un territorio. Oponen el espacio abierto y hostil de la travesía al espacio cerrado y protector de la casa, el caminar agotador al reposo, y trazan un camino del uno al otro. Especialmente en la primera mitad de esta secuencia, la vivencia del espacio no es la de un paisaje que se contempla, sino de un terreno irregular, que obliga al cuerpo a responder ante sus demandas y sus contornos, a adaptarse a él, en el que no se penetra solo con la mirada sino caminando, cayendo, reposando. El cuerpo y la casa se convierten en puntos de orientación fundamentales en un territorio con el cual la relación es a la vez íntima y vulnerable —una relación que se puede oponer a la concepción del paisaje como objeto de contemplación distanciada y segura, que ha dominado la estética occidental al menos desde el siglo XVIII.

La película profundiza y complica la distinción entre el afuera y el adentro. La acentúa separándolos por una paleta de colores muy controlada (de negro tierra, grises oscuros, azules y verdes para los exteriores, tonos

marrones para la casa y ocasionalmente amarillos para la luz nocturna, casi toda en interiores) y, sobre todo, por el sonido. Este, insisto, rodea al espectador, de donde nace su potencia para crear espacios: los sonidos del viento para el exterior; los sonidos del agua que sirven de transición y le dan presencia sensible a la laguna; los sonidos de la respiración, el fuego y la voz humana, que crean un ámbito íntimo; sonidos no humanos contrapuestos a sonidos humanos. La secuencia en la que Alicia lucha contra la tormenta para poner un plástico sobre el techo de la casa que está reparando dramatiza, de otra manera, la lucha entre estos dos espacios, una idea que ha desarrollado Pamela Flores Prieto (2018) desde una perspectiva de geografía social y de género. Pero la película también resquebraja el espacio del interior de la casa, mostrando las grietas a través de las cuales Óscar y Freddy miran a Alicia mientras se desnuda, lo que disuelve la apariencia de seguridad y revela las tensiones en la familia.

En suma, la orientación afectiva frente al mundo que se expresa en estas secuencias iniciales es, en general, difícil y amenazante. Dibuja un mundo que se resiste agresivamente al restablecimiento de un orden humano; que exige ponerse en movimiento una y otra vez; dentro del cual el único frágil mojón es el hogar.

Se puede decir que la película expresa este estado de ánimo, pero, ¿qué nos autoriza a adjudicar este estado de ánimo a sus personajes y, particularmente, a su protagonista? Una película puede expresar actitudes y estados de ánimo que no son los de ningún personaje sino, simplemente, el punto de vista de la narración (Plantinga, 2014, p. 143). Sin embargo, sugeriría que cuando el estado de ánimo que expresa la obra coincide

con la situación existencial de los personajes, es decir, cuando expresa las posibilidades vitales de su mundo, el “trasfondo existencial” de sus vidas, entonces se puede suponer que ese estado de ánimo es *también* el de los protagonistas. Creo que este es el caso en *La Sirga*. No se trata necesariamente del estado de ánimo de cada uno de ellos, con sus transformaciones y modulaciones a lo largo del tiempo —tal como puede ocurrir en la poesía lírica o en la canción, receptivas por tradición a la expresión de estados afectivos intensamente individuales y fugaces—, sino de la estructura afectiva dominante de esa situación y ese espacio, que en buena medida son compartidos. El horizonte se desplaza con cada uno de nosotros pero, mientras compartimos un lugar, es básicamente el mismo para todos; en la medida en que la perspectiva dominante es la de Alicia, es sobre todo *su* horizonte el que la película muestra.

Además, la película nos invita a adjudicar estos estados de ánimo a Alicia como una forma de comprenderla. *La Sirga* no les niega interioridad a sus personajes, sino que se resiste a revelarla. Tener interioridad no es una cualidad de todos los personajes de ficción; en algunos casos preguntarse por sus sentimientos es una ocupación tan desencaminada como intentar averiguar el nombre de los abuelos de El Principito —simplemente no tienen, dado que Antoine de Saint-Exupéry no se los dio. Pero en los rostros, diálogos y situaciones de *La Sirga* hay suficientes insinuaciones como para intuir algo más, aunque esté oculto: no son personajes planos, sino que su profundidad es indeterminada. Es decir, la película invita a imaginar aspectos de esa forma de vida, y el estado de ánimo que expresa se presenta como una exteriorización afectiva de esa situación vital, lo que lo

convierte en una forma de penetrar en ese misterio. En la medida en que seamos capaces de descifrar o sentir el estado anímico que la película expresa, nos servimos de él como medio para sintonizar con la situación existencial de los personajes, y en particular con sus protagonistas. Esto equivale a una empatía indirecta con ellos, en cuanto es una forma de imaginación experiencial de la situación del otro desde *su* perspectiva.

En pocas palabras, *La Sirga* recurre amplia y sistemáticamente a diversas formas de empatía: usa la narración para incitar formas de imaginación análogas a aquellas que usa su protagonista para tantear su situación, le da presencia a su cuerpo y a sus manos en situaciones que desencadenan la mimesis kinestésica del espectador, y expresa un estado de ánimo a través del cual podemos reconocer afectivamente la situación existencial de sus protagonistas. El resultado de estas estrategias combinadas es una alineación fuerte con la perspectiva de la víctima que, sostengo, es característica del estilo empático.

Notas

1. Hay un acuerdo relativamente amplio sobre qué es la compasión en las descripciones clásicas (Kant, 1993; Nietzsche, 1994; A. Smith, 2004), y varias teorías contemporáneas coinciden en la estructura de valoraciones que la distingue (véase la revisión de Goetz, Keltner, & Simon-Thomas, 2010). Las divergencias más relevantes se refieren a su valor ético y político, algo que se ve en la discusión filosófica sobre esta emoción (Nussbaum, 2008, pp. 397–405, 445–449) al igual que el estudio de sus funciones en contextos concretos (Berlant, 2004). Para el debate filosófico sobre el valor moral de la empatía y sus usos culturales véanse las compilaciones de Maibom (2014, 2016), Assman & Detmers (2016) y Coplan & Goldie (2011). He tratado la situación de la compasión en la cultura consumista contemporánea en otro lugar (Tobón Giraldo, 2018).

2. Para una discusión crítica de este aspecto de la teoría de la compasión de Nussbaum, véase su intercambio con John Deigh (Deigh, 2004; Nussbaum, 2004).

3. Este espectro emocional la acerca a la tragedia, que tradicionalmente ha estado ligada a la producción del temor y la compasión (Aristóteles, 2010, 1949b21-31). Sin embargo, no estoy seguro de que convenga hablar de estas películas como tragedias. La tragedia es en primer lugar un género teatral, que se define en parte por un objeto (un cierto tipo de acciones, personajes y tramas) y un medio (el lenguaje, fundamentalmente) que no necesariamente son los del cine que nos ocupa aquí. Además, en estas películas la necesidad no cumple la función que tiene en la tragedia. La catástrofe propiamente trágica surge cuando algo *tiene* que ocurrir. Puede ser a consecuencia de un enfrentamiento entre dos potencias del pensamiento ético o dos formas del derecho, como cuando Antígona se ve ante la disyuntiva imposible entre las obli-

gaciones hacia su hermano y hacia su ciudad (Hegel, 1989, pp. 340–342). Puede ser a consecuencia de que sus propias identidades los obligan a actuar de un cierto modo, incluso si esto implica su destrucción (como a Áyax), o puede ser a consecuencia de una necesidad sobrenatural, del designio de algún dios (Williams, 2011, capítulo 5). En el cine colombiano del que tratamos aquí, en cambio, el conflicto es más bien el resultado de la violencia unilateral e irracional (normativamente hablando) de unos hombres contra otros.

4. Que los niños provoquen fácilmente compasión es una idea que encaja con los estudios sobre esta emoción en psicología evolutiva, que postulan que su valor en la protección de la prole vulnerable es una de las tres razones básicas que explican su surgimiento como estrategia evolutiva estable (Goetz et al., 2010, p. 354s.).

5. Los filósofos están muy divididos respecto a si la amistad debe ser considerada un valor en sí o uno meramente instrumental. La cultura popular, en cambio, claramente la considera una virtud, a veces incluso superior al seguimiento estricto de la moralidad social (*Thelma & Louise*, etcétera). No es extraño, puesto que la amistad forma parte de la mayor parte de las concepciones de lo que es una vida digna de vivirse, al tiempo que exige una relación no instrumental con el otro, que puede incluso dar prioridad a sus intereses por encima de los propios, y requiere otras cualidades cuasi-morales, como la constancia y lealtad.

6. Varias de las reseñas en www.filmaffinity.com, por ejemplo, subrayan que la película los hizo pensar en sus propios hijos y notan que esto intensificó su respuesta emocional (“Críticas de Los colores de la montaña”, s/f). En lo que concierne a la defensa de la propia tierra frente al despojo, la potencia emocional de este arraigo en la cultura colombiana se condensa bien en las palabras que abren *Un asunto de tierras* (2015), el documental de Patricia Ayala sobre la Ley de

víctimas y restitución de tierras: “Si tener la tierra es tenerlo todo, entonces perder la tierra es perderlo todo.” La fuerza emocional de esta relación con la tierra ha permitido usar su defensa como una de las claves retóricas de justificación de la lucha armada tanto en el discurso extrema izquierda como en el de la extrema derecha (Bolívar, 2006).

7. Otras estrategias son menos sutiles y, argumentaría, menos exitosas estéticamente, como el uso de la música no diegética, que actúa como un “comentario” un tanto redundante sobre la situación, o el sonido no diegético, como cuando se escuchan las risas de Julián en su casa abandonada. Estas estrategias quiebran los principios realistas que la película sigue desde un principio y pueden resultar tan intrusivas, para algunos espectadores, como la frecuencia y el detalle con que los personajes revelan verbalmente sus pensamientos. Aclaran la perspectiva de la situación, pero corren el riesgo de hacerlo de una manera excesivamente obvia.

8. Buena parte de estas películas se encuentran ligadas también por su ecosistema productivo, con epicentro en el Valle del Cauca y, especialmente, las productoras Burning Blue y Contravía Films, en conexión con productoras bogotanas como Ciudad Lunar y empresas de servicios cinematográficos como Laboratorios Black Velvet. Todavía no hay un análisis sistemático de la estructura de producción del cine colombiano contemporáneo (su conexión con fondos como el Hubert Bals, Cine en construcción, Ibermedia, etcétera,) y sus medios de circulación (en festivales, plataformas web y televisión pública), una lamentable carencia que apenas comienza a ser subsanada (Campos, 2013; Rocha, 2018a, 2018b; Suárez, 2017; Zuluaga, 2018).

9. *Bocas de ceniza* (2003-4), la potente obra de Juan Manuel Echavarría, había presentado ya una versión muy pura de este gesto. El video, de 14 minutos, registra 5 canciones de sobrevivientes de diversas masacres: sus rostros filmados

en primer plano contra un fondo blanco y sus voces *a capella*. Rostro y voz refuerzan cada una el efecto de la otra, su inmediatez y su evidencia, y entre las dos no dejan ningún lugar para que la mirada o el oído huyan de las historias y la presencia viva de estas personas.

10. Vale la pena notar una diferencia entre los ámbitos de circulación de los estilos compasivo y empático. El estilo compasivo, más comunicativo y emocional, ha tenido en general una mejor recepción en las salas de cine que el estilo empático. *Los colores de la montaña* logró conectar con el público amplio. Sus 40 copias y 379.525 espectadores en salas la convirtieron en la tercera película colombiana más vista de 2011 (Ministerio de Cultura - Dirección de Cinematografía, 2012, p. 21). Tuvo también buena recepción crítica y ganó premios, entre otros, en el festival de San Sebastián y los Rencontres de Toulouse 2010. *La Sirga* tuvo 22 copias y 21.538 espectadores en salas, pero ganó muchos más premios en festivales y gozó de una extraordinaria recepción crítica y académica. Mientras que los artículos académicos sobre *Los colores* se pueden contar casi con los dedos de una mano, *La Sirga* ha dado lugar a una pequeña industria universitaria (a la que este libro contribuye su grano de arena). Y es, además, una película que se sigue viendo a través de plataformas web usadas por un público más cinéfilo, como Retina Latina (en la que, al menos en 2016, era la película más vista, dejando en el quinto lugar a *Los colores*). Esto sugiere que, más allá de la oposición simplista entre películas que se ven y películas que no se ven, es necesario prestar más atención a cómo estas temporalidades y medios de circulación diferenciados se insertan en la memoria colectiva y las dinámicas emocionales del presente.

11. No es fácil saber hasta qué punto una obra de arte retoma conscientemente su tradición o reacciona contra ella. Las secuencias de la casa quemada o rodeada por el fuego

tienen un papel central en diversas películas colombianas, en las que frecuentemente marca un clímax dramático: *En la tormenta*, *Canaguano*, *Retratos en un mar de mentiras*, *La tierra y la sombra*. *La Sirga*, al no mostrar esta secuencia, efectúa una operación sobre uno de los símbolos fuertes del cine y la literatura colombianos. Al mismo tiempo, se inserta en ella desde la idea de la construcción de un nuevo hogar. En general, véase el texto de Pedro Adrián Zuluaga (2015) sobre los motivos de la casa y el viaje en el cine colombiano.

12. Dejo aquí de lado dos largas tomas fijas que aparecen antes de los créditos, y que funcionan más bien como símbolos que sugieren muerte y misterio: un hombre empalado o colgado en un poste y un morro de hierba que se desplaza sobre el agua pero a contracorriente, como dotado de vida propia.

4. POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA REPULSIÓN:

*La mujer del Animal, El proyecto del diablo
y Yo soy otro*

Arte y repulsión • La psicología moral de la repulsión • Repulsión y deshumanización: La mujer del Animal (2016) • Repulsión reflexiva en la obra de Óscar Campo • El proyecto del diablo (1999): una autobiografía desde el infierno • Yo soy otro (2008): violencia y cuerpo social

Imagen 4.1



4.1. La mirada de Amparo.
Fotograma de *La mujer del Animal*

Imagen 4.2



4.2. La mirada del Animal.
Fotograma de *La mujer del Animal*

Imagen 4.3



4.3-4.6. Imágenes de *El proyecto del diablo*

Imagen 4.4



Imagen 4.5



Imagen 4.6



Imagen 4.7



4.7. José múltiple. Foto fija de *Yo soy otro*.
Foto de Luis Hernández

Imagen 4.8



4.8. La enfermedad en la calle. Foto fija de *Yo soy otro*.
Foto de Luis Hernández

Arte y repulsión

La repulsión es omnipresente en la historia del arte y la literatura. Repulsivos son Escila y Caribdis, las Harpías, la Quimera, las Gorgonas y Polifemo —en cuyo gáznate regurgitan “vino y trozos de carne humana”—, los híbridos que pueblan las pesadillas del Bosco, la piel verdosa y llagada de los Cristos de Grünewald, los pedos y la mierda de Sócrates en las comedias de Aristófanes, la carroña en la que Baudelaire ve el futuro de su amada, las guerras y los burgueses dibujados por Otto Dix, los rituales cargados de sangre y carne del accionismo vienes, los deformes muñecos sexuales de Cindy Sherman, las bocas velludas de Rona Pondick, las escenificaciones coprofágicas de David Nebreda o muchas de las obras con cadáveres y fluidos corporales de muertos que realizaron el grupo SEMEFO y Teresa Margolles.

Otro tanto podemos decir del cine: repulsivos son los monstruos y entornos del cine de terror y fantasía —desde los *Freaks* de Todd Browning hasta *El centípedo humano* o las secuencias de tortura en *Hostel*—; la ingestión o el contacto con el semen y otros fluidos corporales es aparentemente una fuente inagotable de diversión en la comedia negra y de adolescentes —¿quién no recuerda la escena del baño más sucio de Escocia, en *Trainspotting*? La repulsión no está limitada a los géneros masivos, sino que es la piedra fundacional de algunos proyectos cinematográficos transgresivos: piénsese en las secuencias de Divine en *Pink Flamingos*, de John Waters; las interacciones de William Lee con su escarabajo-máquina-de-escribir en *Naked Lunch*, de David Cronenberg; la secuencia de la mierda en *Saló*, de Pasolini...

Parece claro que la repulsión está estrechamente ligada a lo que el arte puede decir o mostrar sobre el cuerpo humano y sus relaciones con lo animal, sobre el mal y su forma física. Sin embargo, la estética ha tenido dificultades para reconocer conceptualmente la importancia artística de esta emoción. El núcleo generativo de la estética moderna se encuentra en un conjunto de conceptos estrechamente interconectados: belleza, gusto, placer, sublimidad. La repulsión encaja mal con ellos. Es sintomático que en la *Crítica del Juicio* —el texto fundacional de la disciplina— Kant (2007) sostenga que la única fealdad que no puede ser representada de manera artísticamente bella es aquella que produce asco (*Ekel*),

pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella. (p. 239)

La carga negativa de esta emoción parece pues, irreductible: no podría ser eliminada por la bella representación. De hecho, la repulsión destruiría la diferencia entre representación y objeto que es necesaria para una experiencia de lo bello desde la perspectiva kantiana. La repulsión no tiene lugar dentro de una estética para la cual la belleza define la esencia del arte, por lo que fue exiliada durante largo tiempo a categorías liminares como lo cómico y lo grotesco.

El arte romántico en el siglo XIX, y la vanguardia en el siglo XX, le dieron una centralidad a lo repulsivo que contribuyó a la transformación de la estética como

disciplina filosófica (Danto, 2003, pp. 49–57). Al menos desde mediados del siglo xx, la filosofía del arte se ha movido hacia a una concepción ampliada y pluralista de lo estético, que reconozca la multiplicidad de formas en que el arte puede articular estéticamente sus significados (Tobón Giraldo, 2016). Frank Sibley (2004) expresó bien el sentido programático de esta transformación, al sugerir que los filósofos debían dejar de concentrarse en lo bello y estudiar, en cambio, la enorme variedad de cualidades estéticas que aparecen de hecho en el discurso crítico y en el trato cotidiano con las obras, como “unificado, balanceado, integrado, inerte, sereno, sombrío, dinámico, poderoso, vívido, delicado, conmovedor, trillado, sentimental, trágico” (p. 127). Este cambio de dirección aún no se ha completado —en la estética analítica, por ejemplo, aún se les da una importancia desproporcionada al placer y a las cualidades estéticas positivas. Sin embargo, sí se ha dado pasos hacia el estudio de otras cualidades y otros problemas estéticos, como la interpretación, la definición del arte, la representación, la expresión, la ficción, el estatus ontológico del arte y, desde luego, las emociones y los afectos (Pérez Carreño, 1999; Shusterman, 1989).

A este viraje teórico es necesario sumar el renovado interés de la psicología evolutiva y la psicología moral en la evolución de la repulsión, sus funciones adaptativas, su estructura cognitiva, sus conexiones con la moralidad, la legalidad y la política. La estética de tradición analítica ha asumido durante las últimas décadas una orientación naturalista, que favorece el intercambio con la psicología, las ciencias de la mente y las ciencias sociales, y esto le ha permitido aprovechar las investigaciones sobre la repulsión para estudiar sus funciones

artísticas (Korsmeyer, 2012; Robinson, 2014). El cine ofrece un objeto privilegiado para este intercambio disciplinar. Además de los trabajos precursores de Noël Carroll (2005) y Cynthia Freeland (2000) sobre el cine de horror, han aparecido recientemente investigaciones sobre su importancia para la comedia (Plantinga, 2006), el cine transgresivo (Kendall, 2011; Plantinga, 2009, capítulo 7) y el tratamiento cinematográfico del racismo y la violencia sexual (Flory, 2016; Vaage, 2015a). Los trabajos de Julian Hanich (2009, 2011) ofrecen una síntesis de su fenomenología, funciones y mecanismos cinematográficos.

El objetivo de este capítulo es aprovechar esta línea de investigación y contribuir a ella a través del estudio de tres películas colombianas. El trabajo cinematográfico de Víctor Gaviria muestra su esfuerzo por superar las barreras que la repulsión establece frente a otros seres humanos. *La mujer del Animal* (2016), sin embargo, tiene en su centro afectivo la repulsión por el violador, que Gaviria utiliza para generar una actitud en contra de la violencia de género. En algunas películas de Óscar Campo, como *El proyecto del diablo* (1999) y *Yo soy otro* (2008), aparece un acercamiento más reflexivo a la repulsión, que permite usarla para explorar afectivamente los vínculos entre mal y libertad, entre violencia, política y cuerpo. En las películas de Campo y en las de Gaviria la repulsión es un componente intrínseco de la experiencia del espectador. ¿Cómo la suscitan? ¿Qué nos muestran, a través de esta emoción, sobre la manera en que la política divide los cuerpos y los usos de sus imágenes? ¿De qué manera la repulsión articula la experiencia del mal y la libertad? ¿Cómo la investigación psicológica y filosófica sobre la repulsión puede iluminar

las dimensiones éticas y políticas de estas obras? Estas preguntas abren una perspectiva que nos permite distinguir entre un uso directo de la repulsión (más visible en Gaviria) y un uso reflexivo (en Campo). La repulsión directa, dirigida a un grupo social específico, está sometida a las mismas objeciones que se pueden lanzar al uso de la repulsión en la vida pública. La repulsión reflexiva, en cambio, aprovecha esta emoción como una forma de exploración de la subjetividad que debe ser evaluada, más bien, en términos de la comprensión que hace posible.

La psicología moral de la repulsión

Una revisión panorámica muestra que la abundante investigación reciente sobre la repulsión ha generado teorías en pugna, pero también algunos acuerdos generales (Rozin, Haidt, & McCauley, 2018, p. 815).

1) La repulsión surgió evolutivamente como sistema de rechazo que impide ingerir o mantener en el organismo comida que pueda causar alguna forma de intoxicación. En primera instancia, la repulsión fue una “guardiana de la boca”, y esto dio lugar a un “tema oral”: una fenomenología centrada en el sistema digestivo, como las náuseas y una expresión facial asociada al acto de vomitar. A esta fenomenología y tendencia expresiva también se la ha llamado su “programa afectivo” básico.

2) En algún momento de la evolución humana, este sistema se amplió a —o, según Kelly (2013, capítulo 2), se complementó con— un sistema de

protección frente a los patógenos; es decir, un sistema de rechazo al contacto con objetos que puedan transmitir parásitos. La repulsión se convirtió así en “guardiana del cuerpo”, que se preocupa por la integridad de la piel y sigue la historia de los objetos y sus contactos con posibles patógenos. Estos orígenes la orientan de antemano a un conjunto de objetos que se pueden llevar a la boca o transmitir una enfermedad: la comida en descomposición, cadáveres, excrementos, insectos asociados con la podredumbre, el pantano, el sexo, la sangre, el sudor, las llagas, las deformidades o cualquier variación demasiado amplia respecto al estándar corporal que pueda ser interpretada como señal de una patología. Muchos de estos inductores están estrechamente ligados a nuestra naturaleza animal y nuestro cuerpo mortal. Además, al rastrear la historia de los objetos, la repulsión sigue una lógica de contaminación: el contacto con lo repulsivo deja una mancha, contagia.

3) Todas las sociedades se enfrentan a ciertos riesgos comunes de intoxicación o enfermedad, lo que da lugar a un conjunto de objetos repulsivos ampliamente compartido. Sin embargo, la emoción no está atada exclusivamente a un conjunto predeterminado de inductores. A través de la socialización se puede vincular a prácticamente cualquier cosa. La importancia de la socialización se evidencia en que la repulsión no aparece plenamente antes de los 3 o 4 años y en que los niños ferales no parecen exhibirla, así como en las enormes variaciones culturales e individuales respecto a qué se puede comer o tocar y qué no.

4) El “programa afectivo” de la repulsión es relativamente estable; es decir, mantiene un conjunto de

expresiones físicas y corporales, estructura psicofisiológica, conducta aversiva, sentimiento de revulsión y lógica de contagio, independientemente de la amplia variación de sus inductores.

Estos rasgos permiten comprender cómo surgió una forma de repulsión que no es solo física sino también moral. El hecho de que el conjunto de inductores pueda ser modificado culturalmente hizo fácil que todas las culturas conocidas apropiaran (“exaptaran”) esta emoción para otro uso: mantener un conjunto de normas. La repulsión asumió la función de “guardiana del cuerpo social”, que evita la transgresión de normas morales construyendo un tabú alrededor de ellas (Haidt, 2012, capítulo 5; Kelly, 2013, capítulo 4; Nussbaum, 2009, capítulo 2; Rozin, Lowery, Imada, & Haidt, 1999). La repulsión se convirtió, así, en una condena afectiva que subjetivamente tiene la forma de una intuición moral: ve a su objeto como moralmente condenable, incluso cuando no se puede encontrar razones independientes y generales para justificar tal creencia. En contra de lo que han sugerido algunos autores (Bloom, 2005, pp. 172–173), decir de alguien que es repulsivo es mucho más que una metáfora que expresa vivamente el rechazo moral. Abundante evidencia experimental indica que el programa afectivo de la emoción se activa ante trasgresiones morales y que la repulsión física afecta el juicio moral, haciéndolo más severo (Kelly, 2013, pp. 130–132; Rozin et al., 2018, p. 822).¹

La repulsión moral no solo es activada por la repulsión física, sino que es también sensible a muchas de los mismos tipos de objetos, como la comida, la sexualidad, la limpieza y la integridad corporal. Esto explica el hecho, en principio un tanto enigmático, de que

estas áreas estén tan fuertemente moralizadas en todas las culturas conocidas; un ejemplo particularmente claro lo ofrecen las prescripciones alimenticias kosher y halal. Además, al igual que ocurre con la repulsión física, una vez las prescripciones de la repulsión moral son inculcadas se perciben como intuiciones naturales respecto a cómo deben ser las cosas, y resulta muy difícil cambiarlas por medio de argumentos o razones (Haidt (2012, capítulo 2) ofrece múltiples ejemplos). La repulsión moral también es una emoción de separación, que se rige fácilmente por marcadores de pertenencia étnica y, en general, grupal: distingue al nosotros de los otros, y sigue la lógica de contagio, de modo que quienes son vistos como repulsivos pueden ser considerados contaminantes o corruptores del cuerpo social, y frecuentemente se los compara con células cancerosas, bacilos u hongos (Nussbaum, 2009, p. 110s.).

Estas consideraciones dejan entrever la potencia de la repulsión moral y por qué pudo tener un valor adaptativo durante la mayor parte de la evolución humana, cuyo período crítico tuvo lugar en organizaciones tribales. La repulsión ayudó a delimitar la comunidad y sostenerla, facilitando la colaboración en su interior y defendiéndola de los riesgos biológicos y físicos que, inevitablemente, representaban los otros. Pero el que haya sido evolutivamente valiosa durante la prehistoria no quiere decir que sea moralmente correcta, o adecuada para las condiciones de la vida humana actual; es fácil intuir que tiene un lado oscuro, y que su uso público trae riesgos.

Repulsión y deshumanización: *La mujer del Animal* (2016)

El realismo del cineasta colombiano Víctor Gaviria tiene su origen y substancia en un compromiso ético. Luis Duno-Gottberg (2003) y Forrest Hylton (2008) lo han caracterizado por su compromiso con vidas subalternas y marginales, que intenta mostrar sin apropiárselas sino haciéndolas visibles como parte del trabajo colectivo del cual surge la película. Juana Suárez y Carlos Jáuregui (2002) entienden el proyecto de Gaviria en sus dos primeros largometrajes como un esfuerzo por cruzar los abismos que dividen la ciudad contemporánea y por mirar al rostro a esos seres humanos a los que la sociedad trata como “desechos”. Para ambos, las películas encarnan una exigencia ética fundamental: enfrentarse con lo intraducible de la mirada del Otro, reconocer la individualidad y dignidad de cada ser humano. El mismo Gaviria ha puesto estas preocupaciones en primer plano, y ha defendido el realismo como “imperativo ético”: el intento de crear un espacio en el que sea posible “la mirada y el conocimiento ético del Otro” (Gaviria, citado en Jáuregui, 2003, p. 237).

El cine de Gaviria, en general, puede ser visto como un cine *contra* la repulsión. *La vendedora de rosas* es un caso particularmente claro. La película retrata las últimas 32 horas en la vida de Mónica (Lady Tabares), una niña de trece años que vende flores a las parejas en los bares de la carrera setenta de Medellín, y que comparte con un grupo de amigas una habitación en un inquilinato, las botellas de pegamento con las que se drogan, las alegrías, las angustias de los celos, la terquedad con la que se defienden unas a otras. Comienza en el momento

en el que Mónica toma bajo su cuidado a Andrea, una amiga del barrio que ha huido de su madre; y termina con su muerte a manos de El Zarco, un ladrón que por pura mala suerte le toma inquina. Al igual que *Rodrigo D, La vendedora de rosas* puede verse como un intento de superar los límites que imponen ciertos estereotipos —en este caso estereotipos basados en la repulsión— para hacer visible la humanidad de personas que se encuentran en los márgenes de la sociedad.

La película intenta superar el estereotipo del “sacolero”, que recae sobre los niños y jóvenes de la calle que inhalan pegamento —sacoleros y bazuqueros son quizá los peor vistos de todos los usuarios de drogas alucinógenas en Colombia. Todos los estereotipos desindividualizan a aquellos a quienes se les aplican (Blum, 2004), pero este, además, los deshumaniza. No solo los muestra como un peligro para la seguridad de la comunidad, como los delincuentes, sino como seres que han renunciado a su humanidad en el momento en el que se entregaron a las drogas y se han convertido, así, en fuentes de contaminación que pueden contagiar a otras personas con sus vicios. En suma, se los ve como repulsivos, y esta emoción se convierte en una justificación para expulsarlos de la sociedad o, directamente, eliminarlos, como si así se purificara el paisaje urbano y se protegiera al cuerpo social del riesgo de corrupción que representan. De ahí que se los haya llamado “desechables” y hayan sido víctimas preferidas de las matanzas de “limpieza social”, junto con delincuentes, “improductivos” y transgresores de la sexualidad heteronormativa (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, pp. 51, 60s.).²

Con el fin de devolver a estas niñas la humanidad que la sociedad les niega y romper el aislamiento que produce la repulsión, la película vira hacia lo sentimental. *La vendedora* se niega a ocultar o matizar la dureza de la vida de la calle, pero tampoco oculta las formas de felicidad y libertad que la calle permite. La solidaridad de esa pequeña tribu de niñas, que se traicionan, se perdonan y se defienden entre ellas; la alegría transgresora y contagiosa de Judy, quien al montarse en un auto no encuentra mejor forma de manifestar su felicidad que insultar a quienes pasan a su lado; la simpatía por Mónica, quien protege Andrea y se enfrenta a la maldad gratuita de El Zarco. La intensidad emocional de la película se acentúa visualmente por el recurso abundante a los primeros planos y planos medios, con la cámara a la altura del rostro de los niños, así como por la banda sonora de la película: “Cuando veíamos *La vendedora* sin música la película aparecía demasiado dura, traicionando la alegría, el sentimentalismo, la ternura y las historias que habíamos escuchado de las niñas en la calle” (Gaviria, citado en Jáuregui, 2003, p. 235).

La estrategia más importante para reorientar las emociones de los espectadores hacia estas niñas es, quizá, el énfasis sobre el vínculo familiar. La familia es un motivo estructural que se reitera con variaciones en diferentes niveles. La película comienza con la subtrama de Andrea, que huye de su hogar al comienzo y regresa a él al final del metraje. Las relaciones familiares son un tema constante de discusión entre las niñas de la calle, que las resumen con una frase que se ha hecho famosa: “las mamás son unas gonorreas”. Las alucinaciones de Mónica bajo efecto de las drogas se concentran en su abuela, una imagen de amor estable a la que se aferra,

y ofrecen así una intuición visual del profundo anhelo de amor que, según Gaviria, está detrás del consumo de pegante, lo que ha llamado el “viaje a los afectos”. Buena parte de la estructura dramática de la película surge de los intentos frustrados de Mónica por entrar en alguna clase de relación familiar, como visitar de nuevo la casa de su abuela, hablar con su prima, formar una familia sustituta con sus amigas. Además, la película tiene lugar en el contexto de la navidad, una fiesta que en el imaginario colombiano está construida alrededor del encuentro de padres, hijos, tíos y abuelos. En suma, *La vendedora...* impulsa a ver a estos niños como seres que buscan un padre, una madre, una familia, y esta preocupación humana básica recuerda a los espectadores ese vínculo común. Como en otras ficciones narrativas, esta estrategia rompe la ilusión de una diferencia radical y los reintegra a la comunidad humana (Carroll, 2013).

La mujer del Animal constituye una excepción en el cine de Gaviria por su uso afirmativo de la repulsión. La película crea un estereotipo del violador como ser repulsivo, y moviliza así el enorme poder de esta emoción con el objetivo de generar un rechazo radical a la violencia de género.

La mujer del Animal cuenta la historia de Amparo (Natalia Polo), una adolescente que escapa de un internado de monjas y busca refugio en la casa de su hermana, en un barrio de invasión en Medellín, hacia 1975, donde es raptada por “el Animal” (Tito Gómez). Este criminal la viola y la golpea, la encierra en un cuartucho aislado en la montaña, la humilla y la hace pasar hambre, le habla solo con insultos, la llama “su mujer” y la obliga a parirle sus hijos. La película muestra los terrores reiterados de este cautiverio y la resistencia de

Amparo, hasta que, varios años después, por fin alguien mata al Animal y ella queda libre de su dominio.

Gaviria continúa su proyecto realista en esta película. Mantiene su compromiso con la representación de las personas en los márgenes económicos y de visibilidad de la sociedad, y lo hace a través de ellos mismos, con sus propios cuerpos; no traduce ni censura su lenguaje, y deja destellar su peculiar precisión, sus reservorios de experiencia social y la violencia de la que es capaz. Continúa el uso de locaciones naturales. Sigue la historia real de Margarita Gómez, quien asesoró el rodaje. Se apoya en un proceso de investigación con hombres maltratadores y mujeres que estuvieron atrapadas en relaciones de maltrato; de entre ellas salieron varias de las actrices. Este compromiso realista, sin embargo, está ahora al servicio de la construcción de un estereotipo del violador repulsivo que fuerza a los espectadores a tomar partido.

La película es muy efectiva en producir repulsión y odio hacia el Animal y en polarizar al espectador a favor de Amparo. Sin embargo, creo que la propuesta de acentuar la repulsión contra los violadores es éticamente criticable, dado que esta emoción tiende a ser proyectada hacia los más débiles o que no pertenecen al grupo, deshumaniza al otro y sigue una lógica de contagio. El problema no es, probablemente, sentir repulsión hacia el mal: es algo difícil de evitar para cualquiera que tenga compromisos morales fuertes, y estos son válidos en la medida en que hayan sido alcanzados por el camino correcto y se presten a validación y discusión intersubjetiva. El problema es creer que algo es malo *porque* es repulsivo, con lo que se invierte el camino de validación, y se le otorga a esta emoción una confianza

que simplemente *no merece* para decidir qué es lo malo, que es lo bueno. La legitimación de su uso en casos concretos, incluso si es de crímenes tan graves como la violación, invita a validarla como fundamento moral y fomentar su aplicación a otros casos, y las consecuencias de esta aplicación son claramente represivas e incompatibles con el respeto por la igual dignidad de todos los seres humanos.

De un lado está Amparo, casi una niña, inocente e indefensa; del otro está el Animal, una verdadera encarnación del mal radical. Alrededor, unos vecinos que no quieren o no pueden hacer nada. El espectáculo de la agresividad desatada, gratuita e impune contra esta mujer genera un malestar creciente que da el tono emocional de la película: “nos sentimos absolutamente impotentes, atribulados” (Posada, 2017); “todo sucede de una forma tan escueta y trepidante que es imposible no llegar a sentirse nauseabundo o asfixiado en algún momento” (García, 2017); es una película “casi insoportable” (Sanín, 2017). Se puede entender estas reacciones afectivas como resultado de un conjunto de decisiones cinematográficas y de construcción de personajes.

La película narra la historia desde un punto de vista más cercano a Amparo, resaltando su inocencia e indefensión, pero también la fuerza que requiere simplemente sobrevivir bajo esa violencia incesante. Visualmente, le da juego a su rostro, a través de planos más frecuentes, más frontales, cercanos y prolongados en comparación con otros personajes, generalmente a la altura de sus ojos y suficientemente iluminados para hacer perceptibles sus gestos y movimientos. Esto permite una conexión muy directa y corporal con ella: el rostro y las manos son escenarios privilegiados para

las formas más directas de la empatía, y el primer plano focaliza tanto la atención sobre ellos que impulsa a imaginar los movimientos y emociones del personaje, e incluso a imitarlos de manera involuntaria (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008, capítulo 5). La violencia en su contra se presenta a través de tomas muy cercanas a su posición, muy físicas, que el espectador puede sentir empáticamente a pesar de que los golpes no se muestran en cámara. La película no solo invita a sostener una preocupación moral por Amparo como víctima, sino que conecta directamente con su cuerpo y emociones (Imagen 4.1).

El Animal, en cambio, es objeto de condena moral y de una amplia variedad de emociones morales negativas. Su violencia e imprevisibilidad lo hacen temible, algo que se enfatiza visualmente al mostrar su rostro a través de ángulos laterales, picados o contrapicados que subrayan su carácter amenazante, iluminándolo de manera parcial, mostrándolo través de objetos que lo ensombrecen o haciendo énfasis en su mirada hosca o provocadora, frecuentemente a través del rabillo del ojo o con la cabeza ligeramente agachada (Imagen 4.2). Sus acciones despiertan ira moral, pues causan daño grave e injustificado a un ser con el cual se simpatiza. Es un psicópata desatado y digno de desprecio, en cuanto rompe las normas mínimas de cualquier comunidad (Haidt, 2003). Pero la emoción dominante en la presentación de este personaje es la repulsión.

La película asocia sistemáticamente al Animal con muchos de los inductores típicos, quizá los centrales, de la repulsión física, especialmente en varias secuencias que se distribuyen a todo lo largo de la película. La primera vez que viola a Amparo, aparece cubierto de

sudor, en tomas muy cercanas que subrayan el contacto de su cuerpo velludo, los besos que impone, así como el gesto de absoluto rechazo e impotencia de ella. Los sonidos de roce viscoso que se escuchan bajo los gritos y las arcadas de Amparo potencian sinestésicamente la impresión táctil de esa secuencia. Cuando el Animal y sus compinches destazan a un chivo se los muestra con las manos y las camisas llenas de sangre, jugando con las vísceras, con abundantes primeros planos de carne y miembros cortados. Cuando apuñala a uno de sus enemigos, ruge y agita la cabeza, con el rostro cubierto de sangre, como un perro rabioso. El resultado de esta pelea es una herida que lo obliga a recoger sus excrementos en una bolsa atada a su vientre y rodeada de gasas sucias, destacada en varios primeros planos y planos medios, y esta genera expresiones faciales y verbales de repulsión por parte de otros personajes de la película. Además, el personaje está ligado por metonimia con los gallinazos, lo que refuerza su vínculo con la muerte y la carroña.

El Animal también es moralmente repulsivo. Incluso su apodo lo marca como un monstruo que ha caído por fuera o debajo de lo humano. Violó a su propia hermana y a Amparo, así como a varias niñas del barrio. Intenta violar a su propia hija y promete prostituirla. No es simplemente indiferente a las normas sino éticamente abyecto, pues disfruta del mal por el mal mismo y goza con el dolor y la impotencia de los demás; por eso convierte la humillación de su mujer o la violación de una niña de 15 años en un espectáculo público. Violación, incesto y goce en la crueldad son tabúes muy fuertes en nuestra cultura. Más aun, la repulsión moral se ve acentuada, en este caso, por la repulsión primaria

que despierta el personaje; como ya he señalado, la repulsión física hace más drástico el enjuiciamiento moral.

Compasión, desprecio, ira y repulsión se alimentan entre sí a lo largo de la película, y confluyen en el deseo de ver a Amparo liberada y, sobre todo, ver al Animal recibir su castigo, como si con ello se reestableciera alguna clase de equilibrio. La película tensa este deseo de venganza acumulando ofensa sobre ofensa, sin descanso ni revancha; la situación de Amparo solo parece empeorar, y el Animal, a lo largo de casi todo el metraje, es aparentemente invulnerable. Creo que el particular tono afectivo de la película se debe a la intensificación de estas emociones negativas combinada con la frustración constante del deseo de venganza, una venganza que se demora en llegar y que no puede ser satisfactoria. Aunque con la muerte del Animal se alcanza un cierre narrativo, no hay cierre emocional: la película bloquea cualquier impresión de que esa muerte pueda reestablecer la justicia. No hay reparación; no es Amparo quien mata al Animal, ni él muere por lo que le ha hecho a ella; la muerte es repentina, sin tensión previa ni enfrentamiento final, y es tan instantánea que no pesa nada frente al sufrimiento que ha causado. Además, la secuencia privilegia la reacción de la comunidad y la familia sobre la de Amparo. La película se niega a resolver las tensiones emocionales que suscita y deja ese malestar en manos de los espectadores.

La mujer del Animal muestra una clara voluntad de construir un personaje a través del cual entender la violencia machista contra las mujeres. En general, los personajes establecen modelos normativos de comportamiento que permiten comprender y juzgar a las personas, al destacar evaluativamente aspectos de su

personalidad (Carroll, 2017). Este es el caso del Animal, como muestran las intenciones expresadas por Gaviaría y la recepción crítica de la película, que lo tratan no solo como un individuo históricamente existente, sino como un lente a través del cual ver la violencia machista en nuestra sociedad (García, 2017; Osorio, 2017; Saldarriaga H., 2017; Sanín, 2017). La película sirve de herramienta para reconocer al Animal en nosotros y en los otros y, sobre todo, verlo con repulsión. Recluta el enorme poder de esta emoción a favor de un proyecto de transformación social progresista: introducir en nuestra cultura una imagen del violador en la cual estaría ya inscrito un rechazo inmediato, inapelable, de una manera incluso pre-argumentativa: pensar en alguien como un “Animal” sería, inmediatamente, considerar intolerables sus acciones y su persona misma.

Hay mucho que decir en favor del proyecto de Gaviaría, especialmente de su tratamiento del personaje de Amparo. La película rechaza los estereotipos narrativos de la damisela en desgracia, rescatada por un caballero, o de la víctima que se convierte en heroína vengadora. No pretende explicar el misterio de por qué Amparo —como tantas mujeres en situaciones similares— no logró escapar del Animal. Prefiere acompañar con paciencia el proceso a través del cual ella encuentra en sí misma la voluntad para resistir al Animal, para defenderse a ella, a sus hijos y a otras mujeres. Reconoce la dificultad de entender lo que significa estar en su posición, se niega a juzgarla como culpable de su situación, y presenta con admiración su capacidad de preservar su propia humanidad en medio de una situación inhumana. Este es un gesto necesario: hay pocos modelos en los cuales las Amparos del mundo puedan reconocerse y

reivindicarse. Esto es particularmente importante dado que la sociedad colombiana durante demasiado tiempo ha mantenido abierta la puerta a todo tipo de justificaciones para las violencias basadas en género. La extensión y la profundidad de la tolerancia a estas violencias es palpable en la larga historia de desigualdad en su tratamiento jurídico, pues durante mucho tiempo han sido codificadas y exculpadas bajo figuras como el “crimen de honor” o el “crimen pasional” (Jimeno, 2004), y también es visible en los patrones de pensamiento machistas ampliamente compartidos en las instituciones y la sociedad (Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2015; Defensoría del Pueblo, 2019) y en las expresiones de solidaridad que encuentran los abusadores en la escena pública.

Aunque la importancia de este proyecto de transformación social explica el recurso a la repulsión, no estoy seguro de que lo justifique, por varias razones. La primera es que el *Animal* ofrece un modelo tan extremo que es difícil aplicarlo a otras personas: usualmente los abusadores no llevan el mal inscrito en la mirada, ni necesariamente carecen de atractivo: “Al pintar la violencia de género de forma binaria, no nos da respuestas para esos miles de casos en los que el abusador sí genera simpatía en su barrio, entre sus amigos o en su país. La violencia no solo surge en los barrios pobres de Medellín, sino en todas las esquinas (...)” (Osorio, 2017). Esto hace dudoso que la película logre uno de los objetivos que Gaviria esperaba de ella: “La película debe generar vergüenza en los hombres. Ya lo he visto en las cinco funciones que lleva. Salen avergonzados. Y uno sale señalándose a sí mismo (...)” (Gaviria, citado en G. Zuluaga, 2016). La vergüenza es una emoción que se

dirige hacia uno mismo: depende de un reconocimiento de un fracaso respecto a un ideal (Nussbaum, 2009, p. 184) y del efecto que eso puede tener en la reputación (Aristóteles, 1985, p. 1383b 14–15). Sentir vergüenza por lo que hace el Animal exigiría reconocerse en él, pero tanto la maldad absoluta de este personaje como las tendencias proyectivas características de la repulsión dificultan este reconocimiento.

La segunda reserva frente al uso de la repulsión que hace Gaviria en esta película es que esta emoción, si bien es probablemente indispensable para la supervivencia individual, es sin embargo peligrosa para la vida social contemporánea, y poco apta para la esfera pública. La capacidad de la repulsión de producir intuiciones morales fuertes ha llevado a autores como Leon Kass y Robert Straiffer a defender que es la expresión emocional de una “sabiduría profunda” que excede la necesidad de justificación y argumentación racional y puede que guiar el pensamiento ético en territorios inciertos como el aborto, la manipulación genética o el incesto. Plantinga (2006, p. 91) parece adoptar una posición similar, y Dan Flory (2016) ha defendido el poder del cine para presentar como repulsivos, por ejemplo, a los racistas. Sin embargo, esto implica pasar por alto los peligros intrínsecos de su uso en la argumentación legal y, en general, en la regulación de la vida democrática (Nussbaum, 2009; Kelly, 2013, capítulo 5). La repulsión está ligada a recordatorios de nuestra propia animalidad y mortalidad, pero estos, como ha señalado Nussbaum, son objetos de un firme terror existencial: los humanos deseamos escapar de nuestra mortalidad y animalidad, lo que nos dificulta reconocer lo repulsivo en nosotros. Esto favorece los mecanismos que lo proyectan hacia

otras personas y otros grupos: el repulsivo (casi) siempre es Otro. Además, la repulsión subraya y defiende los límites entre el yo y el otro, y entre el nosotros y los otros. De ahí que haya servido históricamente para deshumanizar a ciertos grupos sociales y legitimar su control o exterminio. Las mujeres en la religión cristiana, los judíos en la Alemania nazi, las castas inferiores en la India, los indigentes y los homosexuales entre nosotros, todos ellos han sido los chivos expiatorios de la repulsión. Bien lo sabe Gaviria, como muestra su trabajo en *La vendedora de rosas*: la repulsión tiende a caer más fácilmente sobre quienes entran en contacto con los desencadenantes del asco primario (los fluidos y desechos corporales, la suciedad, los cadáveres), y esto la hace, de entrada, inequitativa. Las intuiciones que provee son muy poco confiables en la medida en que responden a la vez a cualidades físicas y tabúes culturales, sin ninguna forma de distinguir ambas fuentes.

También la lógica de la contaminación que rige la repulsión y su tendencia a negar la humanidad del otro obligan a poner en duda la legitimidad ética de su uso público. La repulsión no se dirige solo a las acciones, sino a la totalidad de la persona, a la que mancha por completo, por lo cual no exige reparación de los daños sino purificación, expulsión o aniquilación. De hecho, impulsa a ver al otro como algo menos que humano. Hay una correlación histórica fuerte entre la repulsión hacia el otro y su presentación como monstruo, animal o insecto, que ha sido ampliamente estudiada. En palabras de Sarah Ahmed (2004),

los cuerpos de los demás se convierten en el objeto prominente; se construyen como odiosos y repugnantes solo en la medida en que se han acercado

demasiado. Se construyen como no humanos, como inferiores y por debajo de los cuerpos de los asqueados. De hecho, a través de la reacción de asco, la “inferioridad” y la “bajeza” se convierten en propiedades de sus cuerpos. (97)

Kelly (2013, p. 30) reseña algunos experimentos recientes que sugieren que la repulsión ante alguien externo a nuestro grupo impide que se active la corteza prefrontal media, un área que contribuye a las interacciones sociales con otras personas y que está relacionada con las capacidades de empatía de alto nivel y con la atribución de agencia. Parece, pues, que la repulsión literalmente bloquea el reconocimiento del otro como persona, y lo convierte en lo que Giorgio Agamben (2014) llama una “vida desnuda”, un ser expulsado del ámbito de lo político y arrojado de nuevo a la vida meramente animal.

La violencia contra las mujeres es un problema real, pero proyectar la repulsión sobre el violador no es una solución satisfactoria. Invita a limpiar la sociedad de abusadores, condenándolos a linchamiento, muerte, castración química o prisión perpetua —en contra de la abundante evidencia que muestra que el agravamiento de las penas no disminuye el número de delitos. No invita, en cambio, a reconocer las fuentes de estos comportamientos en nosotros mismos. No basta con presentar a los violadores como monstruos que están por fuera del orden social cuando la abundancia y multiplicidad de formas de violencia sexual indican que hay causas sociales estructurales que la promueven (Jimeno, 2019, 19). Como bien mostró Hannah Arendt (2003), la condena del criminal como monstruo lo sitúa más allá de las posibilidades de comprensión y sirve, así, para

minimizar la responsabilidad de ese orden humano dentro del cual el criminal ha actuado y vivido. ¿Acaso alguien podría aspirar a reformar al Animal u obligarlo a reparar a sus víctimas? Es difícil imaginar que en *su* caso tal intento tuviera ninguna posibilidad de éxito. Pero negar esta posibilidad para todos los abusadores es incompatible con el respeto de la humanidad de todas las personas, incluso de aquellas profundamente inmorales, y no ayuda a comprender o transformar las raíces profundas del abuso contra las mujeres.

Repulsión reflexiva en la obra de Oscar Campo

Las consideraciones anteriores muestran los riesgos éticos y políticos de utilizar la repulsión para fortalecer la condena moral de un individuo o un grupo social. Incluso si estos merecen alguna forma de condena moral socialmente institucionalizada, incitar la repulsión contra ellos implica darle a esta emoción un poder y una legitimidad que no debería tener en la vida pública, dada su tendencia a deshumanizar a quienes se aplica y dado que sus intuiciones son muy poco confiables: es una emoción fuertemente etnocéntrica, sigue la lógica mágica de la contaminación y es resistente a la corrección cognitiva. De esto no se deriva, sin embargo, que la repulsión en el arte sea siempre éticamente rechazable. Sostenerlo sería ignorar cuán diversas son sus funciones artísticas, así como las capacidades del arte para explorar y transformar las emociones que suscita.

La repulsión puede ser *reflexiva*. Una obra puede suscitar esta emoción de tal manera que invite al espectador a reconocer lo repulsivo en él mismo (o ella misma) o en su propia comunidad, y no a proyectarlo hacia otro individuo o grupo social al que se opone.³ La tradición cristiana del *memento mori* busca recordarle al espectador su mortalidad, para lo cual recurre con frecuencia a la representación de objetos como frutas en putrefacción, calaveras o cadáveres, que subrayan el carácter pasajero de la vida. Rabelais suscita la risa recordando lo grotesco del cuerpo —poemas a la mierda, ríos de orines, comidas excesivas, narices, bocas y sexos descomunales— pero aquí la risa y la repulsión no caen sobre los otros sino sobre el cuerpo humano en general, el que todos compartimos. Es una risa que afirma el cuerpo y el mundo terreno, y abre así un camino para superar el miedo gótico a la muerte (Bajtin, 1981). Su objetivo es muy diferente, incluso contrario, al de los *memento mori*: si estos orientan el pensamiento hacia el más allá y la eternidad, Rabelais aspira a reconciliarnos con la irreductible e incómoda materialidad de la vida corporal y sus goces.

A pesar de estas diferencias, en ambos casos emoción y conocimiento están entrelazados. Katherine Korsmeyer (2012) ha subrayado que en sus usos artísticos más interesantes

Es la emoción en sí misma la que, a su manera íntima y visceral, ofrece una revelación. Sin la respuesta afectiva, uno simplemente no experimentaría el mismo grado de comprensión. Es decir, la repulsión no es solo el desagradable precio que hay que asumir para alcanzar el sentido de la obra; la emoción en sí misma entrega el sentido. (p. 760)

La repulsión parece especialmente apta para destacar las dimensiones corporales de la existencia. Ya he señalado que muchos de sus inductores más importantes tienen una relación directa con el cuerpo: orificios, subproductos, etcétera. Además, su experiencia parece ser fuertemente corporal. Julian Hanich sostiene que la fenomenología de esta emoción en el cine se caracteriza por a) la “cercanía intrusiva”: la impresión de que el objeto se acerca demasiado y “penetra el área íntima de los sentidos”; b) la “constricción corporal”, la opresión de esa cercanía que obliga al sujeto a encogerse, a retirarse al interior; c) las “reacciones aversivas”; es decir, el rechazo que impulsa a desviar la mirada, cerrar los ojos o alejar físicamente el objeto; d) el “entrelazamiento precario”, la oscilación “entre la fascinación y la náusea, entre sondear el objeto y evitarlo, mirar y apartar la mirada” (2009, pp. 296–299). También la psicología evolutiva ha destacado que el programa afectivo de la repulsión se expresa en conductas aversivas, náuseas y demás, que aparecen incluso cuando sus inductores no son corporales. En suma, se trata de una emoción que pone en primer plano el cuerpo: experimentamos la repulsión como una respuesta corporalmente marcada a las amenazas de contacto con el objeto.

¿De qué manera esta fenomenología corporal puede servir de vehículo de conocimiento? ¿Qué puede aportar la estructura evaluativa de esta emoción a la comprensión? ¿Qué aspectos de la obra dan lugar a esta experiencia? Estas cuestiones pueden ser mejor abordadas a través del análisis concreto. En esta sección aprovecho la noción de *repulsión reflexiva* para estudiar dos obras del director caleño Óscar Campo: el cortometraje *El proyecto del diablo* (1999) y el largometraje *Yo*

Soy otro (2008). En ellas, la repulsión media un complejo de ideas y metáforas que permiten pensar críticamente sobre el mal y su atractivo, sobre la manera en que la política penetra los cuerpos, los divide y los imagina. Al mismo tiempo, el análisis concreto abre una vía para profundizar en la comprensión del potencial artístico de esta “extraña sensación”.

Una autobiografía desde el infierno: *El proyecto del diablo* (1999)

La carrera cinematográfica de Óscar Campo (Cali, 1956) se ha desarrollado sobre todo en el documental, algo que se explica en parte por la situación de la producción cinematográfica en los años noventa en Colombia, marcada por las dificultades de financiación pública para la ficción que generó el cierre de Focine y el surgimiento paralelo de los canales regionales como Telepacífico. Campo lideró la serie televisiva *Rostros y rastros* (1988–2000), lo que ofreció un espacio de producción en el que pudo aprovechar las libertades creativas del documental. Además, ha trabajado desde comienzos de los años noventa como profesor de la Universidad del Valle, donde ha sido muy influyente en la formación de la nueva generación de cineastas del Valle del Cauca (Kuéllar, 2017, p. 15s.; P. A. Zuluaga, 2009)

La obra cinematográfica de Campo heredó la pre-ocupación del Grupo de Cali por la transgresión y los personajes que habitan los bordes de la sociedad, muy visible en la obra de Andrés Caicedo (*El atravesado, Calicalabozo, Noche sin fortuna...*), así como en los primeros documentales y ficciones de Luis Ospina y Carlos Mayolo (*Oiga vea, Agarrando pueblo, Pura Sangre, Carne*

de tu carne). Campo, sin embargo, ha desarrollado esta preocupación en clave social e histórica; documentales como *Recuerdos de sangre* (1990) y *Un ángel subterráneo* (1990) interpretan el pasado reciente de su país y su ciudad a partir de la voz de marginales y asesinos (Kuéllar, 2017, p. 9; Suárez, 2015, p. 7). Convierte a los ángeles malditos en testigos de la historia. El interés de Campo por la academia lo ha empujado cada vez más en dirección al ensayo audiovisual, un género cuya inflexión conceptual y experimental le permite, en sus palabras, explorar los cruces

entre el llamado campo del arte y los medios de comunicación, en especial, aquellos territorios limítrofes en los que arte y medios se interpelan. Y es en ese territorio entre, en el que el video me parece un dispositivo ideal para la reflexión sobre la imagen en movimiento en cine, tv, nuevos medios. (Campo, 2012)

La voluntad de exploración ya es clara en *El proyecto del diablo*. Este mediometraje se separa decididamente de cualquier pretensión de realismo directo y se mueve, más bien, en el terreno de la alegoría (P. A. Zuluaga, 2009). Invoca la tradición artística de Satán como encarnación de la libertad humana, y la usa para sacar a la luz los vínculos íntimos entre la voluntad utópica de la revolución contracultural y la anomia que trajo consigo el narcotráfico. Su eje es un monólogo coescrito por Óscar Campo y Fernando “La larva” Córdoba, en el que mitologizan el recorrido vital de su generación (Kuéllar, 2017, p. 12). Campo lo radiografía así:

(...) toda esa generación mía que fue alimentada por la imaginación caicediana termina siendo los

cuadros medios del Cartel de Cali; muchos de ellos terminan asesinados o son asesinos, el narcotráfico es la gran empresa que surge en Cali. Junto a eso aparecen las guerrillas; el M-19 tuvo una importancia muy fuerte en el campus de Univalle, igual que las FARC. Y una gran parte de mi generación apuntaba a esas guerrillas y a esas empresas criminales.” “aquí ha pasado algo muy fuerte, que para mí no podía ser desconectado de esos años 70. Están en una relación causa y efecto muy amplia y no podía ser ya la apología de esa vida desordenada como la hace Andrés Caicedo en su esa época. Era una especie de revolución fracasada que había que mirar de una manera completamente diferente. (Campo, citado en Suárez, 2015, p. 8)

El protagonista de *El proyecto del diablo*, encarnado por el mismo Fernando Córdoba, es un muerto locuaz que narra su historia con fuerza y orgullo, cuyo recorrido vital tiene la intensidad de un ángel caído. “Si en algunos géneros importa ser sublime, es, sobre todo, en el del mal. —decía el protagonista de *El sobrino de Rameau*— (...). En todo se aprecia la unidad de carácter” (Diderot, 2002, p. 338). Y este muerto es capaz de alcanzar lo sublime por la fuerza de su rebelión. Se presenta como “un cáncer del 56”, que viene del campo y lleva en su sangre la violencia partidista de esa década. Crece en los barrios bravos de Cali, donde comienza a cogerle el gusto a la violencia, las drogas duras y el rock. Abandona sus estudios universitarios para derivar hacia el anarquismo, decidido a “destruir los cimientos de la sociedad”. Recorre el bajo mundo y conoce a Lucifer en persona, quien lo recluta para una secta guiada por el sueño prometeico de “destruirlo todo para cambiarlo todo”, de luchar contra “el dios arbitrario”, “el dios de

la violencia y la prisión”, y construir en la tierra un paraíso industrial. Abandona la secta para emigrar a Nueva York, donde es capturado con 500 kilos de cocaína y paga doce años de cárcel. Regresa a un Cali transformado por el narcotráfico, donde trabaja en una oficina de sicarios hasta que le disparan y lo arrojan al Cauca. El lugar desde el que nos habla es, probablemente, su propio infierno, donde abundan signos de la presencia del Maligno.

La mayor parte del monólogo tiene lugar en un solar abandonado en el que el protagonista manipula trozos de tubería y alambre, yace sobre los restos de maquinaria oxidada, vadea el agua estancada o se sienta a leer la noticia de su muerte (y otras muertes) en los periódicos. Pero las tomas no articulan un espacio estable o clásico, en el que el espectador se pueda orientar, sino que sobreponen perspectivas de varios espacios identificables solo por el color y la textura visual predominante, cuya alternación no responde a motivaciones narrativas explícitas sino, más bien, a una contraposición de temas y ritmos visuales. Al espacio principal se suma un entorno oscuro, en el que cuerpos desnudos se entrelazan bajo una luz amarillo-rojiza; otro espacio cerrado parece una celda; otro más es una construcción inundada, siempre en blanco y negro; muchas tomas de su rostro en primer plano, contra un fondo negro, no tienen espacio propiamente dicho. La narración, la música incidental y la reiteración de temas visuales, a veces a través de aceleradas tomas de montaje, crean una continuidad laxa entre estos entornos, que pueden ser pensados como espacios subjetivos, variaciones delirantes del infierno.

El afecto dominante en esta representación del infierno es la repulsión, mezclada con ciertos tintes eróticos. Esto se logra por una combinación de estrategias que, siguiendo la propuesta de Julian Hanich (2011) para el análisis de la repulsión cinematográfica, podemos ordenar en cinco categorías (temporalidad, presencia, implicación con personajes, audiovisión sinestética y co-ocurrencia afectiva) y cuatro estrategias principales (elección y combinación de objetos, primeros planos, empatía somática y simpatía somática). Abundan los objetos repulsivos en primeros planos y planos de detalle: imágenes de lo que no se sabe si son heces o un gancho oxidado, una cucaracha de agua cuya cola pulsa obscenamente, charcos estancados con lama y pantano, cubiertos de una película aceitosa. El monólogo refuerza el carácter repulsivo del entorno desde un comienzo: “Me dormía y me despertaba / con esa imagen que me tortura / un par de manes me disparan y me arrojan al río Cauca / desperté asustado / sentí un hormigueo / y tuve que espantar una manada de cucarachas que me subían por el brazo / Sentí pavor y asco”. Estas palabras invitan a imaginar esos seres repulsivos y su contacto con la piel. Lo repulsivo, por tanto, es presentado directa e indirectamente; es decir, se lo muestra perceptivamente, pero también mediado por las palabras del protagonista y por la solidaridad que pueda despertar. Las imágenes de cuerpos desnudos y entrelazados, con evidentes resonancias sexuales, se enlazan con estos inductores de la repulsión y dan lugar a una mezcla afectiva ambigua e incómoda, que se mantiene a lo largo de todo el metraje gracias a la reiteración de los dos temas (Imágenes 4.3–4.6).

La repulsión no solo se dirige hacia el entorno, sino también, aunque quizá con menos constancia e intensidad, hacia el protagonista. La frase anterior continúa: “Pero no me moví / Al fin y al cabo / yo soy un bicho viviente / en este hoyo de basura”. Y más adelante, en diversos momentos, se presenta como enfermo y enfermedad: “Soy un hombre enfermo, perverso, no tengo nada de simpático”. “Soy un cáncer del 56”. En una toma aislada aparece cubierto de pústulas.

El montaje y el sonido sirven para controlar esta emoción. El sonido no funciona diegéticamente ni se relaciona directamente con los objetos repulsivos, excepto por ocasionales ruidos de agua en el trasfondo. La banda sonora está dominada por la voz del protagonista y un delicado tema de piano, además de algunos fragmentos de rock, lo que sugiere más bien un mecanismo de distanciamiento. El montaje llama la atención sobre la textura y el ritmo visual de la película, con sus bruscas aceleraciones de cámara, superposiciones, cambios de espacio y de estilo visual. Se podría decir, con Jenefer Robinson (2004, 2014), que aquí los elementos formales funcionan como estructuras defensivas que distancian al espectador de los contenidos emocionalmente problemáticos y le ayudan a lidiar con ellos.

Pero, ¿por qué la película habría de recurrir a esta repulsión controlada y mezclada con resonancias sexuales? *El proyecto del diablo* es una reflexión sobre la inmersión en el mal como ejercicio de la libertad radical, de la rebelión contra las normas de cualquier tipo. El protagonista es, al fin y al cabo, un discípulo indisciplinado del diablo, y la historia que cuenta es la de Cali y, en general, de la sociedad colombiana. Estas emociones proveen una forma de reconocimiento afectivo del

atractivo del mal, de la mezcla de fascinación y deseo con la cual convocan. Pero la repulsión física que genera el infierno se proyecta también metafóricamente hacia las violencias cíclicas del país, y le da carnalidad y fuerza a la aversión que producen. En general, la repulsión sirve para tensar el complejo de afectos que moviliza la película, y generar una ambigüedad que invita al espectador a pensar sobre este atractivo: la aversión hace inestable la simpatía hacia el personaje y el atractivo de la libertad radical, creando un estado ambiguo que se proyecta sobre la totalidad de la realidad nacional. La película ahonda así su cuestionamiento sobre la génesis de esta violencia sin resolverlo en una condena abstracta, sino incitando a la reflexión sobre sus orígenes subjetivos y sociales. En este sentido, *El proyecto del diablo* complementa desde otra perspectiva la tarea de reconocer y desenmascarar los atractivos del narcotráfico que realiza *Sumas y restas* (Gaviria, 2004).

Violencia y cuerpo social: Yo soy otro (2008)

Yo soy otro (2008) profundiza la apuesta artística de *El proyecto del diablo*. Campo sigue trabajando en las zonas ambiguas entre ficción narrativa y ensayo visual, imagen y teoría, thriller y terror, cultura de masas y filosofía. Vuelve a las sectas, los descensos a las profundidades, la tentación del pacto con el diablo y la violencia, y continúa penetrando los deseos y temores que configuran la sociedad contemporánea a través de un discurso cargado de referencias culturales. Y, una vez más, el director explora los potenciales reflexivos de la repulsión.

En términos de trama, *Yo soy otro* es un híbrido que toma elementos de diversos géneros: el thriller policial,

el terror y la ciencia ficción. José González es un ingeniero de sistemas que pasa los días en una oficina aséptica y las noches drogándose y acostándose con compañeras de trabajo, colegialas o prostitutas. De pronto, su piel comienza a cubrirse de pústulas. Le diagnostican litomiasis, una enfermedad ficcional que supuestamente proviene de la selva y de la cual el ejército controla los medicamentos.⁴ Pero la litomiasis muestra ser mucho más que una simple infección: engendra dobles, que José comienza a encontrar en la ciudad. A medida que se adentra en la densa red de conspiraciones que rodean esta enfermedad, José aprende que sus dobles, aunque físicamente idénticos, se diferencian entre sí por su posición política. Los principales son Redondo, un caudillo de ultraderecha que busca eliminar a todos los demás contaminados, y Bizarro, que lidera un grupo para el cual la enfermedad es un camino de liberación social. José oscila entre estos dos grupos, que quieren reclutarlo, hasta un enfrentamiento final que termina con la muerte de los demás dobles. José, aparentemente curado, vuelve a su vida cotidiana, hasta que una mañana encuentra otra vez las pústulas en su cuerpo.

La película, hay que decirlo, no funciona muy bien como thriller. Hay un misterio alrededor de la enfermedad: ¿qué es?, ¿de dónde viene?, ¿matará a José? Este misterio, sin embargo, no logra crear el tipo de suspenso que define al género, y que en lo que corresponde a la estructura global de la película puede ser caracterizado por la urgencia de conocer el resultado de una situación que nos importa profundamente y que tiene altas probabilidades de ir en contra de nuestros deseos; algo así como una mezcla de incertidumbre y temor.⁵ Sus fallas como thriller se deben quizá a que el protagonista

no despierta mucha simpatía; a que la película no desarrolla amenazas convincentes contra él; y, además, a que el misterio de la naturaleza de la enfermedad se despeja relativamente pronto. La construcción dramática sufre, como han reconocido el propio Campo y varios comentaristas, por el esfuerzo en usar la historia como vehículo para articular teorías y presentar conceptos (Campo, 2013b, p. 117; Silva Rodríguez, 2015; Suárez, 2010, capítulo 2; P. A. Zuluaga, 2009). La voz en *off* sirve para comentar la situación e introducir referentes teóricos y culturales, más que para guiar la narración. En este sentido, se trata de una película imperfecta, pero de una imperfección productiva. “Su eventual fracaso es proporcional al reto planteado: el de pensar en tiempos de crisis y en medio de explosiones.” (P. A. Zuluaga, 2009) Y aunque la película prácticamente no tuvo público en salas —apenas unos seis mil espectadores—, con el tiempo se ha convertido en un título de referencia en los estudios sobre el cine colombiano contemporáneo.

Las interpretaciones de la película se han concentrado en dos temas: su lectura del conflicto colombiano y la fragmentación del sujeto como patología de la condición moderna (o posmoderna). Rubén Yepes (2018, pp. 269–283) ha notado la importancia de la repulsión, que estudia a través del concepto de abyección, de Julia Kristeva (1988).⁶ Como señala Yepes (2018),

La enfermedad es el rechazo somático de la postura insostenible en la cual José ha vivido, la eclosión cutánea de sus contradicciones internas, el malestar que amenaza con disolver su identidad y destruir su mundo. Más aún, al hacer que pierda el control sobre él, la enfermedad convierte a su cuerpo en un objeto abyecto. La *litomiasis* convierte a su cuerpo

en un “otro” que debe ser rechazado, en un cuerpo extraño que él no controla, sino que lo controla a él. (p. 276)

Creo que esto es fundamentalmente correcto. Sin embargo, considero que interpretar la película desde el horizonte conceptual la psicología evolutiva y la psicología moral, que ponen el énfasis en las implicaciones morales y políticas de esta emoción y reconocen su lado más turbio, permite concentrarse en las estrategias cinematográficas a través de las cuales la película produce esta emoción y lo que dice sobre sus funciones en la sociedad contemporánea.

Yo soy otro no solo *utiliza* la repulsión, sino que *es* sobre ella. Su núcleo generativo es la metáfora de la violencia como enfermedad del cuerpo social. La película hace equivalentes a José y al país: el cuerpo del protagonista se desdobra en cuerpo social por la multiplicación de sus dobles, la enfermedad se desdobra en violencia. Esto permite vincular directamente las dos funciones principales de esta emoción: guardiana del cuerpo físico, al que protege de los patógenos, y guardiana del cuerpo social, al que protege de la corrupción y la disolución de sus principios básicos. A través de esta metáfora, la película se concentra en los efectos de la violencia sobre los cuerpos de los sujetos, cómo los ataca, los transforma, los multiplica y los opone.⁷ Esta clonación no produce lo idéntico sin más, produce algo idéntico que se diferencia políticamente —en su posición frente a los otros y frente a la enfermedad misma. En palabras de Campo (2013a),

son yoes políticos (...) figuras que provienen de la confrontación armada colombiana, de idealismos

endurecidos, verdaderos programas de pensamiento y de percepción históricamente configurados que mediatizan todo lo que va de “fuera a adentro” y de “adentro a afuera”. Y que tratan de monopolizar los otros posibles dobles, otras posibles formas de subjetividad. (p. 128)

En el origen está José (Imagen 4.7), que no se posiciona de ninguna manera frente a la sociedad y es, en este sentido, puramente pasivo. Su vida, a sus ojos, no es más que “un gran desperdicio”, al que solo las drogas y el sexo le dan apariencia de sentido. En un principio, ni siquiera admite lo grave de la litomiasis, y solo el desarrollo de la enfermedad le va a revelar lo insostenible y ridículo de su encierro en sí mismo. Redondo, por su parte, es un paramilitar de ultraderecha, en cuyo discurso se entrelazan la retórica militar y la defensa conservadora de la propiedad y el *statu quo*. Anhela la pureza, y superar las debilidades del cuerpo individual en un gran cuerpo colectivo, y para garantizarlo proyecta la enfermedad sobre los otros: la cura sería exterminarlos. Su posición expresa, de la manera más radical, la apropiación de la repulsión como arma política, que construye al otro como alguien a quien se puede asesinar.⁸ Bizarro, en cambio, es un líder de izquierda radical, que predica la enfermedad como una vía de transmutación que permite dejar atrás la identidad personal, y para quien la violencia sublime no es solo una venganza contra la opresión social, sino la única manera de sobrevivir a la guerra de exterminio que Redondo ha lanzado contra ellos. Grace, una versión homosexual de José, cierra el cuarteto básico. Está menos claramente dibujado que los demás, pero parece encarnar una forma de rebelión individual y de entrega al placer más abierta que la de

José (quien, en comparación, parece ocultar vergonzantemente sus propias tendencias sexuales, demostradas al principio de la película, cuando contrata una prostituta transgénero para luego tratarla de “maricona” una vez esta lo rechaza por sus pústulas).

La película también suscita la repulsión de manera más directa y sensorial. Hay abundantes microestímulos, secuencias breves que pasan muy rápido pero se reiteran a lo largo del metraje. La litomiasis se manifiesta en síntomas visibles, como granos, verrugas, pústulas, vómitos, que aparecen con frecuencia en primeros y primerísimos planos. Lo mismo ocurre con la violencia social, que se manifiesta en el entorno urbano, cargado de miseria y de mugre, en las secuencias en la que seres de las alcantarillas devoran lo que parece ser un ternero en estado fetal, pero sobre todo en las imágenes de cuerpos destrozados —procedentes casi todas de los noticieros de televisión— que interrumpen el flujo de la narración como golpes sorpresivos (Imagen 4.8). El protagonista también permite una cierta repulsión simpática —es decir, una repulsión mediada por la simpatía que se tiene hacia él. José manifiesta frecuentemente el asco que le produce el mundo al que ha sido arrojado — se compara a sí mismo y a su sociedad con la basura— y estas declaraciones orientan emocionalmente al espectador. Al igual que en *El proyecto del diablo*, este conjunto de estrategias genera una repulsión de baja intensidad que moldea el estado de ánimo dominante e impulsa a monitorear el entorno en busca de más signos de enfermedad. Esta repulsión primaria de baja intensidad se entrelaza con diversos inductores más abstractos de repulsión, como la ruptura de las normas naturales por la aparición de los dobles de José y, quizá, las rupturas

narrativas por clips que, según Campo (2013b, p. 119), buscan generar la impresión de una cierta disrupción de la normalidad narrativa y formal.

Esta repulsión *sentida* se combina con la metáfora organizativa central de la película de tal manera que se eleva a repulsión *reflexiva*. Campo (2013b) ha señalado que en *Yo soy otro* quiere hablar

de “algo terroríficamente incontrolable en el centro mismo de la estabilidad burguesa”, de la furia que tiene su origen en el absolutismo despiadado del sujeto burgués contemporáneo (...) desde las enseñanzas clásicas de la tragedia: descubriendo como todos los horrores es posible encontrarlos en la imagen de nuestro propio rostro monstruoso. (p. 120)

Y es que a través de lo repulsivo podemos abrirnos al reconocimiento de la mortalidad y la fragilidad humanas. En la tragedia, la repulsión tiene un lugar frecuente en las secuencias páticas que marcan momentos de clímax emocional. La herida en el pie de Filoctetes, perpetuamente infectada, apesta a tal punto que sus compañeros lo abandonan en una isla desierta. Edipo se arranca los ojos al descubrir la verdadera dimensión de su culpa, una escena que el coro describe con siniestro detalle. Estos momentos repulsivos marcan el reconocimiento de lo terrible de la situación, le dan una intensidad difícilmente igualada, sin separar al espectador del personaje que sufre el acontecimiento: lo invitan, más bien, a reconocer en este una posibilidad humana, algo que a él también puede ocurrirle.

En la película de Campo, la repulsión funciona de una manera particular. La metáfora guía de la violencia como enfermedad es, no hay duda, pesimista, un pesimismo reforzado por la estructura narrativa cíclica, que

comienza en un flashback y termina con la reaparición de la litomiasis, como si José estuviera atrapado en el eterno retorno de la enfermedad. A pesar de esto, ofrece una claridad intuitiva indudable. Hace visible cómo la violencia produce ciertas divisiones del cuerpo social y estas, a su vez, la reproducen, en un círculo vicioso que va de la indiferencia ante los otros a la producción sistemática de la violencia.

Hay algo quizá más importante: *Yó soy otro* no muestra la enfermedad como algo que viene de afuera, ni la orienta hacia un grupo externo u opuesto. De hecho, la metáfora de Campo tiene un valor correctivo, gracias a su firme ataque contra los discursos conservadores y puritanos que ven la violencia simplemente como el resultado de una anomia social, el producto de elementos sediciosos que deben ser eliminados antes de que contagien al resto de la sociedad. La película desconstruye estos discursos a través de los cuales ciertos personajes sociales desconocen lo que en ellos mismos puede ser repulsivo y lo proyectan sobre otras personas. Redondo encarna esta posición en la película, y la sintetiza durante una conversación con José, cuando afirma: “Esto es una guerra. Algo visceral. Esto hiede. ¿De dónde cree que viene la enfermedad? De todos esos infelices, que nos la infectan. Y solamente cuando todos ellos mueran va a desaparecer la enfermedad.” Las palabras de José con las que cierra la película son, por el contrario, una invitación directa a reconocer esa monstruosidad como algo de lo cual todos participamos: “No soy, soy mi enfermedad”.

Notas

1. No hay un acuerdo respecto a cómo caracterizar el conjunto de inductores que suscitan la repulsión moral, y si es posible reconocer una especie de tema general que los ligue. Rozin y Haidt (1999) sugirieron en un principio que la repulsión estaba relacionada con la ética de la divinidad, que codifica transgresiones a la pureza de lo divino o degradaciones de lo divino en nosotros. En versiones más recientes de su tesis han reconocido que algunas transgresiones de ese tipo no generan repulsión y que otras formas de repulsión moral no parecen estar ligadas a una ética de lo divino. Alternativamente, Prinz (2007, pp. 73–76) ha sugerido que lo que está en juego es más bien la transgresión del “orden natural”, un concepto que obviamente varía de cultura en cultura: lo que para unos es naturaleza, para otros es aberración.

2. Véanse las reflexiones de Jáuregui y Suárez sobre la manera en que la novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, y la película de Barbet Schroeder basada en el libro, expresan por el contrario una repulsión generalizada por la sociedad antioqueña, “(...) un racismo resemantizado como asco por la multitud heterogénea de “mala sangre, de mala raza, de mala índole, de mala ley”. La “crítica del habla marginal” y la “crítica de la cultura de masas” —ambos discursos de la pureza— son sospechosamente paralelos al ejercicio de la violencia.” (2002, p. 380). *Memorias de un hijueputa*, la última novela de Vallejo, insiste en la misma lógica de purificación de la sociedad colombiana: es una fantasía de exterminio de todos los elementos que, a su juicio, la corrompen.

3. Quizá vale la pena distinguir también un uso afirmativo *indirecto* de la repulsión, cuando las narraciones dirigen la repulsión hacia personajes ficcionales que no tienen un correlato social directo, como algunos monstruos del cine de terror. En estos casos, la repulsión no se conecta con la

esfera pública del mismo modo que el uso afirmativo directo, y por tanto no está sometida a las mismas críticas. Desde luego, no siempre está claro si un personaje ficcional se conecta, en mayor o menor medida, con un grupo social, o cómo traduce las ansiedades de la época. ¿Los zombies en una película tendrían que ser vistos como trasuntos de los inmigrantes? ¿Los invasores del espacio en otra son una metáfora de los potentados capitalistas? ¿Cuáles grupos sociales se transparentan en el Joker que encarna Joaquin Phoenix?

4. La litomiasis ficcionaliza la leishmaniasis, una enfermedad cuya historia en Colombia está ligada a la guerra. Como ha señalado Alejandra Viviescas (2018), “La mayor parte de los enfrentamientos entre las guerrillas y las fuerzas armadas se dieron en ecosistemas selváticos, donde las guerrillas tenían sus campamentos. Esta dinámica los expuso a cepas de *Leishmania* presentes en la selva que tradicionalmente no infectaban seres humanos. Por otro lado, el conflicto armado causó bastantes desplazamientos forzosos, haciendo que grandes números de personas migraran a zonas del país menos afectadas por el conflicto. Durante estas migraciones, los vectores y parásitos de la leishmaniasis migraron también y se establecieron en nuevas zonas del país”. Además, el ejército colombiano ha restringido y controlado el uso del medicamento más efectivo contra la enfermedad, convirtiéndolo así en un arma en su lucha contra la guerrilla (Vélez & Pérez B., 2016).

5. Esta es, en líneas generales, la teoría clásica del suspense (Carroll, 1996, 2001). Esta no cubre todos los casos, puesto que también hay formas de suspense “localizado” o en favor de personajes antipáticos que pueden ser consideradas “anómalas”, y en las cuales pueden estar implicados más bien procesos automáticos, modulares y quizá cognitivamente impenetrables, como han sugerido diversos autores contemporáneos (Gallese & Guerra, 2014, p. 164s.; Smith,

2017, pp. 69–72; Vaage, 2015b, capítulo 3). La película ofrece diversos ejemplos de este suspenso localizado, particularmente generado a partir de la banda sonora, que genera expectativas de que algo malo puede ocurrir, como ocurre al comienzo de la película, o en la secuencia en la que Bizarro hiere a José en la mano como ritual de iniciación —por lo demás un evidente homenaje a *El club de la pelea* (Fincher, 1999).

6. Para Kristeva, lo abyecto no sería un objeto, sino un límite del sujeto: algo que el sujeto excluye de sí. Su teoría se concentra en la relación de fascinación del sujeto con algo que “perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (1988, p. 11). El goce en lo abyecto implicaría un borramiento de la distinción entre consciente e inconsciente, así como en la confrontación “con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal” (1988, p. 21). Una comparación en regla entre esta descripción de lo abyecto y las teorías de la repulsión de corte evolutivo excede las posibilidades de este texto. Baste notar que las coincidencias son evidentes, pero también hay profundas diferencias, fundamentalmente derivadas del marco psicoanalítico en el que teoriza Kristeva, que depende de conceptos como goce, sublimación, consciente e inconsciente; además, Kristeva se interesa solo en el goce en la repulsión, como una forma de rebajamiento del sujeto, no en las múltiples funciones de separación aversiva, demarcación comunitaria y estructuración social sobre las que ha hecho énfasis la psicología evolutiva. Kristeva no parece, de hecho, marcar ninguna diferencia visible entre la repulsión primaria y la repulsión moral.

7. La obra de Campo desarrolla en una nueva dirección el interés del grupo de Cali por el potencial del cine de género, y especialmente del terror, como metáfora de la realidad social. *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983), *Pura sangre*

(Ospina, 1982) y *La Mansión de Araucaima* (Mayolo, 1986) imbricaron los tópicos del cine del terror (aparecidos, casas encantadas, familias malditas, vampiros, jóvenes perversos) en el contexto social del Valle del Cauca, en lo que se ha llamado gótico tropical: “una manifestación fílmica que toma constantes dominantes de la tradición gótica y las combina con elementos sociales y culturales característicos de espacios geográficos donde ha florecido la cultura colonial de la hacienda y el latifundio. Como catalizador de metáforas sobre el orden colonial, el “gótico tropical” es un código visual que trae a escena ansiedades y paranoias sobre raza, género y clase, como elementos desestabilizadores del orden económico y social hegemónico” (Suárez, 2014: 56)

8. Campo ha insistido en este asunto en *Cuerpos frágiles* (2012), un ensayo visual que se ocupa de la construcción del enemigo en las imágenes de la televisión pública, especialmente a partir de la exhibición del cadáver de Raúl Reyes, desfigurado, en diversos medios. La reutilización de varias imágenes de televisión que aparecen en *Yo soy otro* hace evidente la conexión entre ambas obras. El trabajo de Campo sobre las dimensiones políticas de la imagen televisiva en Colombia quizá solo puede ser comparado con el que ha realizado José Alejandro Restrepo en videoinstalaciones como *Iconomías* o *Dar la cara*.

5. ¿CÓMO ESTUDIAR LOS AFECTOS MORALES EN EL CINE?

La fenomenología de los afectos morales

La película como artefacto (los inductores) • El espectador y su
contexto (los condicionantes) • ¿Y la investigación de audiencias?

¿Cómo abordar la tarea de estudiar el entrelazamiento entre afectos y moralidad en películas y contextos específicos? Propongo que se debe tomar en cuenta al menos tres aspectos de la experiencia cinematográfica: los afectos (¿qué afectos revelan una conexión más directa con la moralidad?), el “texto” filmico que los propicia (¿cuáles son los principales mecanismos cinematográficos que pueden suscitar o modificar estos afectos?) y las capacidades que suponen (¿qué elementos de la dotación natural y cultural del espectador pueden condicionar sus reacciones?).

La fenomenología de los afectos morales

¿Qué componentes de la experiencia afectiva del cine implican evaluaciones o juicios morales? Los candidatos más obvios son ciertas emociones morales (compasión, ira moral, repulsión moral, admiración, etcétera), las implicaciones con personajes (empatía y simpatía) y los afectos globales (tensión narrativa y estados de ánimo).

Un primer paso para sacar a la luz las dimensiones morales de una película, entonces, es determinar a qué emociones o actitudes apela, hacia quien las dirige, y cuáles son los conceptos o principios morales implicados. En el caso de *La mujer del Animal* habría que prestar atención a quién es presentado como repulsivo (¿el Animal?, ¿todos los hombres?, ¿todos los violadores?); de qué manera su comportamiento trasgrede la distinción entre humano y animal, o qué lo hace infrahumano (¿su mirada?, ¿su comportamiento?, ¿su presencia

física?); y cómo la narración, la estructura de personajes y la cinematografía contribuyen a construir o destacar estas cualidades (¿cuándo aparece el personaje y en qué contexto?, ¿a través de qué tipos de tomas?, ¿la luz y el sonido contribuyen a este efecto?).

El estudio de las emociones morales puede también atender a su dinámica; es decir, a la manera en que se desarrollan en el tiempo y se conectan entre sí. El temor, por ejemplo, puede ser precedido por la ansiedad generalizada o el suspenso. Una emoción puede complementar otras emociones, darles origen o bloquearlas: la ira contra un victimario puede tener, como su contracara, la compasión hacia las víctimas o el temor por la posibilidad de que así nos ocurra a nosotros, como perspectivas emocionales estrechamente enlazadas que evalúan la injusticia de una situación; la ira, además, contiene un deseo de retribución y es fácil ver cómo este, según se cumpla o no, puede dar lugar a la felicidad o la tristeza; la compasión, por su lado, es bloqueada tanto por el temor excesivo como por la repulsión.

También las implicaciones con personajes tienen antecedentes y consecuencias morales. El principal determinante de la simpatía y la antipatía es la evaluación moral; la simpatía a favor de un personaje es a menudo una toma de partido sobre si *merece* que las cosas le salgan bien o, por el contrario, debería ser castigado. Esta decisión no es necesariamente consciente ni infalible. Por el contrario, la afectan cualidades no morales como el atractivo y el ingenio, y múltiples ilusiones morales como el efecto de familiaridad, que nos hace inclinarnos por aquellos a quienes conocemos más (Appiah, 2008, capítulo 5; Plantinga, 2010; Vaage, 2015b, capítulo 2).

La simpatía y la antipatía interactúan con las emociones morales. Una actitud a favor o en contra de un personaje implica que nos preocupa lo que le ocurra, para bien o para mal y las emociones están determinadas por esta preocupación: son valoraciones de la importancia percibida. A mayor compromiso con un personaje o contra él, más fuertes son las emociones que suscita. La compasión solo surgirá si hay un mínimo de simpatía por el personaje, y a medida que la antipatía por un villano crece, la satisfacción ante su castigo aumenta. Por su parte, las emociones morales también pueden generar actitudes hacia los personajes: el centro de muchas historias de redención es el sacrificio altruista, que genera admiración y puede incluso transmutar la antipatía en simpatía. Es necesario, entonces, atender a la distribución de la simpatía y la antipatía entre los personajes, su despliegue o transformación a lo largo de la narración y sus conexiones con las emociones morales.

La empatía es otra forma de implicación afectiva con los personajes que puede tener relevancia moral. El cine, ha propuesto Murray Smith, extiende nuestras capacidades empáticas naturales a través de la narración, el sonido y la imagen. Las películas permiten una percepción detallada de cómo se siente estar en la situación del otro y cómo se ve el mundo desde su punto de vista, guiándonos incluso más allá de los prejuicios y barreras de pertenencia grupal que en la vida cotidiana bloquean la imaginación empática. El cine puede ampliar el ámbito de nuestra preocupación moral en la medida en que abre un camino hacia la humanidad del otro (Sinnerbrink, 2016).

En suma, la primera tarea en la investigación de los afectos morales en el cine es identificar y describir

estos afectos con toda la precisión y atención posibles. Es difícil exagerar la importancia de esta etapa de análisis, pues en ella se configura el objeto de investigación. En palabras de Murray Smith (2017, p. 62), “La experiencia fenomenológica (...) es falible; pero de ahí no se sigue que sea siempre falsa o indigna de confianza. En cualquier caso, sea nuestra experiencia verídica o no, la experiencia misma tiene que ser explicada. Descartar la evidencia fenoménica de una experiencia sería equivalente a descartar una dimensión clave del *explanandum*, es decir, lo mismo que queremos explicar.” Las indicaciones anteriores destacan algunos fenómenos a los que vale la pena dirigir la mirada y recuerdan otros que a veces pasan desapercibidos.

Para identificar y describir estos afectos el investigador puede tomar como punto de partida su propia experiencia, es decir, sus reacciones ante las situaciones y sus actitudes ante los personajes en el transcurso de la película, comparar las simpatías y antipatías con la arquitectura de personajes, las emociones morales en relación con la trama y los estados de ánimo en relación con la estructura visual, auditiva y rítmica de la película. Esto permite afianzar y corregir la autocomprensión que tiene de su propia experiencia.

A pesar de esto, la tarea de descripción fenomenológica parecería inevitablemente amenazada por el espectro del subjetivismo, pues, ¿qué garantiza que las reacciones de un investigador o espectador no sean anormales, condicionadas por su historia, sus gustos o sus perversiones? De ahí la importancia de las otras fuentes de información que pueden servir para contrastarlas y compararlas. Las declaraciones de directores, productores y actores frecuentemente se plantean

en términos de los afectos que buscan producir o que les interesa evitar. Lo mismo puede decirse de muchos testimonios de recepción: si se presta atención, resulta sorprendente hasta qué punto artículos académicos, reseñas periodísticas y comentarios informales en sitios de internet se preocupan por lo que las películas hacen sentir, las emociones que despierta esta o aquella secuencia, el odio o la admiración que despierta un personaje. La proliferación de foros virtuales de discusión es una ventaja que no se puede desaprovechar. Sin embargo, el recurso más importante para corroborar o descartar estas descripciones es, en última instancia, la película misma.

La película como artefacto (los inductores)

Una vez identificados los afectos morales relevantes en la experiencia de una película, ¿cómo conectar estos afectos con el “texto fílmico”, con la estructura narrativa, auditiva y visual de la película? Podemos llamar “inductores” a las cualidades cinematográficas que inducen o suscitan una reacción, y dividir las en dos grandes grupos: las que pertenecen a lo representado (diegéticos, si se quiere) y las que pertenecen más bien al modo de representación (formales). Hay que tener claro, eso sí, que en las obras de arte forma y contenido son solo conceptos relativos, que se determinan entre sí en cada caso concreto, por lo que esta distinción solo tiene valor heurístico.

Los conflictos morales se encuentran entre los más notables inductores de afectos morales, y repercuten

sobre la implicación del espectador con los personajes y con la historia. La película puede construir un universo moral polarizado, en el que los buenos y los malos están nítidamente divididos y las simpatías claramente distribuidas; pero también puede construir un universo poblado por personajes moralmente más complejos, o uno en el que todos son relativamente malos —como ocurre a veces en el policial o la comedia negra— o relativamente buenos —como ocurre a veces en el drama (M. Smith, 1995, capítulo 5). Si se presta atención al conflicto moral es fácil rastrear sus efectos en la narración. Los conflictos morales engendran deseos narrativos, es decir, preferencias respecto a desarrollos narrativos específicos (Currie, 1999). La agresión a una víctima inocente puede generar indignación y deseo de venganza, y con ello una preferencia respecto a las posibles resoluciones de la trama; este deseo da la estructura emocional básica de mucho cine de acción, del *slasher*, de buena parte del cine criminal y de muchas tragedias. No es difícil encontrar ejemplos de géneros —pertenecientes a todos los medios narrativos— cuyo centro sea alguna forma de conflicto moral: entre el héroe y su antagonista, entre el héroe y su mundo o entre el héroe y él mismo (Hogan, 2011). La tensión narrativa, entonces, puede derivarse de cómo la narración maneja las expectativas del espectador sobre si sus deseos se cumplirán o no. A través de ellos, la narración crea una textura afectiva específica, una tensión, que se desarrolla a lo largo de la película. Esto es algo más que simple curiosidad respecto a cómo resultarán las cosas: implica preferencias respecto a la resolución de una situación, y en la medida en que estas preferencias estén moralmente motivadas, hay que pensar en esta experiencia

como un estado de tensión de las capacidades morales del espectador.

Las observaciones anteriores dejan ver que la narración constituye uno de los principales inductores de afectos morales en el cine. Por narración no me refiero aquí a lo que se cuenta sino la manera en la cual se cuenta; es decir, el control artístico y formal de la información que la película ofrece respecto a la historia, en línea con los planteamientos de David Bordwell. Su clásico *La narración en el cine de ficción* (1996) desarrolla sistemáticamente la idea de que la narración es la manera en que la película regula y orienta la formación de hipótesis y el trabajo cognitivo del espectador a través de dos sistemas formales básicos: trama y estilo. La trama o *synzhet* es el orden de presentación de la historia (la fábula) en la narración, y el estilo el uso sistemático de técnicas fílmicas, que también puede afectar la exposición de la trama. Estos conceptos permiten analizar las formas en que la narración manipula el conocimiento de la historia al que tiene acceso el espectador, por ejemplo eligiendo el punto de vista de un personaje u otro, mostrando u ocultando un acontecimiento, controlando el nivel de suspenso o de tensión narrativa, cambiando el orden en que son presentados los acontecimientos, etcétera. Ayudan además a comprender las funciones narrativas del montaje, el sonido, los movimientos de cámara, el encuadre, etcétera, menos obvias pero igual de importantes. Ahora bien, si las emociones son respuestas a la manera en que un acontecimiento o una persona se presentan, y la narración controla cómo son presentados los personajes y acontecimientos, es fácil ver que necesariamente tiene efectos emocionales. De ahí que la teoría de la narración de Bordwell haya sido tan influyente

en el análisis de las implicaciones con personajes y la estructura emocional de las películas (Eder, 2003, pp. 279–281; G. M. Smith, 2014, pp. 286–289; M. Smith, 1995, capítulo 3; Magliano & Clinton, 2016). El investigador la puede usar para describir y comprender el modo en que una película controla la perspectiva epistémica del espectador sobre una situación o personaje y compararlo con los patrones cognitivos que caracterizan determinadas actitudes y emociones. Puede analizar cómo una película comienza destacando la bondad y el atractivo del personaje para luego ponerlo en duda y mostrar un rostro mucho más oscuro, y contrastar esto con los patrones de valoración moral que determinan la simpatía. O, a la inversa, puede partir del efecto emocional que la película produce, digamos el sentimiento de injusticia que permanece al final de una película como *La mujer del Animal*, y analizar luego cuáles son los mecanismos a través de los cuales la película controla la presentación de esta injusticia y cómo le niega resolución narrativa.

El cine también recurre a mecanismos subpersonales que el espectador no percibe ni controla de manera consciente (M. Smith, 2017, capítulo 1). Por ejemplo, el “primado” o “preparación” (*priming*), que asocia un personaje o situación con características negativas o positivas casi por debajo del umbral de la percepción consciente. En *La Sirga*, Freddy es asociado sistemáticamente a la presencia visual de armas cortopuzantes, un hecho que probablemente contribuye a su aire amenazante incluso si el espectador no puede decir o recordar que lo ha visto. Las películas, además, pueden hacer resonar el cuerpo del espectador con el cuerpo de los personajes en pantalla, especialmente

cuando se los presenta realizando acciones difíciles o peligrosas, o gracias al movimiento diegético y de cámara. Estos afectos no necesariamente tienen una carga moral, pero ciertamente modulan la experiencia afectiva de tal manera que incentivan la cercanía imaginativa a un personaje y su situación, y pueden en tal medida afectar indirectamente el juicio moral.

El investigador puede reconstruir los tipos, las situaciones, el universo moral, la arquitectura de personajes, las estrategias narrativas y los mecanismos subpersonales a través del análisis fílmico, que le permite confirmar o corregir sus intuiciones respecto a las emociones que la película puede suscitar hacia una situación o un personaje. En la medida en que la película resalta los aspectos del mundo relevantes para una emoción concreta, es razonable sostener que la película presenta esa emoción como respuesta adecuada a esa situación o personaje. Enfatizar lo inhumano, lo animal y lo sucio en un personaje es presentarlo como objeto de repulsión, así como subrayar su fragilidad e inocencia es invitar a la compasión. Otro punto de partida es contrastar las actitudes que siente hacia los personajes con la estructura de la simpatía y, en general, la caracterización de los personajes y sus relaciones en la película, aprovechando que las investigaciones sobre la empatía y la simpatía han sacado a la luz los principales mecanismos cinematográficos que pueden modular estas formas de implicación con personajes. Los trabajos sobre las dimensiones afectivas del sonido, o sobre la manera en que las películas construyen atmósferas o estados de ánimo, pueden apoyar la comprensión de los afectos globales (Capdevila, 2015; Plantinga, 2014; Sinnerbrink, 2012; G. M. Smith, 2003; Stadler, 2018). Todas estas

herramientas permiten anclar las hipótesis interpretativas en la historia, la estructura narrativa y el estilo audiovisual de la película.

El análisis formal de la película es un paso necesario para la interpretación de sus dimensiones afectivas, que por lo regular son muy oscuras y solo se aclaran una vez a través del trabajo de la interpretación. El desglose es un auxiliar imprescindible del análisis narrativo, y la segmentación permite detectar las estrategias recurrentes que dan el estilo de una película o revelan el tipo de alineación que persigue con los personajes. En este proceso, hay que prestar en principio atención a los objetos tradicionales del análisis cinematográfico: el encuadre, el movimiento de cámara, el montaje, la relación campo/fuera de campo, el espacio, el sonido, la coloración, la voz, etcétera. Esta no es una lista completa, ni puede serlo, por la sencilla razón de que el análisis debe responder a la manera en que cada película aprovecha las posibilidades técnicas y perceptivas del medio.

El espectador y su contexto (los condicionantes)

El objetivo del análisis del texto fílmico no es solo aclararle al investigador la fenomenología de su propia experiencia; busca también establecer hipótesis respecto a los afectos que la película busca incitar en el público en general. Para hacerlo, debe construir un modelo que reúna las capacidades, el conocimiento, las creencias y los valores que se requieren para tener el tipo de experiencia que la película propone; podemos llamarlo el espectador hipotético. Al ser un modelo, claro está que

los públicos reales no necesariamente se ajustan perfectamente a él. A veces sus respuestas varían por razones absolutamente particulares; mi ejemplo favorito es Charles Swann, el personaje de *En busca del tiempo perdido*, que adora un cuadro de Botticelli porque reconoce en uno de sus personajes a Odette de Crécý, y se enamora de Odette, en parte, porque puede verla reflejada en ese cuadro. Pero un caso como este es más bien la excepción que la regla. Normalmente, las películas incitan afectos movilizando capacidades que dependen de nuestra dotación evolutiva, apelando a creencias culturales o actitudes que nacen de situaciones y posiciones sociales que, aunque cambiantes, siguen patrones que se pueden descifrar. Esto quiere decir que el espectador hipotético normalmente combina rasgos de diferentes niveles de generalidad: algunos pueden ser prácticamente constantes antropológicas, mientras que otros pueden corresponder a momentos históricos específicos y a sociedades concretas. La interacción entre estos niveles es clara en el caso de los afectos morales.

La investigación reciente en psicología moral muestra que muchas de nuestras capacidades morales y emocionales tienen una base evolutiva y, por tanto, se puede suponer que cualquier ser humano normal las posee desde muy temprano en la vida (Appiah, 2008). Antes incluso de aprender a hablar, los bebés tienden a demostrar conductas pre-morales: preocupación por el dolor de los otros; empatía y tendencia a ayudar a los demás; preferencia por personas y personajes que ayudan a otros respecto a aquellos que los obstaculizan; tendencia a distribuir el castigo y la recompensa en consecuencia (Bloom, 2010). Emociones morales como la ira, el miedo y la repulsión surgen de un conjunto de

mecanismos de defensa frente al entorno que se han desarrollado evolutivamente y compartimos con otros animales al menos en sus trazos más gruesos. Su relevancia para el juicio moral en diferentes culturas ha llevado a algunos autores a sugerir que están relacionadas con tres éticas que aparecen en todas las sociedades: la ética de la autonomía (relacionada con conceptos como daño, justicia, venganza, retribución y restauración), la ética de la comunidad (relacionada con la lealtad, la traición, la jerarquía, etcétera) y la ética de la divinidad (relacionada con la pureza, la humanidad, la divinidad y la animalidad) (Haidt, 2012; Rozin et al., 1999; Shweder, Much, Mahapatra, & Park, 1997).

Esto no implica reducir moralidad o emociones a instintos ciegos y negar el papel de la cultura, sino pensarlas como el resultado de capacidades biológicas que cada cultura aprovecha y configura a su modo. La capacidad lingüística de los seres humanos es el resultado de un conjunto de transformaciones que tomaron millones de años y que dieron forma a nuestras bocas, gargantas, rostros y cerebros; pero esto es perfectamente compatible con el hecho de que aprendamos siempre un idioma específico y que, para hacerlo, necesitemos siempre alguna forma de transmisión cultural. En demasiadas ocasiones se repitió el abominable experimento de privar a niños perfectamente sanos de cualquier contacto con el lenguaje, esperando que espontáneamente comenzaran a hablar en la lengua de Adán, el idioma previo a la expulsión del paraíso; el previsible resultado ha sido, una y otra vez, niños incapaces de hablar. Del mismo modo, se puede pensar en emociones y moralidad como capacidades o potencias humanas a las que la vida social convierte en realidad o anula por falta de

cultivo. La cultura moldea las emociones construyendo repertorios de gestos a través de los cuales se pueden expresar, creando un vocabulario que no solo las nombra sino que estabiliza matices emocionales muy específicos, restringiendo el nivel de expresividad emocional admisible en diversos contextos y para diferentes personas, dándole valor a unas emociones y condenando otras (Prinz, 2019). Una cultura puede delimitar y darle nombre a una estructura emocional que no existe en otras como emoción independiente: la *saudade* portuguesa no es la *nostalgia* rusa. En diferentes sociedades, los criterios que definen las situaciones en las que se aplica una emoción pueden variar mucho: en una sociedad basada en el honor los motivos y ocasiones para la ira se multiplican en comparación con otra que pone en primer lugar la justicia. La expresión de una emoción concreta puede ser reprimida o favorecida: mientras que los esquimales *utku* condenan las expresiones de ira y la consideran una emoción infantil, los antiguos griegos la asociaban, más bien, con una virilidad fuerte. Los estudios sobre el concepto jurídico de “crimen pasional” (Jimeno, 2004) dan nítido ejemplo de cómo el amor y los celos, por más que estén enraizados en obvias necesidades evolutivas, son moldeados por la sociedad en términos de quién puede sentirlos y quién no, por qué motivos, de qué manera, qué tipos de acción legitiman y en qué situaciones personales y sociales.

Esto es particularmente cierto en lo que concierne a las emociones morales, pues estas se orientan por conceptos y principios cuyo contenido concreto depende de su lugar en los sistemas religiosos, filosóficos y políticos que dan forma a la sociedad. El peso relativo de los principios morales relacionados con la libertad y

la jerarquía es diferente en las sociedades que dan más importancia a la comunidad comparadas con aquellas que dan más importancia al individuo. Variaciones análogas pueden detectarse al interior de una sociedad, especialmente cuando esta se encuentra ideológicamente dividida; o a lo largo de la historia de una misma sociedad. La competencia cultural puede ser muy útil para comprender el papel de las emociones en contextos concretos, al igual que las investigaciones de la antropología cultural y la sociología de las emociones (Bericat, 2015; Rezende y Coehlo, 2010).

Es necesario también identificar a quién está dirigida la película. Cualquier película supone ciertas disposiciones emocionales, morales y estéticas en el público; pueden ser muy generales y ampliamente compartidas en un éxito de taquilla internacional, o más restringidas en términos geográficos o temporales en el caso de un cine que se ocupa de problemas de interés local. El llamado “cine de festival” puede suponer el conocimiento artístico y la sensibilidad moral de un público internacional relativamente educado; las películas comprometidas o las de culto pueden apelar a valores y gustos abiertamente en contradicción con los del grueso de la sociedad. Conocer el contexto cultural/social y el horizonte de recepción de la película hace posible tratarla como una intervención en la circulación pública de las emociones y los valores morales, y detectar si intenta reorientarlos o cambiar su importancia relativa.

La relación con el público forma parte del marco comunicativo de las películas: el conjunto de expectativas y pre-interpretaciones que condicionan su recepción. Este marco incluye algunos elementos comunes a buena parte del cine contemporáneo, como la

clasificación de una película en un determinado género. Una cinta puede dar lugar a interpretaciones y evaluaciones muy diferentes si se la evalúa, por ejemplo, como horror, comedia negra o sátira política, en virtud de las diferentes exigencias y presupuestos de cada uno de estos géneros (Laetz & McIver Lopes, 2008). En otros casos, el marco comunicativo está localmente determinado, como ocurre en Colombia con las películas nacionales sobre el narcotráfico o sobre el conflicto armado interno. Estas suelen ser interpretadas en referencia a la realidad local, y por esta razón invocan un conjunto de representaciones y emociones asociadas a ella.

Por último, vale la pena señalar que los personajes, situaciones y temas de una película son mucho más que individuos y acontecimientos singulares. Con frecuencia encajan en tipos que tienen emociones y cargas valorativas asociadas. El protagonista de *El Rey* no es solo un personaje individual, sino también un negociante, un caleño de los años 70, un galán, y, sobre todo, un narcotraficante; es decir, en él se superponen varios estereotipos sociales y cinematográficos que suscitan admiración, rechazo, temor... La película trabaja con estas actitudes previas, y puede profundizarlas, contradecirlas o ponerlas en duda. Otro tanto puede decirse de aquellas situaciones que están típicamente asociadas a emociones concretas. El escenario de traición puede implicar emociones de ira contra el traidor y de tristeza por la relación que es destruida; el escenario romántico impulsa a ponerse del lado de los amantes y supone expectativas respecto a las dificultades que pueden surgir; los escenarios de amenaza generan ansiedad y suspense. De la misma manera, muchos temas están moral y afectivamente cargados —el narcotráfico, la violencia

de género, el sexo o las relaciones familiares son solo algunos de los ejemplos más claros— y esto obliga a los creadores a decidir si prefieren neutralizar estas cargas o más bien usarlas para interesar al espectador en la historia.

¿Y la investigación de audiencias?

La investigación sobre espectadores y audiencias es un área muy vital de los estudios sobre cine. Las controversias abundan (Gripsrud y Lavik, 2008), y no puedo aquí presentarlas en detalle, así que me limitaré a esbozar las relaciones que puede mantener una investigación sobre los afectos del espectador desde la perspectiva de la teoría cognitiva con otras perspectivas relevantes.

Toda investigación sobre la recepción cinematográfica necesita un modelo de espectador si aspira a proponer generalizaciones sobre la respuesta de las audiencias; de lo contrario, tendría que limitarse a reseñar experiencias individuales (Plantinga, 2008). Durante mucho tiempo, el modelo dominante fue el de la llamada *Screen Theory*, que se apoya en diversas versiones del psicoanálisis freudiano y lacaniano, y para el cual el lugar del espectador en esta experiencia está enteramente determinado por las posiciones subjetivas que crea el “aparato cinematográfico”. La teoría cognitiva, ha criticado estos presupuestos, así como muchos otros aspectos de la *Screen Theory* (Bordwell & Carroll, 1996).

La teoría cognitiva tiene relaciones menos tensas con otras formas de investigación empírica sobre audiencias. Janet Staiger (2000) ha propuesto lo que llama

una perspectiva materialista-histórica cuyo núcleo es la tesis de que los espectadores son fundamentalmente perversos, pues siempre hacen con las obras cosas que no están previstas en ellas, lo que vuelve necesaria la investigación sociológica e histórica de la recepción efectiva. También los estudios culturales han puesto el énfasis en el excedente de las lecturas divergentes, como se ve en el modelo codificación/decodificación, desarrollado por Stuart Hall (1980). Por otra parte, las neurociencias y la psicología empírica han construido un impresionante corpus de investigaciones empíricas sobre los afectos en el cine (Gallese & Guerra, 2015, Shimamura, 2013).

Este tipo de estudios empíricos de recepción no renuncian a la reconstrucción normativa de los tipos de espectador que las películas presuponen. En el modelo de Hall, por ejemplo, la determinación de una lectura preferente parece un paso previo imprescindible para determinar cuáles lecturas son divergentes; admite así la posibilidad y la necesidad de análisis del texto codificado de acuerdo con las reglas que rigen la construcción de significados en un medio específico, pues este construye “algunos de los límites y parámetros dentro de los cuales operarán las decodificaciones. Si no hubiera límites, las audiencias podrían simplemente leer lo que quisieran en cualquier mensaje” (Hall, 1980, p. 125). El análisis de testimonios de recepción empírica como reseñas críticas, discusiones en foros y entrevistas asume también capacidades básicas en los espectadores, al tiempo que puede corregir las hipótesis sobre la recepción de la película. Y las investigaciones empíricas en psicología y neurociencia también requieren modelos que permitan establecer hipótesis contrastables.

Estas reflexiones sugieren que una relación fructífera entre estas dos formas de aproximarse a los espectadores es en principio posible y que hay mucho que ganar de ella. La reconstrucción del espectador hipotético permite establecer hipótesis interpretativas sobre el papel de los afectos morales en el cine que respondan a la complejidad del fenómeno, que muestren su imbricación cultural. En este sentido, tiene cierta preeminencia metodológica frente a la investigación empírica de la recepción, a la que sin embargo no puede reemplazar. Las investigaciones sociológicas, psicológicas, comunicacionales, psicológicas, etcétera, son necesarias para poner a prueba estos modelos, afinarlos, contradecirlos o sugerir nuevas síntesis.

Conclusiones: sobre el potencial ético-político del cine colombiano

¿Qué nos dicen los análisis anteriores sobre el potencial ético-político de *estas* películas y de *esos* afectos que estudiamos *en el contexto colombiano*? ¿Cuál es el resultado de considerar estas películas como intervenciones afectivas en nuestra esfera pública?

Comencemos por el capítulo dedicado a la “simpatía por el narco”. Las discusiones periodísticas sobre la presencia de los narcotraficantes en el cine y la televisión colombiana se han concentrado en la admiración con la que, a veces, se exhibe sus formas de vida y el temor de que nos la contagien —o también, con frecuencia, el temor de que estas producciones dañen la imagen del país. Los estudios académicos sobre literatura y cine, en cambio, se han ocupado más de los estereotipos que novelas, series y películas proyectan —especialmente los estereotipos de narcotraficantes, sicarios y mujeres— y de cómo construyen la relación entre violencia y sociedad. El estudio de los afectos morales abre un camino diferente para investigar la interacción de estas películas con los valores y actitudes sociales preexistentes. Las películas se apoyan en valores socialmente aceptados para incitar la simpatía hacia los narcotraficantes y legitimar sus acciones: el valor del ingenio y la osadía, o la justificación casi universal que ofrecen la familia y el amor romántico. Pero invocar no necesariamente significa reforzar o legitimar. Las películas no se limitan a copiar o reproducir valores y estereotipos, sino que los traducen al incorporarlos en una narración audiovisual compleja, y esta traducción puede facilitar una comprensión crítica del papel de esos valores en el

surgimiento del narcotráfico o de cómo nuestro juicio ético se ha enturbiado ante ciertos personajes.

No todas las películas tienen las mismas posibilidades críticas. He distinguido entre dos formas de realismo en el cine colombiano del narcotráfico: la historia dramatizada y la ficción realista. La historia dramatizada toma como criterio de verosimilitud la fidelidad al detalle histórico, a lo que los narcotraficantes dijeron e hicieron, una pretensión que refuerza con estilemas del género documental; al mismo tiempo, sin embargo, enmarca estas historias en arcos narrativos y arquitecturas de personajes que delatan la influencia combinada de la novela romántica y el cine criminal. Esta situación hace inevitable que surjan tensiones entre las libertades ficcionales que se toma y sus pretensiones cuasi-documentales, dando lugar a un discurso ambiguo, cuyo modo de referencia a la realidad se desplaza constantemente. En *El cartel de los sapos*, la combinación de historia y drama da lugar a la transformación del narcotraficante en un héroe romántico cuyas acciones se justifican por la búsqueda del amor puro e ideal, con oposiciones maniqueas entre narcotraficantes buenos y narcotraficantes malos, entre el buen mundo privado del romance y el mal mundo de los negocios sucios. El resultado en ocasiones entretiene, pero ilumina muy poco.

La ficción realista, en cambio, ha logrado lecturas más agudas del narcotráfico. Películas como *El Rey* y *Sumas y restas* —y, más recientemente, *Pájaros de verano* (Gallego y Guerra, 2018)—, evocan los valores y actitudes que dominaron los años de aparición del narcotráfico en algunos lugares del país y los conectan con los procesos sociales que la posibilitaron. La ficción realista puede apelar también a los esquemas y tópicos

del género criminal, pero goza de una libertad narrativa mucho mayor que la historia dramatizada. No tiene que ser fiel a acontecimientos y personajes históricos particulares, sino que su verosimilitud depende de los tipos sociales que invoca y las relaciones que establece entre ellos. La libertad narrativa de la ficción posibilita tramas más creíbles y arquitecturas de personajes que sintetizan mejor la estructura social que rodeó al narcotráfico, es decir, que permiten conocer mejor el contexto en el que se dio históricamente.

Algunas películas han adelantado aun más en este proyecto de convertir al cine en un medio de comprensión de la realidad. Me refiero en particular a *Sumas y restas* y a películas más recientes, que algo heredan del espíritu y las formas en que Gaviria trabajó este tema, como *Apocalipsur* (Mejía, 2007) y *Matar a Jesús* (Mora, 2017). Estas ponen el acento en la capacidad del cine para captar la realidad material: el registro visual y sonoro de los objetos, de las arquitecturas, del lenguaje, las voces y los cuerpos, sumado a las estructuras narrativas y de personajes, cristaliza la estructura de sentimiento de esos momentos históricos que retratan y nos permiten percibirla de una manera que quizá ningún otro medio podría lograr. Y no se trata simplemente de que la copie, sino de que la construye de una manera crítica. *Sumas y restas* permite sentir el atractivo de los narcos, recuerda esa promesa de libertad y transformación social que el narcotráfico insinuó, pero al mismo tiempo invita a reevaluarla y a entender por qué esos atractivos eran más engañosos de los que en su momento pudo ver la sociedad. Favorece, así, una reflexión éticamente valiosa en la que afecto y conocimiento están

inextricablemente unidos: permite comprender y sentir más, comprender y sentir mejor.

En el capítulo dedicado a la repulsión he señalado las múltiples funciones y capas de significado que acumula esta emoción. El tono básico de su fenomenología es el rechazo físico y visceral, la tendencia a alejarse del objeto que la produce y evitar cualquier contacto con él. Pero también es mucho más que una sensación o una tendencia de acción. Como todas las emociones, la repulsión transforma la manera en que el objeto aparece para nosotros: a veces simplemente como algo sucio, que amenaza con enfermarnos; a veces como si trasgrediera el orden divino o natural; a veces como si rebajara lo humano y lo acercara a lo animal; frecuentemente las tres cosas a la vez, en una oscura mezcla de peligros. No es difícil ver por qué esta emoción ha sido históricamente tan importante para la representación artística del mal: configura reacciones muy potentes contra objetos, conductas o personas, incluso si no se puede decir exactamente qué es lo que está moralmente mal en ellos. ¿Es acaso la animalidad que sugiere? ¿Acaso rompe un tabú? ¿Es simplemente la náusea física que produce? Lo importante es que se *siente* que están mal, que *eso* debe ser expulsado o aniquilado antes de que nos toque: la oscuridad de sus fundamentos no le quita a la repulsión nada de su poder.

Los análisis presentados permiten ver tres relaciones diferenciadas con la repulsión en el cine colombiano. La primera puede ser llamada *negativa*. El cine es capaz de abrir un camino para superar esa repulsión con la que una sociedad marca ciertos grupos sociales y que refuerza las divisiones entre puros e impuros, entre los nuestros y los otros, entre los más humanos y los que

apenas lo son. Esto está muy claro en el cine de horror y fantasía, que ha jugado mucho con la posibilidad de revelar la humanidad de los monstruos, de retar nuestras preconcepciones respecto a los límites y los contactos entre lo humano y lo animal. El cine de Gaviria, desde sus comienzos, ha reconocido una humanidad plena a una serie de vidas que la ciudad moderna ha expulsado a sus márgenes, y esto implica negar la repulsión que refuerza esta separación y estratificación. Se trata de una actitud que ha sido especialmente productiva para el cine en Colombia, y cuya herencia es visible en películas como *La sociedad del semáforo* y *Memorias del Calaverero* (Mendoza, 2011; 2014), *Matar a Jesús* (Mora, 2017), *Los nadie* (Mesa, 2016) o *Los días de la ballena* (Arroyave, 2019).

Una segunda relación puede ser llamada *afirmativa* y *directa*. El cine puede incitar la repulsión hacia un grupo social a través de un estereotipo. Esta estrategia puede tener motivos muy reaccionarios, como cuando *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1916) muestra a un afro-estadounidense liberto como un ser peligroso y repulsivo con el claro objetivo de atacar la integración racial y defender la legitimidad del Ku Klux Klan. En el caso colombiano, *La mujer del Animal*, por el contrario, tiene un objetivo progresista: usa el estereotipo del violador repulsivo para incitar la condena social de ciertas violencias de género. Sin embargo, las buenas intenciones no son garantía de que las cosas salgan bien, y en este caso las intenciones chocan con problemas derivados de la naturaleza de esta emoción. Incitar la repulsión hacia los violadores puede parecer perfectamente justificado, pero implica ignorar los peligros que conlleva esta emoción para la vida pública. La repulsión no se

deja moldear fácilmente por argumentos; tiende a ser proyectada sobre otros grupos sociales, generalmente oprimidos; deshumaniza a aquellos a quienes se aplica; y, sobre todo, el énfasis en el individuo monstruoso oscurece las conexiones entre el mal que este individuo ejerce y la sociedad que lo hace posible.

La tercera relación, a la que he llamado *reflexiva*, muestra cómo el arte puede aprovechar incluso una emoción éticamente tan problemática como la repulsión, al incitar la repulsión hacia un personaje o situación de una manera que nos permita reconocernos en ellos. Los protagonistas y entornos de *El proyecto del diablo* y *Yo soy otro* son repulsivos, pero al mismo tiempo las películas los hacen simpáticos y los conectan, a través de diversas metáforas, con la sociedad en su conjunto: ellos encarnan a Colombia y sus enfermedades. La simpatía y la referencia a la nación contrarrestan los mecanismos de proyección que usualmente dirigen esta emoción solo hacia los otros, hacia algo externo a nuestro cuerpo o nuestra comunidad, y la reorientan hacia nosotros mismos. La repulsión reflexiva abre un camino para una intuición muy incómoda: que bajo la aparente normalidad del día a día el mal está presente, que bajo nuestra máscara de indiferencia la violencia también nos contamina.

En el capítulo dedicado a las películas sobre las víctimas del conflicto armado propuse las categorías de estilo compasivo y estilo empático. Las películas del estilo compasivo, como *Los colores de la montaña*, *Retratos en un mar de mentiras* o *Alias María* suelen culminar en la catástrofe. Las del estilo empático, como *La Sirga*, *Violencia*, u *Oscuro animal*, más bien narran lo que ocurre después. Unas son emocionalmente intensas,

mientras que las otras son sobrias y controladas. Unas se preocupan más por la narración y las otras por la construcción de mundo. Unas nos ponen del lado del protagonista subrayando su fragilidad e inocencia, las otras nos invitan a explorar imaginariamente su situación desde una perspectiva más neutra. Unas ofrecen amplio acceso a la subjetividad de sus protagonistas a través de sus expresiones y sus diálogos, las otras privilegian un acceso más restringido y ambiguo a través de la mimesis kinestésica y la construcción cinematográfica de estados de ánimo. Las diferencias son importantes, pero no implican que estos estilos sean incompatibles u opuestos. Conviene más pensar en ellos como dos polos en un continuo en el cual es posible encontrar casos mixtos y limítrofes, así como múltiples estrategias y preocupaciones compartidas, que resultan tanto o más importantes que las diferencias para su potencial ético-político.

Si estas películas pretenden producir compasión y empatía hacia las víctimas del conflicto, ¿cuál es el valor moral de estas actitudes? De un lado, implican y promueven una preocupación por el otro que supera los estrechos límites del yo, ampliando nuestra subjetividad y el ámbito de nuestros intereses. De ahí que numerosas teorías éticas (especialmente en la tradición empirista y, más recientemente, el intuicionismo moral) hayan concedido un papel central a estos mecanismos emocionales en la explicación de las motivaciones y el juicio moral, ya sea como componentes necesarios o como mecanismos auxiliares que favorecen la acción altruista. Pero la profunda desconfianza hacia las emociones en la filosofía y el pensamiento occidentales también ha afectado la valoración de la compasión y la empatía, acusadas de ser demasiado frágiles, irregulares

y parciales como para darles un papel en la ética o en la política. A la compasión, en particular, se la ha acusado de implicar una relación vertical que humilla a quien la recibe, despojándolo de su agencia y su dignidad (Ahmed, 2004, capítulo 1; Nietzsche, 1996 & 50, pp. 72s.); en el idioma español esta sospecha se acentúa en el término “lástima”. Otros han sostenido que la compasión, especialmente cuando se da ante representaciones artísticas, puede convertir el sufrimiento del otro en fuente de un disfrute estéril que no se traslada a la acción (Rousseau, 2009, p. 30s.).

Se trata de un entramado complejo de esperanzas y dudas. Pero, a pesar de los recelos que despiertan empatía y compasión, de entrada se puede decir a su favor que la historia mundial y local no deja duda sobre cuáles pueden ser los efectos de su *ausencia*, ni sobre cuántas formas de violencia cruel exigen y se apoyan en la desaparición o en el bloqueo de estos mecanismos emocionales. Creo que este hecho pone la carga de la prueba, más bien, sobre sus críticos. Asumo, por tanto, que la compasión y la empatía para con las víctimas son *en principio* valiosas en una sociedad democrática en la medida en que promueven la solidaridad y el reconocimiento de la realidad y gravedad de sus sufrimientos. ¿Qué pueden contribuir a este proyecto las películas que estudié?

Estas películas ciertamente pretenden cambiar la actitud hacia las víctimas del conflicto. Esto se debe, en parte, a que el marco interpretativo dominante para el cine colombiano en general ha sido el de sus diversas relaciones representacionales con la realidad, y esto es particularmente cierto para dos temáticas: el narcotráfico y el conflicto armado. En el caso del cine del

conflicto, las notas de prensa, las reseñas, los estudios académicos e incluso las declaraciones de los directores han privilegiado esta preocupación. ¿Cómo afecta este marco interpretativo las dimensiones éticas de la experiencia cinematográfica? Me parece que el efecto más notable es que pone el acento en la transferencia de actitudes de las películas hacia la vida cotidiana. El realismo no implica solo que se juzgue la película de acuerdo con su adecuación a la realidad, sino que las actitudes hacia los personajes ficcionales se presenten, implícitamente, como actitudes propuestas hacia los grupos sociales, en este caso las víctimas del conflicto.

Esta transferencia resulta especialmente necesaria si creemos que los colombianos sufrimos un déficit de empatía, de capacidad para imaginar la vida de los otros y de compadecernos de ellos, una idea que nuestra prolongada historia de violencia no desmiente. La interpretación que han hecho Matallana et al. (2016) de algunos componentes de la Encuesta Nacional de Salud Mental de 2015 apoya esta intuición, en la medida en que muestra cómo en contextos experimentales la mayor parte de los entrevistados tuvieron dificultades para reconocer emociones negativas como el miedo, la repulsión y la tristeza, y mostraron una tendencia a preocuparse poco por el dolor de los otros y a preferir una reacción punitiva frente a sus errores, incluso cuando son involuntarios.

A lo largo de los últimos quince años ha tenido lugar un proceso social amplio a través del cual las víctimas han ganado un nuevo protagonismo en el tratamiento jurídico y la comprensión científica y social del conflicto. Sin embargo, como señala Gonzalo Sánchez G., “el alcance de esta visibilización [de las víctimas]

es limitado, pues es todavía mucha la sociedad que no se siente interpelada con la violencia padecida en los entornos rurales, cuyas víctimas son anónimas para la percepción general” (2018, p. 111). El grado de preocupación social por las víctimas no se corresponde ni con la gravedad de sus sufrimientos, ni con su papel activo en múltiples intentos de comprender y solucionar el conflicto.

Además, es claro que en Colombia el temor y la ira han tenido un papel importante en la percepción pública sobre el conflicto (Cardona Zuleta, 2016; Jimeno, 2017); e incluso los beneficios que la ley dispone para las víctimas han despertado la envidia de muchos (la escasez no suele favorecer la generosidad). En los últimos años, se ha hecho muy claro cómo el bloqueo de la empatía y el déficit de visibilidad se potencian uno al otro en la escena política. La preponderancia política de emociones como el deseo de venganza, la ira y el miedo ha sido visible en el ascenso al poder de la derecha radical, en los avatares del proceso de paz, en el plebiscito para la ratificación de este acuerdo, etcétera, y esto ha dado como consecuencia un bloqueo o debilitamiento relativo de diversas instituciones creadas para favorecer la visibilidad de las víctimas y la respuesta a sus demandas.

El concepto de “invisibilidad”, propuesto por Axel Honneth (2011), puede ser útil para considerar esa situación, extendiéndolo analógicamente del contexto de las relaciones interpersonales al de las relaciones entre grupos sociales a través de representaciones simbólicas. Las víctimas, en Colombia, pueden ser consideradas objeto de una relativa invisibilidad social, en la medida en que la sociedad las desconoce como sujetos de daño

y agentes de reivindicación. Su lucha es, a la vez, una lucha por la justicia (entendida en términos distributivos) y una lucha por el reconocimiento, en la medida en que la categoría de víctima les ha servido como herramienta identitaria para articular una agencia colectiva y construir comunidades emocionales (Jimeno, 2010). Sufren de una invisibilidad parcial, respecto a una dimensión importante de su experiencia y su existencia.

La invisibilidad de las víctimas se da en la ausencia de ciertos gestos, especialmente de compasión y reparación, que son normativamente requeridos frente a ciertas formas de daños graves y no merecidos. Estos gestos forman parte de la reacción moral que se puede esperar ante la situación de sufrimiento de otro ser humano, y a veces están incluso codificados jurídicamente en los diversos marcos legales de los procesos de reparación. Para las víctimas, carecer de este reconocimiento afectivo es, por tanto, una forma de injusticia, en cuanto está ligada a la ausencia de reconocimiento primario de su dignidad humana.

Ahora bien, ¿hay razones para creer que es posible una transferencia de actitudes de la ficción hacia la vida cotidiana? ¿La empatía y la compasión por personajes de ficción pueden convertirse en empatía y compasión hacia las víctimas? Desde luego, estas películas no pueden *obligar* a un cambio de actitud. Vivimos en un ecosistema medial enormemente complejo, del que el cine es apenas una pequeñísima parte, y muchas fuerzas e intereses compiten por moldear nuestras creencias, emociones y compromisos políticos. Pero, en este difícil contexto, hay una tarea para la cual el cine —y en particular el cine de ficción— parece especialmente apto: ayudar a superar algunas de las barreras de la

imaginación que bloquean la compasión y la empatía. Sin imaginación, la compasión solo puede ser débil, y ciertas formas de empatía son simplemente imposibles. Lo que hemos llamado empatía de alto nivel es, en buena medida, una reconstrucción imaginativa de la experiencia del otro. La compasión también depende mucho de que la imaginación ponga ante los ojos la posibilidad de que el daño que contemplamos pueda ocurrirnos a nosotros mismos o a aquellos que amamos. De la intensidad y el detalle de la imaginación depende la cualidad experiencial con la que se nos da el daño, y esto modula la intensidad de la compasión, la fuerza de su choque afectivo. A esto hay que añadir que empatía y compasión están agudamente constreñidas por la distinción entre nosotros y los otros: es más difícil sentir las hacia aquellos de quienes nos separa la etnia, la situación social o la cultura, y aun más hacia aquellos con quienes competimos o nos enfrentamos (Aschheim, 2016; Breithaupt, 2011). Las distinciones sociales y grupales forman barreras imaginativas que son, al mismo tiempo, límites a la compasión y la empatía. Esta es una de las razones por las cuales esas actitudes por sí solas no pueden guiar la acción política: aunque nos impulsan a pasar del *yo* al *nosotros*, también pueden profundizar la diferencia entre *nosotros* y los *otros*, y requieren por tanto alguna forma de educación.

El cine, al igual que otras formas de ficción, extiende las capacidades naturales de nuestra imaginación al ofrecerle guiones que la orientan y le dan el conocimiento necesario para acercarse a otras formas de vida. La ficción narrativa captura nuestra atención y la concentra en sus personajes, modulando la simpatía y la antipatía de manera muy libre, incluso a contrapelo de

nuestras actitudes cotidianas, como muestra el fenómeno de la simpatía por el diablo. El rico repertorio de percepciones e imaginaciones visuales, auditivas y corporales del audiovisual permite un uso denso y multimodal de nuestra imaginación que no podríamos lograr sin él. Esto es relevante para el problema que discutimos porque significa que nos ayuda a acercarnos mucho incluso a personas muy diferentes y a superar, así, algunas de las barreras que frecuentemente bloquean la compasión y la empatía. Este potencial no es exclusivo de las películas dedicadas al conflicto armado, sino que pertenece en general a todas las que permiten imaginar atenta y detalladamente a los otros, especialmente a aquellos de quienes tendemos a separarnos como inferiores, repulsivos o contrincantes. Allí donde realiza este potencial, el cine de ficción puede contribuir a la formación de la imaginación y, con ello, al cultivo de emociones más adecuadas para la vida pública.

Las películas del estilo compasivo y las del estilo empático abordan esta tarea de distinto modo, o enfatizan diferentes aspectos de esta tarea. El estilo compasivo acentúa la preocupación por las víctimas y la percepción de su fragilidad, contribuyendo a llevar su dolor a la esfera pública y a convertirlo en una experiencia compartida, un lugar de encuentro: la compasión por personajes como Manuel (*Los colores de la montaña*), Marina (*Retratos en un mar de mentiras*) o María (*Alias María*) propicia la construcción de una comunidad del dolor con estas víctimas. El estilo empático, en cambio, se interesa menos en la participación emocional en el acontecimiento del daño y más en revelar su complejidad, su manera de entrelazarse en la vida cotidiana. *Porfirio*, por ejemplo, muestra cómo una bala perdida puede

transformar la forma en que una persona se baña, hace el amor, trabaja, juega con su hijo, se mueve en el espacio o se relaciona con el Estado. Las películas del estilo empático, además, han ofrecido también acercamientos a zonas morales más grises, con víctimas menos claramente inocentes, y se han atrevido a presentar incluso la humanidad de los victimarios, como en *Oscuro animal* y *Violencia*.

Es importante resaltar que estas películas no niegan ni la agencia ni la dignidad de las víctimas. La compasión implica una cierta limitación en la agencia de quien sufre, pues supone que no estaba *del todo* en sus manos evitar el daño y que, en ese sentido, hay cosas valiosas que escapan a su control, lo que lo hace frágil frente al mundo. Y ciertamente hay una asimetría inevitable en la compasión, pues quien compadece está en una relación con el sufrimiento más libre o distanciada que quien sufre. Esta asimetría conlleva el riesgo del paternalismo, de desconocer la resiliencia de las víctimas y su capacidad de responder por sí mismas. Esto ha llevado a filósofos como Søren Kierkegaard a afirmar que la compasión “entraña siempre una ofensa que sólo un ser superior puede infligirle a uno y, consiguientemente, el que sea altivo y soberbio no consentirá nunca que se le haga objeto de compasión” (2010, p. 603). Pero la idea de que la compasión necesariamente niega la dignidad inquebrantable de quien la recibe implica presupuestos muy problemáticos, como que fragilidad y autonomía son incompatibles, que solo el núcleo más invulnerable de la persona posee verdadera dignidad, y que cualquier vínculo de dependencia con el mundo y con los demás tendría que ser negado: no habría verdaderos bienes externos a la persona. Estos presupuestos

no solo son intuitivamente improbables, sino que su as-
cetismo huele a autoengaño: incluso si existe ese núcleo
absolutamente independiente de dignidad, ¿se lo puede
considerar suficiente para una vida buena cuando ha
desaparecido todo lo que hace disfrutable el cuerpo, la
vida social, la relación con el entorno, el desarrollo de
las propias capacidades?

En todo caso, estas películas muestran al menos
que podemos *imaginar* que fragilidad, agencia y autono-
mía son compatibles. Stanley Cavell (2006, pp. 29–36)
sostenía que una de las razones de la importancia éti-
ca del cine es su capacidad para crear individualidades,
personajes totales y vivos que no es posible reducir a
un único rasgo, capaces de sorprender de manera con-
vincente; es decir, seres dotados de una interioridad
no-determinada. Las películas de las que he hablado, en
mayor o menor grado, logran hacerlo. Algunas de ellas,
como *Siembra*, *La Sirga*, *Porfirio* o *La Playa D. C.*, prestan
especial atención a las formas en las que sus personajes
retoman las riendas de su propia existencia y, en esa me-
dida, superan de manera especialmente clara la oposi-
ción abstracta entre vulnerabilidad y dignidad humana.

Está claro que, a pesar de la diversificación de las
agendas de representación, hay algunas áreas todavía
muy poco exploradas por el cine de ficción. Todavía
no se narran las historias de la resistencia, del regreso,
las de los líderes sociales, las de las luchas de las vícti-
mas por su visibilidad y por convertir esa categoría en
una identidad política capaz de transformar el mundo
social. El documental ya ha avanzado un tanto en este
terreno, como muestran los documentales producidos
por el Centro Nacional de Memoria Histórica y por nu-
merosas organizaciones de víctimas, así como ciertos

trabajos recientes que en los que documental y ficción entran en tensiones productivas (Juan Soto, Nicolás Rincón Guille, Camilo Botero...). La ficción todavía tiene que aventurarse en él. Las reflexiones anteriores confluyen, por tanto, en la exigencia de una representación más amplia y compleja del conflicto, que abarque no solo a las víctimas sino también a los sobrevivientes. Esto no entraña renegar de lo que se ha hecho, sino imaginar las tareas de un cine por hacer.

Los potenciales ético-políticos que hemos identificado son solo eso, potenciales. Su actualización depende de que las películas sean vistas y, en muchos casos, de que sean vistas de manera abierta, sensible y reflexiva, con suficiente atención y conocimiento como para conectarlas con la propia vida. Las discusiones sobre el cine colombiano vuelven una y otra vez a este problema práctico, con buenos motivos. Las cifras de público y copias en salas de las películas colombianas, a pesar de haber mejorado en los últimos años, siguen siendo muy pobres comparadas con las de películas extranjeras. No hay que fetichizar esos números: al fin y al cabo, hay diferentes formas y temporalidades de circulación. Más allá de las boletas vendidas, hay que tener en cuenta la circulación en otros formatos y plataformas: sitios web, DVD, ripeos ilegales, festivales, salones de clase... Algunas de las películas que he tratado aquí han terminado por ejercer mucha más influencia en la configuración de la memoria cultural del país que los éxitos de taquilla con los que compitieron por salas. Sin embargo, el problema permanece, y la recepción del cine nacional sigue siendo en general muy pobre, lo que genera una tensión entre sus pretensiones de moldear la comprensión del presente y sus posibilidades reales

de lograrlo. Este es un problema particularmente agudo para el cine, que por sencillas razones económicas tiene más dificultades para acomodarse en las lógicas de mercado que permiten la supervivencia de las artes visuales o la literatura experimental como formas minoritarias. Sus costos de producción le exigen buscar un público relativamente amplio que legitime económicamente su existencia. Hay que subrayar, por tanto, la necesidad de trabajar en la resolución de algunos de los problemas más urgentes: la distribución, el sistema de promoción, la disponibilidad en plataformas digitales, la formación en cultura audiovisual. Sin estas condiciones previas, los potenciales ético-políticos del cine colombiano quedarán inevitablemente trunco y, en el peor de los casos, irrealizados.

Bibliografía

Agamben, G. (2014). *Estado de excepción: Homo sacer, II, I* (F. Costa & I. Costa, Trans.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agustín, S. (1986). *Las confesiones* (O. García de la Fuente, Trad.). Madrid: Akal.

Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Allen, R. (2004). Psychoanalytic film theory. En T. Miller & R. Stam (Eds.), *A companion to film theory* (pp. 123–145). Oxford: Blackwell.

Álvarez, C. A. L., & Zuleta, L. M. C. (2018). La retórica del miedo como estrategia política. El plebiscito por la paz en Colombia. *Forum. Revista Departamento de Ciencia Política*, 0(14), 43–68. <https://doi.org/10.15446/frdcp.n14.69614>

Álvarez, L. A., & Gaviria, V. (1981). Las latas en el fondo del río: El cine colombiano visto desde la provincia. *Cine*, (8), 1–21.

Amaya Trujillo, J., & Charlois Allende, A. J. (2018). Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming. Una exploración en torno a la serie *Narcos* como relato de memoria transnacional. *Comunicación y Sociedad*, (31), 15–44.

Appiah, K. A. (2008). *Experiments in ethics*. Cambridge: Harvard University Press.

Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén* (C. Ribalta, Trad.). Barcelona: Lumen.

Arias, J. C. (2008). El discurso nacionalista en los medios audiovisuales, periodísticos y publicitarios (2005–2006). *Signo y Pensamiento*, 27(53), 213–229.

Arias-Maldonado, M. (2017). Emociones adversativas: sobre los efectos políticos del afecto. *Crítica Contemporánea - Revista de Teoría Política*, (7), 7–28.

Arias Osorio, M. F. (2017). El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945–1955. *historelo. Revista de Historia Regional y Local*, 9(18), 272–312. <https://doi.org/10.15446/historelo.v9n18.59111>

Aristóteles. (1985). *Retórica* (A. Tovar, Trad.). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Aristóteles. (2010). *Poética* (V. García Yebra, Trad.). Madrid: Editorial Gredos.

Aschheim, S. E. (2016). The (ambiguous) political economy of empathy. En A. Assmann & I. Detmers (Eds.), *Empathy and its limits* (pp. 21–37). London: Palgrave Macmillan.

Assmann, A., & Detmers, I. (Eds.). (2016). *Empathy and its limits*. London: Palgrave Macmillan.

Bajtín, M. (1981). *La cultura popular en la edad media: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

Barbalet, J. M. (2001). *Emotion, social theory, and social structure: a macrosociological approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Baron, J. (2012). The archive effect: archival footage as an experience of reception. *Projections*, 6(2), 102–120.

Baudry, J.-L. (1975). Le dispositif. *Communications*, 23(1), 56–72.

Bericat, E. (2015). The sociology of emotions: four decades of progress. *Current Sociology*, 0011392115588355.

Berlant, L. G. (Ed.). (2004). *Compassion: the culture and politics of an emotion*. New York & London: Routledge.

Bloch-Robin, M. (2014). El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género. En N. Berthier & A. del Rey Reguillo (Eds.), *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* (pp. 193–208). Valencia: Tirant lo Blanch.

Bloom, P. (2005). *Descartes' baby: how the science of child development explains what makes us human*. New York: Basic Books.

Bloom, P. (2010, mayo 5). The moral life of babies. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2010/05/09/magazine/09babies-t.html>

Blum, L. (2004). Stereotypes and stereotyping: a moral analysis. *Philosophical Papers*, 33(3), 251–289. <https://doi.org/10.1080/05568640409485143>

Bolaños Florido, L. P. (2016). El estudio socio-histórico de las emociones y los sentimientos en las Ciencias Sociales del siglo xx. *Revista de Estudios Sociales*, (55), 178–191. <http://dx.doi.org/10.7440/res55.2016.12>

Bolívar, Í. J. (2006). *Discursos emocionales y experiencias de la política: las FARC y las AUC en los procesos de negociación del conflicto (1998–2005)*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Booth, W. C. (2005). *Las compañías que elegimos: una ética de la ficción* (A. Dillon, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción* (P. Vázquez Mota, Trad.). Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. (2008). Cognitive theory. En P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (pp. 356–367). London & New York: Routledge.

Bordwell, D. (2011, mayo 16). Alignment, allegiance, and murder. Recuperado 20 de enero de

2018, de Observations on Film Art (página web): <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/05/16/alignment-allegiance-and-murder/>

Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (1996). *Post-theory: reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1988). *The classical Hollywood cinema film: style & mode of production to 1960*. London: Routledge.

Breithaupt, F. (2011). *Culturas de la empatía* (A. Obermeier, Trad.). Madrid: Katz.

Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo* (S. Yurkievich, Trad.). México D.F.: Ediciones Era.

Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale University Press.

Burning Blue. (s. f.). *Violencia*. (Libro de prensa).

Campo, Ó. (2012, agosto). El dispositivo video-gráfico. Percepciones de una visible oscuridad. *Revista Visaje*, (1), 59–64.

Campo, Ó. (2013a). La crisis de las ficciones del yo. Nuevos apuntes acerca de la película *Yo soy otro*. *Revista Nexus Comunicación*, (4), 122–128.

Campo, Ó. (2013b). Notas sobre *Yo soy otro*. *Revista Nexus Comunicación*, (4), 113–120.

Campos, M. (2013). La América Latina de “Cine en Construcción”. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales. *Archivos de la Filmoteca*, (71), 13–26.

Caña Jiménez, M. del C. (2015). Ansiedad e imagen: “Violencia inminente” en el cine colombiano reciente. En J. Noriega & J. Morales (Eds.), *Cine andino: estudios y testimonios* (pp. 154–171). Lima: Pakarina Ediciones.

Capdevila, P. (2015). Stimmung y temporalidad en *El cielo gira*. En T. Luna & I. Valverde (Eds.), *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales* (pp. 149–166). Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña.

Cardona Zuleta, L. M. (2016). *La culebra sigue viva: miedo y política. El ascenso de Álvaro Uribe al poder presidencial en Colombia (2002–2010)*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Carroll, N. (1996). Toward a theory of film suspense. En *Theorizing the moving image* (pp. 94–117). New York: Cambridge University Press.

Carroll, N. (2001). The paradox of suspense. En *Beyond aesthetics: philosophical essays* (pp. 254–270). Cambridge: Cambridge University Press.

Carroll, N. (2004). Sympathy for the devil. En R. Greene & P. Vernezze (Eds.), *The Sopranos and philosophy. I kill therefore I am* (pp. 121–136). Illinois: Open Court.

Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (G. Vilar, Trad.). Madrid: Antonio Machado Libros.

Carroll, N. (2008a). Style. En P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (pp. 267–278). London: Routledge.

Carroll, N. (2008b). *The philosophy of motion pictures*. Malden: Blackwell.

Carroll, N. (2010a). Art and ethical criticism: An overview of recent directions of research. En *Art in three dimensions* (pp. 235–271). Oxford: Oxford University Press.

Carroll, N. (2010b). Art and mood: preliminary notes and conjectures. En *Art in three dimensions* (pp. 301–328). Oxford: Oxford University Press.

Carroll, N. (2010c). Arte, narración y entendimiento moral. En J. Levinson (Ed.), & G. Vilar & G. Berti (Trads.), *Ética y estética: ensayos en la intersección* (pp. 201–251). Antonio Machado Libros.

Carroll, N. (2013a). Moral change: fiction, film, and family. En J. Choi & M. Frey (Eds.), *Cine-ethics: ethical dimensions of film theory, practice and spectatorship* (pp. 43–57). New York: Routledge.

Carroll, N. (2013b). The ties that bind. Characters, the emotions, and popular fictions. En *Minerva's night out: philosophy, pop culture, and moving pictures* (pp. 40–63). Oxford: Wiley Blackwell.

Carroll, N. (2017). Fictional characters as social metaphors. En I. Fileva (Ed.), *Questions of character* (pp. 385–400). New York: Oxford University Press.

Cavell, S. (1979). *The world viewed: reflections on the ontology of film*. Cambridge: Harvard University Press.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2016). *Limpieza social: una violencia mal nombrada*. Bogotá: CNMH – IEPRI.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *Medellín: memorias de una guerra urbana*. Bogotá: CNMH.

Chandler, R. (2014). El simple arte de matar. Un ensayo. En J. M. Ibeas Delgado (Trad.), *El simple arte de matar* (pp. 25 – 27). DEBOLSILLO.

Choi, J. (2005). Leaving it up to the imagination: POV shots and imagining from the inside. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(1), 17–25. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00177.x>

Claver Téllez, P. (2009). Sumas y restas. *Así se hizo la película de Víctor Gaviria*. Bogotá: Corporación Gaita Viva & Habana Café.

Cohen, J. (2001). Defining identification: a theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication and Society*, 4(3), 245–264. https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403_01

Congreso de la República de Colombia. (2011). Ley 1448, Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones. *Diario Oficial*, 48.096.

Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer. (2015). *Segunda medición del estudio sobre tolerancia social e institucional de las violencias contra las mujeres*. Recuperado de <http://www.equidadmujer.gov.co/ejes/Documents/Segunda-medicion-estudio-tolerancia-violencias-contra-mujeres.pdf>

Coplan, A. (2004). Empathic engagement with narrative fictions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), 141–152. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2004.00147.x>

Coplan, A. (2006). Catching characters' emotions: emotional contagion responses to narrative fiction film. *Film Studies*, 8(1), 26–38. <https://doi.org/10.7227/FS.8.5>

Coplan, A. (2011). Understanding empathy: its features and effects. En A. Coplan & P. Goldie (Eds.), *Empathy: philosophical and psychological perspectives* (pp. 3–18). Oxford: Oxford University Press.

Coplan, A., & Goldie, P. (2011). *Empathy: philosophical and psychological perspectives*. Oxford: Oxford University Press.

Coplan, A., & Matravers, D. (2011). Film, literature, and non-cognitive affect. En H. Carel & G. Tuck

(Eds.), *New takes in film-philosophy* (pp. 117–134). Hampshire: Palgrave Macmillan.

Cortés Acosta, D., & Ospina Bernal, J. (2018). El consumidor colombiano habla de cine. *Nómadas*, 48, 253–261. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n48a16>

Críticas de Los colores de la montaña. (s. f.). Recuperado 12 de febrero de 2019, de FilmAffinity (página web): <https://www.filmaffinity.com/co/reviews/1/753929.html>

Currie, G. (1995). *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press.

Currie, G. (1999). Narrative desire. En C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: film, cognition, and emotion* (pp. 183–199). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Currie, G., & Ravenscroft, I. (2002). The simulation programme. En *Recreative minds* (pp. 49–70). Oxford: Oxford University Press.

Damasio, A. R. (1994). *Descartes' error: emotion, reason, and the human brain*. New York: Avon Books.

Danto, A. C. (2003). *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. Chicago: Open Court.

D'Argenio, M. C. (2016). Monstrosity and war memories in Latin American post-conflict cinema. *CINEJ Cinema Journal*, 5(1), 84–112. <https://doi.org/10.5195/cinej.2015.126>.

D'Ascia, L. (2006). *Sumas y restas* de Víctor Gaviria. Una mirada antropológica sobre el narcotráfico. *Kinetoscopio*, 15(74), 20–23.

De Sousa, R. (2014). Emotion. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2014 Edition)*. Recuperado de <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/emotion/>

Defensoría del Pueblo. (2019). *Informe defensorial: violencias basadas en género y discriminación*. Recuperado de <http://www.defensoria.gov.co/public/pdf/Informe%20Defensorial-Violencias-Basadas-Genero-Discriminacion.pdf>

Deigh, J. (1994). Cognitivism in the theory of emotions. *Ethics*, 104(4), 824–854. <https://doi.org/10.1086/293657>

Deigh, J. (2004a). Nussbaum's account of compassion. *Philosophy and Phenomenological Research*, 68(2), 465–472. <https://doi.org/10.1111/j.1933-1592.2004.tb00359.x>

Deigh, J. (2004b). Primitive emotions. En R. Solomon (Ed.), *Thinking about feeling: contemporary philosophers on emotions* (pp. 9–27). Oxford University Press.

Deigh, J. (2008). *Emotions, values, and the law*. Oxford: Oxford University Press.

Diderot, D. (2002). El sobrino de Rameau. En J. Bianco (Ed.), *Obras escogidas de Voltaire y Diderot* (pp. 287–367; De F.-M. A. Voltaire & D. Diderot). Ciudad de México: Océano.

Dorado Zúñiga, J. A. (2013). Así se coronó *El Rey*. En *El Rey* (pp. 9–13). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Duno-Gottberg, L. (2003). Introducción. Víctor Gaviria y la huella de lo real. *Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, (9. Imagen y Subalternidad. El Cine de Víctor Gaviria), 5–15.

Duno-Gottberg, L., & Hylton, F. (2008). Huellas de lo real. Testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia. *Revista Iberoamericana*, 74(223), 531–557.

Eagleton, T. (2010). *On evil*. New Haven: Yale University Press.

Eder, J. (2003). Analysing affective reactions to films. Towards an integrative model. *SPIEL: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*, (22), 271–289.

Ekman, P., & Davidson, R. J. (Eds.). (1994). *The nature of emotion: fundamental questions*. New York: Oxford University Press.

El cartel de los sapos. (s. f.). Recuperado 29 de noviembre de 2018, de FilmAffinity (página web): <https://www.filmaffinity.com/co/reviews/1/406424.html>

Flores Prieto, P. (2018). Reconstrucción de la subjetividad femenina en *La Sirga*: Las estrategias del tacto. *Revista Nexus Comunicación*. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i22.6240>

Flory, D. (2008). *Philosophy, black film, film noir*. University Park: The Pennsylvania State University Press.

Flory, D. (2016). Racialized disgust and embodied cognition in film. *Projections*, 10(2), 1–24. <https://doi.org/10.3167/proj.2016.100202>

Fonseca, A. (2016). The development of narco-narratives in Colombia and Mexico (1990–2010). *Mitologías Hoy*, 14, 151. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.354>

Freeland, C. (2000). *The naked and the undead: evil and the appeal of horror*. Boulder: Westview Press.

Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta* (A. Gómez Ramos, Trad.). Barcelona: Paidós.

Gallese, V. (2016). Finding the body in the brain: from simulation theory to embodied simulation. En B. P. McLaughlin & H. Kornblith (Eds.), *Goldman and his critics* (pp. 297–317). Hoboken: Wiley Blackwell.

Gallese, V., & Guerra, M. (2014a). Corpo a corpo. Simulazione incarnata e naturalizzazione dell'esperienza filmica. *Psicobiettivo*, xxxiv(1), 156–177. <https://doi.org/10.3280/PSOB2014-001012>

Gallese, V., & Guerra, M. (2014b). The feeling of motion: camera movements and motor cognition. *Cinema & Cie*, 14(22–23), 103–12.

Gallese, V., & Guerra, M. (2015). *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina editore.

García, C. (2017, septiembre 3). «La mujer del Animal», una patada en el estómago. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16838646>

García, P., & Rueda, A. (2015). Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías colombiana y peruana contemporáneas. *Amerika*, (13). <https://doi.org/10.4000/amerika.6980>

García-Martínez, A. N. (2016). Moral emotions, antiheroes and the limits of allegiance. En A. N. García-Martínez (Ed.), *Emotions in contemporary TV series* (pp. 52–70). London: Palgrave Macmillan.

García-Martínez, A. N., & Canet, F. (2018). Respuestas ambivalentes ante la moralidad ambigua del antihéroe: Tony Soprano y Walter White como casos de estudio. *Palabra Clave*, 21(2), 364–386. <https://doi.org/10.5294/pacla.2018.21.2.5>

Gaut, B. (1999). Identification and emotion. En C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: film, cognition, and emotion* (pp. 200–216). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Gaut, B. (2007). *Art, emotion and ethics*. Oxford: Oxford University Press.

Goetz, J. L., Keltner, D., & Simon-Thomas, E. (2010). Compassion: an evolutionary analysis and empirical review. *Psychological Bulletin*, 136(3), 351–374. <https://doi.org/10.1037/a0018807>

Goldie, P. (2000). *The emotions: a philosophical exploration*. Oxford: Oxford University Press.

González A., J. C. (2011, marzo 17). La infancia de Manuel: *Los colores de la montaña*, de Carlos César Arbeláez. Recuperado 21 de febrero de 2019, de Tiempo de Cine (página web): <https://www.tiempodecine.co/web/la-infancia-de-manuel/>

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos* (C. Thiebaut, Trad.). Madrid: Visor.

Gripsrud, J., & Lavik, E. (2008). Film audiences. En J. Donald & M. Renov (Eds.), *The SAGE handbook of film studies* (pp. 455–470). London: SAGE.

Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Guerrero, J., & Matusiak, T. (2018). Los dispositivos del mal. Una entrevista con Víctor Gaviria a propósito de *La mujer del animal*. *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 9(18), 134–151. <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.0>

Haidt, J. (2003). The moral emotions. En R. J. Davidson, K. R. Sherer, & H. H. Goldsmith (Eds.), *Handbook of affective sciences* (pp. 852–870). New York: Oxford University Press.

Haidt, J. (2012). *The righteous mind: why good people are divided by politics and religion*. New York: Pantheon Books.

Hall, S. (1980). Encoding/decoding. En S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972–79* (pp.

117–127). New York / London: Routledge / Centre for Contemporary Cultural Studies.

Hanich, J. (2009). Dis/liking disgust: the revulsion experience at the movies. *New Review of Film and Television Studies*, 7(3), 293–309. <https://doi.org/10.1080/17400300903047052>

Hanich, J. (2011). Toward a poetics of cinematic disgust. *Film-Philosophy*, 15(2), 11–35. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0023>

Hardcastle, A. E. (2016). El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros. *Hispanófila: Literatura - Ensayos*, (177), 61–74. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0028>

Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (A. Brotóns Muñoz, Trad.). Madrid: Akal.

Heidegger, M. (2000). *Nietzsche* (J. L. Verma, Trad.). Barcelona: Destino.

Heimann, K., Uithol, S., Calbi, M., Umiltà, M. A., Guerra, M., Fingerhut, J., & Gallese, V. (2019). Embodying the camera: an EEG study on the effect of camera movements on film spectators' sensorimotor cortex activation. *PLOS ONE*, 14(3), e0211026. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0211026>

Herederó, C. F., & Santamarina, A. (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

Hobsbawm, E. J. (2011). *Bandidos* (J. Sempere, M. D. Folch, & J. Beltrán, Trads.). Crítica.

Hogan, P. C. (2011). *Affective narratology: the emotional structure of stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Honneth, A. (2011). Invisibilidad. Sobre la epistemología moral del «reconocimiento». En B. Herzog

& F. J. Hernández (Trads.), *La sociedad del desprecio* (pp. 165–181). Madrid: Trotta.

Jácome, M. (2009). *La novela sicarésca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Eafit.

Jaffe, I. (2014). *Slow movies: countering the cinema of action*. New York: Columbia University Press.

Jaramillo, A. M., & Salazar J., A. (1992). *Medellín: las subculturas del narcotráfico*. Santafé de Bogotá: CINEP.

Jaramillo Morales, A. (2006). *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995–2005)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Jáuregui, C. (2003). Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria. En M. Moraña (Ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina* (pp. 223–236). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Jáuregui, C., & Suárez, J. (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*, 68(199), 367–392. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2002.5736>

Jimeno, M. (2004). *Crimen pasional. Contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Jimeno, M. (2010). ¿Hay progreso en Colombia? La “víctima” y la construcción de comunidades emocionales. *Revista de Estudios Colombianos*, (36), 7–15.

Jimeno, M. (2017). Emotions and politics: a commentary on the accord to end the conflict in Colombia. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 22(1), 161–163. <https://doi.org/10.1111/jlca.12270>

Jimeno, M. (2019). *Cultura y violencia: hacia una ética social del reconocimiento*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Jimeno, M., Varela, D., & Castillo, Á. (2015). *Después de la masacre, emociones y política en el Cauca indio*. Bogotá: ICAHN & Universidad Nacional de Colombia.

Jones, W. E. (2011). Philosophy and the ethical significance of spectatorship. En S. Vice & W. E. Jones (Eds.), *Ethics at the cinema* (pp. 1–19). New York: Oxford University Press.

Kalmanovitz, M. (2012, septiembre 29). El cartel de los sapos. *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/cultura/articulo/el-cartel-sapos/265570-3>

Kant, I. (1993). *La metafísica de las costumbres* (A. Cortina Orts & J. Connil Sancho, Trad.). Barcelona: Altaya.

Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio* (J. J. García Norro & R. Rovira, Eds.; M. García Morente, Trad.). Madrid: Tecnos.

Kantaris, G. (2008). El cine urbano y la tercera Violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, 74(223), 455–470.

Keating, P. (2019). The Art of cinematography. En N. Carroll, S. Loht, & L. Di Summa-Knoop (Eds.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures* (pp. 71–93). New York: Palgrave Macmillan.

Kelly, D. (2013). *Yuck! The nature and moral significance of disgust*. Cambridge: The MIT Press.

Kendall, T. (2011). Introduction: tarrying with disgust. *Film-Philosophy*, 15, 1–10. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0022>

Kierkegaard, S. (2010). *Diapsálmata / Los estadios eróticos inmediatos / El erotismo musical / Repercusión de la*

tragedia antigua en la moderna / Siluetas / El más desgraciado / El primer amor / La validez estética del matrimonio / Referencia acerca del matrimonio en respuesta a algunas objeciones / Temor y temblor (D. Gutiérrez Rivero, Trad.). Madrid: Gredos.

Kjeldgaard-Christiansen, J. (2019). A structure of antipathy. *Projections*, 13(1), 67–90. <https://doi.org/10.3167/proj.2019.130105>

Korsmeyer, C. (2012). Disgust and aesthetics. *Philosophy Compass*, 7(11), 753–761. <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2012.00522.x>

Kozloff, S. (2013). Empathy and the cinema of engagement: reevaluating the politics of film. *Projections*, 7(2), 1–40. <https://doi.org/10.3167/proj.2013.070202>

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (V. Ackerman & N. Rosa, Trads.). México: Siglo XXI Editores.

Kuéllar, D. (2017). El cine de Óscar Campo: memoria de la violencia en Colombia desde el documental del disenso. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5(9), 1–21. <https://doi.org/doi.10.5195/ct/2017.233>

La Sirga Película. (2012, agosto 21). La Sirga—Detrás de cámaras actores. Recuperado 13 de marzo de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=YgHbI1H-QoY>

Laetz, B., & McIver Lopes, D. (2008). Genre. En P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (pp. 152–161). London: Routledge.

Lara, M. P. (2009). *Narrar el mal: una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Editorial Gedisa.

LeDoux, J. (1996). *The emotional brain: the mysterious underpinnings of emotional life*. New York: Simon & Schuster.

Levinson, J. (1997). Emotion in response to art: a survey of the terrain. En M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the arts* (pp. 20–34). New York: Oxford University Press.

Leys, R. (2011). The turn to affect: a critique. *Critical Inquiry*, 37(3), 434–472. <https://doi.org/10.1086/659353>

López C., A. M. (2015). Desplazamientos narrativos en el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto. *Nuevo Texto Crítico*, 28(51), 233–248. <https://doi.org/10.1353/ntc.2015.0009>

Luna Rassa, M. F. (2012). En busca del campo perdido: transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (10), 1565–1579.

Lutz, C. A. (2011). *Unnatural emotions: everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to western theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Magliano, J. P., & Clinton, J. A. (2016). A vision of the viewer: situating *Narration in the fiction film* in the context of theories of narrative comprehension. *Projections*, 10(1), 3–11. <https://doi.org/10.3167/proj.2016.100103>

Maibom, H. L. (Ed.). (2014a). *Empathy and morality*. New York: Oxford University Press.

Maibom, H. L. (2014b). Introduction: (almost) everything you ever wanted to know about empathy. En H. L. Maibom (Ed.), *Empathy and morality* (pp. 2–40). New York: Oxford University Press.

Maibom, H. L. (Ed.). (2016). *The Routledge handbook of philosophy of empathy*. London and New York: Routledge.

Martínez, J. (2016). Fog instead of land. Spectral topographies of disappearance in Colombia's recent literature and film. En A. Ribas-Casasayas & A. L. Petersen (Eds.), *Espectros. Ghostly hauntings in contemporary Transhispanic narratives* (pp. 117–131). London: Rowman & Littlefield.

Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina.

Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.

Matallana, D., Gómez-Restrepo, C., Ramírez, P., Tamayo Martínez, N., & Rondón, M. (2016). El reconocimiento de emociones, la empatía y los juicios morales en la Encuesta Nacional de Salud Mental (ENSM) de 2015 en Colombia. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 45, 96–104. <https://doi.org/10.1016/j.rcp.2016.04.004>

Mauss, M. (1979). Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas. En T. Rubio de Martín-Retortillo (Trad.), *Sociología y antropología* (pp. 153–263). Madrid: Tecnos.

Meade, M. R. (2011). Violence, oppression, and double standards in three Colombian films. *CINEJ Cinema Journal*, 1(1), 16–23. <https://doi.org/0.5195/cinej.2011.13>

Metz, C. (2002). Sobre la impresión de realidad en el cine: En J. Elías (Trad.), *Ensayos sobre la significación en el cine (1964–1968): Vol. I* (pp. 31–42). Barcelona: Paidós.

Ministerio de Cultura - Dirección de Cinematografía. (2012). *Anuario estadístico del cine colombiano*.

Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Anuarios.aspx>

Ministerio de Cultura de Colombia. (s. f.). Estadísticas del Sector. Recuperado 23 de noviembre de 2018, de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Paginas/default.aspx>

Mittell, J. (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: NYU Press.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), & C. del Olmo & C. Rendueles (Trad.), *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365–377). Madrid: Akal.

Muñoz, L. V., & Ruano, L. E. (2019). Plebiscito por la paz en Colombia: un análisis desde las emociones en sus resultados políticos. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 0(44), 110–126. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2019.i44.07>

Nannicelli, T., & Taberham, P. (2014). Introduction. En T. Nannicelli & P. Taberham (Eds.), *Cognitive media theory* (pp. 1–23). London: Routledge.

Neill, A. (2006). Empathy and (film) fiction. En N. Carroll & J. Choi (Eds.), *Philosophy of film and motion pictures: an anthology* (pp. 247–259). Malden: Blackwell.

Nietzsche, F. (1971). *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (1994). Tratado segundo: «culpa», «mala conciencia» y similares. En A. Sánchez Pascual (Trad.), *La genealogía de la moral* (pp. 63–110). Madrid: Alianza.

Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano: Un libro para espíritus libres* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Madrid: Akal.

Nussbaum, M. C. (1997). *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública* (C. Gardini, Trad.). Barcelona: Editorial Andrés Bello.

Nussbaum, M. C. (2003). *La terapia del deseo: teoría y práctica en la ética helenística* (M. Candel, Trad.). Barcelona: Paidós.

Nussbaum, M. C. (2004). Responses. *Philosophy and Phenomenological Research*, 68(2), 473–486. <https://doi.org/10.1111/j.1933-1592.2004.tb00360.x>

Nussbaum, M. C. (2005). *El conocimiento del amor: ensayos sobre filosofía y literatura* (R. Orsi Portalo & J. Inarajos Ortiz, Trans.). Antonio Machado Libros.

Nussbaum, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones* (A. Maira, Trad.). Barcelona: Paidós.

Nussbaum, M. C. (2009). *Hiding from humanity: disgust, shame, and the law*. Princeton: Princeton University Press.

Nussbaum, M. C. (2013). *Political emotions*. Cambridge: Harvard University Press.

Nussbaum, M. C. (2016). *Anger and forgiveness: resentment, generosity, justice*. New York: Oxford University Press.

Nussbaum, M. C. (2018). *The monarchy of fear: a philosopher looks at our political crisis*. Oxford: Oxford University Press.

Osorio, C. (2017, abril 16). 'La mujer del Animal' y la otra cara de la violencia de género en Colombia. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2017/04/16/la-mujer-del-animal-y-la-otra-cara-de-la-violencia-de-genero-en-colombia/>

Osorio Mejía, O. (2010). *Realidad y cine colombiano, 1990–2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Osorio Mejía, O. (2012, octubre 3). El cartel de los sapos, de Carlos Moreno. Recuperado 28 de noviembre de 2018, de Cinéfangos (página web): <http://www.elcolombiano.com/blogs/cinefangos/el-cartel-de-los-sapos-de-carlos-moreno/2551>

Osorio, Ó. (2013). Hacia una cartografía ficcional del narcotráfico en Colombia. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 38(1), 31–54.

Ospina, L. (2007). Mi último soplo. En *Palabras al viento. Mis sobras completas* (pp. 25–50). Bogotá: Aguilar.

Palaversich, D. (2015). La seducción de las mafias: la figura del narcotraficante en la narcotelenovela colombiana. En C. López Badano (Ed.), *Periferias de la narcocracia: ensayos sobre narrativas contemporáneas* (pp. 205–229). Buenos Aires: Corregidor.

Pérez Carreño, F. (1999). Estética analítica. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas: Vol. II* (pp. 92–104). Madrid: Visor.

Pérez, H. J. (2016). Group empathy? A conceptual proposal, apropos of *Polseres vermelles*. En A. N. García-Martínez (Ed.), *Emotions in contemporary TV series* (pp. 71–84). London: Palgrave Macmillan.

Pérez La Rotta, G. (2013). *Cine colombiano: estética, modernidad y cultura*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Perilla Daza, D. C. (2018). La plebitusa: movilización política de las emociones posplebiscito por la paz en Colombia. *Maguaré*, 32(2), 153–181.

Piglia, R. (1997). *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta.

Pineda Moncada, G. (2015). *Cine político marginal. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966–1976)*. Bogotá: IDARTES.

Plantinga, C. (1999). The scene of empathy and the human face on film. En C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: film, cognition, and emotion* (pp. 239–255). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Plantinga, C. (2002). Cognitive film theory: an insider's appraisal. *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 12(2), 15–37. <https://doi.org/10.7202/024878ar>

Plantinga, C. (2006). Disgusted at the movies. *Film Studies*, 8(1), 81–92. <https://doi.org/10.7227/FS.8.9>

Plantinga, C. (2008). Spectatorship. En P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (pp. 267–278). London: Routledge.

Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: american film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press.

Plantinga, C. (2010). “I followed the rules, and they all loved you more”: moral judgment and attitudes toward fictional characters in film. *Midwest Studies in Philosophy*, 34(1), 34–51. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.2010.00204.x>

Plantinga, C. (2012). Art moods and human moods in narrative cinema. *New Literary History*, 43(3), 455–475. <https://doi.org/10.2307/23358875>

Plantinga, C. (2014). Mood and ethics in narrative film. En T. Nannicelli & P. Taberham (Eds.), *Cognitive media theory* (pp. 141–157). London: Routledge.

Plantinga, C. (2016). Putting cognition in its place: affect and the experience of narrative film. En K. Thomson-Jones (Ed.), *London* (pp. 131–147). London and New York: Routledge.

Plantinga, C. (2018). *Screen stories. Emotion and the ethics of engagement*. New York: Oxford University Press.

Plantinga, C. (2019a). Cognitive theory of the moving image. En N. Carroll, S. Loht, & L. Di Summa-Knoop (Eds.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures* (pp. 381–408). New York: Palgrave Macmillan.

Plantinga, C. (2019b). Fascist Affect in *300*. *Projections*, 13(2), 20–37. <https://doi.org/10.3167/proj.2019.130202>

Pobutsky, A. B. (2013). Narcocaudillos and Pablo Escobar in José Libardo Porras's «Happy Birthday, Capo». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 38(1), 167–192.

Pobutsky, A. B. (2017). Going down narco memory lane: Pablo Escobar in the visual media. En A. Fanta Castro, A. Herrero-Olaizola, & C. Rutter-Jensen (Eds.), *Territories of conflict: traversing Colombia through cultural studies* (pp. 282–294). Rochester: University of Rochester Press.

Podalsky, L. (2011). *The politics of affect and emotion in contemporary Latin American cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan.

Posada, E. (2011, abril). La mirada iluminada de los niños. *El Espectador Imaginario*, (21). Recuperado de <http://elespectadorimaginario.com/pages/abril-2011/criticas/los-colores-de-la-montana.php>

Posada, E. (2017, Abril). No paga ser pillo. *El Espectador Imaginario*, (81). Recuperado de <http://www.elespectadorimaginario.com/la-mujer-del-animal/>

Prinz, J. J. (2004). Embodied emotions. En R. Solomon (Ed.), *Thinking about feeling: contemporary philosophers on emotions* (pp. 44–58). New York: Oxford University Press.

Prinz, J. J. (2019). Affect and motion pictures. En N. Carroll, S. Loht, & L. Di Summa-Knoop (Eds.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures* (pp. 892–921). New York: Palgrave Macmillan.

Prinz, J. J., & Nichols, S. (2010). Moral emotions. En J. M. Doris & The Moral Psychology Research Group (Eds.), *The moral psychology handbook* (pp. 112–146). Oxford: Oxford University Press.

Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial FCSH.

Raney, A. A. (2010). Media enjoyment as a function of affective dispositions toward and moral judgment of characters. En K. Döveling, C. von Scheve, & E. A. Konijn (Eds.), *The Routledge handbook of emotions and mass media* (pp. 166–178). London and New York: Routledge.

Rezende, C. B., & Coelho, M. C. (2010). *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Rhym, J. (2012). Towards a phenomenology of cinematic mood: boredom and the affect of time in Antonioni's *L'eclisse*. *New Literary History*, 43(3), 477–501. <https://doi.org/10.1353/nlh.2012.0027>

Rivera Betancur, J., & Ruíz Moreno, S. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, (65), 503–515. <https://doi.org/10.4185/RLCS-65-2010-915-503-515>

Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2008). *Mirrors in the brain: how our minds share actions and emotions*. New York: Oxford University Press.

Robinson, J. (2004a). Emotion: biological fact or social construction. En R. Solomon (Ed.), *Thinking*

about feeling: contemporary philosophers on emotions (pp. 28–43). New York: Oxford University Press.

Robinson, J. (2004b). The art of distancing: how formal devices manage our emotional responses to literature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), 153–162. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2004.00148.x>

Robinson, J. (2005). *Deeper than reason: emotion and its role in literature, music, and art*. Oxford: Clarendon Press.

Robinson, J. (2014). Aesthetic disgust? *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 75, 51–84. <https://doi.org/10.1017/S1358246114000253>

Rocha, C. (2018a). Cine colombiano en el siglo XXI. Balance de las coproducciones colombianas con Europa. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 24(2), 123–137. <https://doi.org/10.1080/13260219.2018.1536761>

Rocha, C. (2018b). La productora colombiana Dynamo: del cine nacional al transnacional? *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas*, 15(3), 349–367. https://doi.org/10.1386/slac.15.3.349_1

Roldán, M. (1999). Colombia: cocaine and the «miracle» of modernity in Medellín. En P. Gootenberg (Ed.), *Cocaine: Global histories* (pp. 165–82). London: Routledge.

Rousseau, J.-J. (2009). *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* (2a. ed.; Q. Calle Carabias, Trad.). Madrid: Tecnos.

Rozin, P., Haidt, J., & McCauley, C. (2018). Disgust. En L. Feldman Barrett (Ed.), *Handbook of emotions* (4.ª ed., pp. 815–834). New York: Guilford.

Rozin, P., Lowery, L., Imada, S., & Haidt, J. (1999). The CAD triad hypothesis: a mapping between three moral emotions (contempt, anger, disgust) and three moral codes (community, autonomy, divinity). *Journal of Personality and Social Psychology*, 76(4), 574–586. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.76.4.574>

Ruffinelli, J. (2004). *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro: las películas, las ideas sobre cine, la poesía, los ensayos, los relatos, las crónicas*. Madrid: Casa de América & Turner.

Ruíz Moreno, S. L. (2007). Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos. *Palabra Clave*, 10(2), 3.

Saldarriaga H., M. (2017, marzo 13). ¿Quién es el animal? *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/quien-es-el-animal-articulo-684304>

Sánchez Arboleda, D. A. (2017). *Cine colombiano de las víctimas, 2003–2014: Otro lenguaje de la memoria* (Tesis de maestría, Universidad de Antioquia). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10495/7353>

Sánchez G., G. (2018). Reflexiones sobre genealogía y políticas de la memoria en Colombia. *Análisis Político*, 31(92), 96–114. <https://doi.org/10.15446/anpol.v31n92.71101>

Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

Sanín, C. (2017, marzo 24). La mujer del animal (I). *Revista Arcadia*. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/la-mujer-del-animal-segun-carolina-sanin/62638>

Savater, F., Angulo, J., Latorre, J. M., Aldarondo, R., Santamarina, A., Rimbau, S., ... Vidal, N. (1996).

¿Habéis sido buenos? *Malos en el cine* (Vol. 27). Donostia: Nosferau.

Scarantino, A. (2010). Insights and blindspots of the cognitivist theory of emotions. *The British Journal for the Philosophy of Science*, 61(4), 729–768.

Seel, M. (2007). Form as an organization of time (J. Ganahl, Trad.). *Critical Horizons: A Journal of Philosophy and Social Theory*, 8(2), 157–168. <https://doi.org/10.1558/crit.v8i2.157>

Séneca. (1986). *Epístolas morales a Lucilio* (I. Roca Meliá, Trad.). Madrid: Gredos.

Shusterman, R. (Ed.). (1989). *Analytic aesthetics*. Oxford: Blackwell.

Shweder, R. A., Much, N. C., Mahapatra, M., & Park, L. (1997). The «big three» of morality (autonomy, community, divinity) and the «big three» explanations of suffering. En P. Rozin & A. M. Brandt (Eds.), *Morality and health* (pp. 119–169). New York: Routledge.

Sibley, F. (2004). Aesthetic concepts. En P. Lamarque & S. Haugum Olsen (Eds.), *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition* (pp. 127–141). Malden: Blackwell.

Silva Rodríguez, M. (2015). Cine en clave de Teoría Crítica: la película colombiana *Yo soy otro* y su lectura del conflicto armado. *Revista Nexus Comunicación*, (16), 164–177.

Sinnerbrink, R. (2012). *Stimmung*: exploring the aesthetics of mood. *Screen*, 53(2), 148–163. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs007>

Sinnerbrink, R. (2016). *Cinematic ethics: exploring ethical experience through film*. London: Routledge.

Smith, A. (2004). *La teoría de los sentimientos morales* (C. Rodríguez Braun, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, G. M. (2014). Coming out of the corner: the challenges of a broader media cognitivism. En T. Nannicelli & P. Taberham (Eds.), *Cognitive media theory* (pp. 285–302). London: Routledge.

Smith, M. (1995). *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Smith, M. (1997). Imagining from the inside. En R. Allen & M. Smith (Eds.), *Film theory and philosophy* (pp. 412–426). Oxford: Oxford University Press.

Smith, M. (2010). Engaging characters: further reflections. En J. Eder, F. Jannidis, & R. Schneider (Eds.), *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media* (pp. 232–258). Berlin: De Gruyter.

Smith, M. (2011). Empathy, expansionism, and the extended mind. En A. Coplan & P. Goldie (Eds.), *Empathy: philosophical and psychological perspectives* (pp. 99–117). Oxford: Oxford University Press.

Smith, M. (2017). *Film, art, and the third culture: a naturalized aesthetics of film*. New York: Oxford University Press.

Solomon, R. (2003). Emotions' mysterious objects. En *Not passion's slave: emotions and choice* (pp. 57–75). Oxford: Oxford University Press.

Stadler, J. (2008). *Pulling focus: intersubjective experience, narrative film, and ethics*. New York: Continuum.

Stadler, J. (2013a). Affectless empathy, embodied imagination, and *The Killer Inside Me*. *Screening the Past*, 37. Recuperado de <http://www.screeningthepast.com/2013/10/affectless-empathy-embodied-imagination-and-the-killer-inside-me/>

Stadler, J. (2013b). Cinema's compassionate gaze: empathy, affect and aesthetics in *The Diving Bell and the Butterfly*. En J. Choi & M. Frey (Eds.), *Cine-ethics: ethical dimensions of film theory, practice and spectatorship* (pp. 27–42). New York: Routledge.

Stadler, J. (2014). Affect, film and. En E. Branigan & W. Buckland (Eds.), *The Routledge encyclopedia of film theory* (pp. 1–6). New York: Routledge.

Stadler, J. (2016). Empathy and film. En H. L. Maibom (Ed.), *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (pp. 317–326). London and New York: Routledge.

Stadler, J. (2017). The empath and the psychopath: ethics, imagination, and intercorporeality in Bryan Fuller's *Hannibal*. *Film-Philosophy*, 21(3), 410–427. <https://doi.org/10.3366/film.2017.0058>

Stadler, J. (2018). Cinesonic imagination: the somatic, the sonorous, and the synaesthetic. *Cinephile*, 12(1), 8–15.

Staiger, J. (2000). *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York: New York University Press.

Stueber, K. (2017). Empathy. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2017). Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/empathy/>

Suárez, J. (2003). Los estragos de la euforia: dinámicas urbanas en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y Sumas y restas. Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, (9. Imagen y Subalternidad. El Cine de Víctor Gaviria), 32–53.

Suárez, J. (2009a). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.

Suárez, J. (2009b). Los incómodos largometrajes de Víctor Gaviria. En *Cinemateca Distrital & Fundación*

Gilberto Alzate Avendaño, *Víctor Gaviria: 30 años de vida filmica, retrospectiva integral* (pp. 19–27). Bogotá: Cinematoteca Distrital.

Suárez, J. (2010a). Adicciones y adaptaciones. *Romance Quarterly*, 57(4), 300–312. <https://doi.org/10.1080/08831157.2010.496348>

Suárez, J. (2010b). *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Suárez, J. (2014). De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical: *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaima*. En G. Hernández Samaniego & E. Ortiga Pareja (Eds.), *Carlos Mayolo: Un intenso cine de autor* (pp. 61–82). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Suárez, J. (2015). Óscar Campo: la inquietud visual ante la sospecha del éxito. *10 años de Lugar a dudas*, S. P.

Suárez, J. (2017). The reinvention of Colombian cinema. En M. M. Delgado, S. M. Hart, & R. Johnson (Eds.), *A companion to Latin American cinema* (pp. 307–324). Malden: Blackwell.

Tan, E. (2013). The empathic animal meets the inquisitive animal in the cinema: notes on a psychocinematics of mind reading. En A. P. Shimamura (Ed.), *Psychocinematics: exploring cognition at the movies* (pp. 337–367). New York: Oxford University Press.

Tabares Ochoa, C. M. (2019). Emociones políticas: confianza, esperanza y miedo en la discursividad pública del proceso de paz en Colombia (2012–2016). *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* (RELACES), 11(30), 47–59.

Tobón Giraldo, D. J. (2019). Empathy and sympathy: two contemporary models of character engagement.

En N. Carroll, S. Loht, & L. Di Summa-Knoop (Eds.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures* (pp. 865–891). New York: Palgrave Macmillan.

Tobón Giraldo, D. J. (2016). Introducción. En D. J. Tobón Giraldo, C. M. Vanegas Zubiría, & J. F. Jaramillo Ramírez (Eds.), *Arte sin estética* (pp. vii–xvii). Medellín: Facultad de Artes Universidad de Antioquia.

Tobón Giraldo, D. J. (2017). Sobre el cine de la memoria en Colombia, con un acercamiento a *Un tigre de papel*. *Revista de Estudios Colombianos*, (50), 60–69.

Tobón Giraldo, D. J. (2018). Cultura consumista y políticas de la compasión. *Escritos*, 26(56), 151–166. <https://doi.org/10.18566/escr.v26n56.a07>

Torres, L. V., & Mora, A. (2011). *Encuadres: siete miradas del cine colombiano*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Truffaut, F. (1998). *El cine según Hitchcock* (H. Scott, Trad.). Madrid: Alianza.

Vaage, M. B. (2010). Fiction film and the varieties of empathic engagement. *Midwest Studies in Philosophy*, 34(1), 158–179. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.2010.00200.x>

Vaage, M. B. (2015a). On the repulsive rapist and the difference between morality in fiction and real life. En L. Zunshine (Ed.), *The Oxford handbook of cognitive literary studies* (pp. 421–439). New York: Oxford University Press.

Vaage, M. B. (2015b). *The antihero in American television*. New York: Routledge.

Vélez Cuervo, A. (2015). *República Noir. Cine criminal colombiano (2000–2012): en busca del cine negro en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital / IDARTES.

Vélez, J., & Pérez B., J. C. (2016, junio 12). Leishmaniasis, la enfermedad del posconflicto. *La Silla Vacía*. Recuperado de <https://lasillavacia.com/historia/leishmaniasis-la-enfermedad-del-posconflicto-59023>

Venkatesh, V. (2015). Of bodies and memories: on pathways towards reconstitution in contemporary Colombian cinema. *Cuadernos de ALDEEU*, (29), 267–290.

Villamizar Plazas, C. (2015, julio 21). La tierra y la sombra: Qué verde era mi Valle. Recuperado 29 de marzo de 2019, de Un corolario casi inevitable (página web): <http://corolariocine.blogspot.com/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-que-verde-era-mi.html>

Villegas Vélez, Á. A. (2019). El imperativo alegórico: realidad y violencia en los estudios sobre cine colombiano. *Bulletin of Hispanic Studies*, 96(4), 429–446.

Viviescas, A. (2018, junio 14). De la selva a la guerra: reflexiones sobre el conflicto armado y la leishmaniasis en Colombia. *Revista Persea*. Recuperado de <https://revistapersea.com/ciencia-sociedad/sobre-el-conflicto-armado-y-la-leishmaniasis-en-colombia/>

Walton, K. L. (2015). Empathy, imagination, and phenomenal concepts. En *In other shoes: music, metaphor, empathy, existence* (pp. 1–16). Oxford: Oxford University Press.

Warshaw, R. (2009). The gangster as a tragic hero. En L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism: introductory readings* (7th ed, pp. 576–580). New York: Oxford University Press.

Williams, B. (2011). *Vergüenza y necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua* (A. Montes Sánchez & R. Orsi Portalo, Trans.). Madrid: Antonio Machado.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.

Wollheim, R. (1997). *La pintura como arte* (B. Moreno, Trad.). Madrid: Visor.

Wood, D. (2008). Popular culture, violence and capital in 1980's Colombian cinema. *Revista de Estudios Colombianos*, (33–34), 47–62.

Yepes Muñoz, R. D. (2018). *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo*. Bogotá: Idartes.

Zillman, D., & Cantor, J. R. (1977). Affective responses to the emotions of a protagonist. *Journal of Experimental Social Psychology*, 13(2), 155–165. [https://doi.org/10.1016/S0022-1031\(77\)80008-5](https://doi.org/10.1016/S0022-1031(77)80008-5)

Zuluaga, G. (2016, diciembre 2). “Cada película es una fiesta cultural”: Víctor Gaviria. *El Espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/cada-pelicula-un-una-fiesta-cultural-victor-gaviria-articulo-668674>

Zuluaga, P. A. (2009a). La paranoia como fin de la historia. El director colombiano Óscar Campo. *Cinemas d'Amérique latine*, (17), 124–128. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1684>

Zuluaga, P. A. (2009b). Las primeras películas de Víctor Gaviria. El cine de las palabras menores. En Cinemateca Distrital & Fundación Gilberto Alzate Avendaño, *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica, retrospectiva integral* (pp. 11–17). Bogotá: Cinemateca Distrital.

Zuluaga, P. A. (2012a, septiembre 9). A propósito de La Sirga, película de William Vega: Noche y niebla. *Razón Pública*. Recuperado de <https://www.razonpublica.com/index.php/cultura/>

artes-y-cultura/3247-a-proposito-de-la-sirga-pelicula-de-william-vega-noche-y-niebla.html

Zuluaga, P. A. (2012b, octubre 22). El cartel de los sapos o el narcotráfico como parque temático. *Razón Pública*. Recuperado de <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/3349-el-cartel-de-los-sapos-o-el-narcotrafico-como-parque-tematico.html>

Zuluaga, P. A. (2013). Cine colombiano y reencuadres de la(s) violencia(s). *Revista Universidad de Antioquia*, (312), 115–119.

Zuluaga, P. A. (2015, julio 23). Pajarera del medio: La tierra y la sombra, de César Acevedo: De la casa grande y sus habitantes. Recuperado 14 de marzo de 2019, de Pajarera del medio (página web): http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-de-cesar-acevedo_23.html

Zuluaga, P. A. (2017, julio 2). La guerrilla en el cine colombiano: una tradición ausente. *Razón Pública*. Recuperado de <https://razonpublica.com/index.php/cultura/10366-la-guerrilla-en-el-cine-colombiano-una-tradici%C3%B3n-ausente.html>

Zuluaga, P. A. (2018, diciembre 17). Cine colombiano contemporáneo: el espejo astillado de un país. *Icónica. Pensamiento filmico*. Recuperado de <http://revista-icaonica.com/cine-colombiano-contemporaneo-el-espejo-astillado-de-un-pais/>

Índice analítico

A

Afectos

Véase también Emociones;

Emociones: emociones morales;

Estilo: estilo afectivo, definición de

- afecto, concepto de 21, 63
- afectos, fenomenología de los 253, 254
- afectos globales 54–61, 251, 259
- afectos morales, concepto de 22
- afectos morales en el cine 1, 3, 21, 249, 253, 257, 268
- afectos y esfera pública 3, 4, 13, 14, 277, 278

Antipatía

Véase Simpatía:

simpatía y antipatía

Apatía 12–15

Arco afectivo 99,

110, 112–114

Atmósfera

Véase Estados de ánimo

C

Cine

Véase también Afectos:

afectos morales en el cine

- cine colombiano contemporáneo, formas de circulación del 192
- cine como experiencia del mal 2
- cine criminal 67, 77–80, 90, 91, 112, 256, 270
- cine del conflicto 116, 149, 276

- cine del narcotráfico 52, 67, 80, 80–84, 80–84, 107, 116, 269
- cine, potencial ético-político del 112, 114, 235, 242, 243, 269–285

Compasión

- compasión, críticas a la 189, 275, 282
- compasión, estructura cognitiva de la 30, 151, 152
- compasión, técnicas cinematográficas que incitarían la 162, 163
- compasión y empatía 149, 150–156, 275, 279, 280

Conflicto moral 255–257

Crítica ética 4–6

E

Emociones 22–34

Véase también Afectos: afectos

morales en el cine; Afectos:

afectos y esfera pública

- emociones, ciencias sociales y 7
- emociones como evaluaciones 27, 55
- emociones como juicios 23–26
- emociones, evolución y 261, 262
- emociones, intencionalidad de las 24
- emociones morales 17, 22–34, 78, 219, 251–254, 263
- emociones, teoría cognitiva de las 29, 30
- emociones, teorías no-cognitivas de las 29, 30

emociones, variación cultural de las 28, 262, 263

Empatía 38–47, 150, 182
Véase también Estilo:
estilo empático; Simpatía; compasión y empatía
empatía afectiva 39, 43
empatía, técnicas cinematográficas que incitarían la 40, 41, 44, 45, 164
empatía y contagio emocional 40, 41
empatía y mimesis kinestésica 40, 41, 103, 164
empatía y simpatía 34, 48, 53
empatía y simulación 43–46

Espectadores 260–266
espectadores, asimetrías entre personajes y 36–38, 50
espectadores, tipos de investigación sobre los 266–268
espectador hipotético 260, 261, 264, 268

Estados de ánimo 55–59
estados de ánimo y cine 55, 57–59, 175, 176, 182, 183, 186, 187

Estereotipos
Véase Personajes: personajes como tipos sociales

Estilo 60, 61
estilo afectivo, definición de 60
estilo compasivo 149, 156–159, 172, 173, 176, 192, 274, 281
estilo empático 119, 150, 171–176, 188, 192, 274, 281, 282

Estructura del sentimiento 113

F

Ficción realista 84, 93, 101, 270, 271
Véase también Historia dramatizada; Realismo

H

Historia dramatizada 84, 85, 90, 92, 93, 101, 114, 270, 271
Véase también Realismo; Ficción realista

I

Identificación 34–38
Véase también Implicaciones con personajes

Ilusiones morales 98, 252

Imaginación cinesónica 165

Implicaciones con personajes 34–54, 77, 78, 161, 251, 252, 258
Véase también Identificación; Empatía; Simpatía

Ira 13, 24, 219, 252, 263, 278

J

Juicio
Véase Emociones: emociones como juicios

M

Mal 2, 226

Véase también Cine: cine como experiencia del mal

Melancolía 9–12, 60

Moralidad, emociones y

Véase Afectos: afectos morales, concepto de; Cine: cine, potencial ético-político del; Afectos: afectos morales en el cine

N

Narcotráfico y sociedad colombiana 83, 107, 108

Narración 257

Véase también Tensión narrativa

P

Personajes

Véase también Arco afectivo;

Espectadores: espectadores, asimetrías entre personajes

y; Empatía; Implicaciones con personajes; Simpatía

personajes, acceso subjetivo a 49, 180, 186, 187

personajes, alineación con 44, 49

personajes como tipos

sociales 105–107, 214, 265

R

Realismo 101, 103, 116, 213

Véase también ficción realista, historia dramatizada; Historia dramatizada; Ficción realista

realismo como marco de recepción 84, 276

Repulsión 32–34,

209–212, 272

repulsión, cine y superación de la 212–214, 272

repulsión directa 209,

216, 217, 273

repulsión en la esfera

pública 212, 217, 224–226

repulsión moral 33, 78, 211,

212, 220, 244, 246, 251

repulsión primaria 32,

33, 220, 241, 246

repulsión reflexiva 209,

228, 229, 242, 274

repulsión y abyección 246

repulsión y arte 205–209, 242

S

Simpatía 47–54

Véase también Empatía:

empatía y simpatía

simpatía, definición de 47

simpatía por el diablo 51, 78,

79, 87, 96, 97, 110, 232, 281

simpatía y antipatía

49, 64, 77, 99

simpatía y evaluación moral

51, 77, 87, 89, 252, 253

Simulación

*Véase Empatía: empatía
y simulación*

Sonido

Véase Imaginación cinesónica

Suspense 237, 245

T

Tensión narrativa 167,
182, 251, 255–257

Véase también Narración

Teoría cognitiva

de la imagen en

movimiento 6, 21, 55

Teoría cognitiva de las

emociones 7, 23, 24

Tragedia 63, 189, 242

V

Víctimas en el cine

colombiano 157,

173–176, 276, 281–283

Violencia de género 8,

208, 216, 221–223, 265

Violencia en la

producción cultural

colombiana 9–12, 81–84

Este libro se terminó
de imprimir en Colombia,
en el mes de mayo del aciago
2020, durante la pandemia.



DANIEL JERÓNIMO TOBÓN es Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, y tiene maestría y pregrado en filosofía en la Universidad de Antioquia.

Sus publicaciones se han concentrado en temas de estética filosófica, como el papel de las emociones en el cine y las artes visuales, o las contribuciones que el arte puede hacer a la memoria colectiva.

DE LASIRÉN EDITORA

Frankétiene de Antología
La Pagoda (Patricia Powell)
Islas (Juan Duchesne Winter)
Loas (Myriam J. A. Chancy)



Experiencias del mal es una invitación a pensar el cine desde la perspectiva de los afectos morales. Este libro combina análisis fílmico, filosofía moral y psicología de las emociones para abordar un conjunto de películas colombianas recientes y preguntarse ¿a qué estrategias narrativas recurren para incitar la compasión? ¿De qué manera la imagen y el sonido favorecen la empatía hacia un personaje o la repulsión hacia otro? ¿Cómo se conectan los afectos cinematográficos con los valores, las creencias y las emociones que circulan en la esfera pública? ¿Cuáles son sus contribuciones a una mejor comprensión del narcotráfico, el conflicto armado y la violencia de género?



La cultura
es de todos

Mincultura

ISBN: 978-958-59746-4-7



9 789585 197464 7