

# Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: el conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos

RUBÉN DARÍO YEPES MUÑOZ\*

## Resumen

*La sombra del caminante* de Ciro Guerra (2004), *Yo soy otro* de Oscar Campo (2008) y *Porfirio* de Alejandro Landes (2012) son tres films contemporáneos representativos de un movimiento reciente que se orienta hacia una representación del conflicto armado colombiano menos "directa" que la producida por films anteriores. Este artículo propone que la relación de estos films con el conflicto armado puede ser entendida como una *mediación* entre los cuerpos actuantes y los cuerpos de los espectadores. La producción de afectos que persisten allende la experiencia del espectador resulta fundamental para esta función mediadora. En este sentido, la agencia de estos films en relación con el conflicto consiste no tanto en informar directamente sobre su historia o su memoria sino en producir la motivación afectiva necesaria para acometer la construcción de dicha memoria.

## Palabras clave:

Cine; Colombia; conflicto armado; afecto.

**Fecha de recepción:** 20-12-2014

**Fecha de aprobación:** 29-01-2015

## Acting Bodies, Affected Bodies: Three Contemporary Films of the Colombian Armed Conflict

### Abstract

Ciro Guerra's *The Wanderer's Shadow* (2004), Oscar Campo's *I Am Another* (2008) and Alejandro Landes's *Porfirio* (2012) are three contemporary films representative of a recent tendency towards a less "direct" representation of the Colombian armed conflict than that which may be found in previous political filmic production. This article proposes that the relation between these films and the armed conflict may be understood, not in terms of representation, but through the concept of *mediation*. Fundamental to the films' mediatory function is the production of affects that persist beyond the spectator's viewing experience. In this sense, the agency of these films in relation to the conflict consists, not in directly informing its history or memory but in the production of the affective motivation necessary to undertake the construction of said memory.

### Keywords

Cinema; Colombia; Armed Conflict; Affect.

\* Estudiante PhD en Estudios Visuales y Culturales de la Universidad de Rochester. Licenciado en Artes Visuales de la Universidad de Antioquia y Magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Miembro del Grupo en Estudios Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Su tesis de doctorado en proceso aborda las relaciones entre arte, cine y conflicto armado en Colombia. Es autor del libro *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (2012). Actualmente prepara el libro *María José Arjona: lo que puede un cuerpo*.

Los tres filmes a los que me referiré aquí me han *tocado*, me han *movido*. Estos filmes han producido en mí intensas reacciones afectivas que me motivan a escribir sobre ellos desde mi posición de alguien preocupado por entender la potencia y las posibles contribuciones del arte y del cine frente a la guerra que ha afectado a mi país. Este artículo propone que la agencia de los filmes en relación con el conflicto armado colombiano, en relación con el legado de violencia y sufrimiento de éste, consiste primariamente no en la narración o el develamiento de dicha historia sino en su capacidad de movilizarnos frente a la necesidad de construirla, conocerla y, sobre todo, superarla. Si bien los filmes se refieren al conflicto armado colombiano, no lo hacen como representaciones sino como *mediaciones*.

En este artículo, "mediación" significa el salvamento de la distancia entre términos distantes y dispares<sup>1</sup>. El término denota un proceso, una acción; es decir, denota la agencia del objeto mediador. *La sombra del caminante* de Ciro Guerra (2004) (Figuras 1 y 2), *Yo soy otro* de Oscar Campo (2008) (Figuras 3 y 4) y *Porfirio* de Alejandro Landes (2012) (Figura 5) funcionan como mediaciones del conflicto para las audiencias urbanas que en Colombia constituyen el público usual de este tipo de cine de autor<sup>2</sup>. Se trata de un público que, en su mayor parte, no experimenta la guerra directamente sino a través de los medios masivos de comunicación, los cuales han producido en años recientes un discurso del conflicto relativamente estable, marcado ideológicamente por los intereses del establecimiento<sup>3</sup>. En cuanto a mediaciones, los tres filmes considerados aquí se distancian de y ejercen presión sobre el relato hegemónico de los medios masivos.

Como estrategia estética, la *representación* es poco productiva frente a la producción de violencia y sufrimiento del conflicto, en razón de que estos últimos no son contenidos tanto como son *afectos*: fuerzas que se ejercen sobre los cuerpos y pasiones que estos últimos encarnan, fuerzas y pasiones que se inscriben en los cuerpos. Tomados como contenidos, éstos sólo pueden ser significados –y por lo tanto atenuados en su potencia–. Consecuentemente, mediar la violencia y el sufrimiento de la guerra no significa representarlas sino producir afectos que les son análogos. Estos filmes ponen en escena cuerpos que registran y expresan las fuerzas violentas de la guerra, no para representar esta última, sino para mediarla afectivamente.

El cine político que se produjo a partir de la segunda mitad de los sesenta en Colombia se caracteriza por el rechazo de las convenciones norteamericanas del melodra-

1 Sigo aquí al académico John Guillory (2010), quien arguye que el concepto de mediación puede ser aprehendido dentro de una teoría de la comunicación. Según Guillory, "mediación" denota la agencia instaurada a través de un proceso de *distanciamiento* comunicativo, en el cual un contenido particular es expresado y actualizado.

2 Según se deduce de estadísticas de *Proimágenes Colombia*. Disponible en: <http://www.proimagenescolombia.com/index.php>. Fecha de la última consulta: enero de 2014.

3 La alineación ideológica entre los medios masivos, el Estado y el establecimiento fue especialmente evidente durante los dos gobiernos del presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). Esta alineación ha sido analizada convincentemente desde una perspectiva biopolítica por la autora Claudia Gordillo (2014), quien resalta la simplificación de la complejidad del conflicto operada por la estrategia de comunicación del gobierno de Uribe a través de un discurso maniqueo que recurrió a las categorías de "héroe" y "terrorista" para referirse respectivamente al Ejército Nacional y la guerrilla.

ma que habían dominado el cine local hasta entonces. En vez de ello, dicho cine opta por una representación “realista” de las distintas violencias y de la problemática social que ha aquejado a Colombia –temática que a la postre constituye la columna vertebral del cine en el país, por lo menos del *buen cine*<sup>4</sup>-. En consonancia con el impulso político del llamado “nuevo cine latinoamericano”, la evolución de este enfoque produciría un cine militante, socialmente comprometido, a veces explícitamente de izquierda; de hecho, el documental ha sido históricamente el principal género a través del cual se ha abordado el conflicto armado, la violencia política y los problemas sociales<sup>5</sup>. Este impulso realista del cine político ha perdurado hasta los tiempos actuales; a partir del año 1990, toman importancia las tendencias naturalistas, alimentadas por la inclusión de actores naturales, estrategia que se ha vuelto recurrente en años recientes<sup>6</sup>.

Los tres filmes considerados aquí hacen parte de una serie de películas recientes que, sin distanciarse necesariamente de las estéticas realistas, se destacan por apartarse de la representación “directa” de la violencia y el sufrimiento producidos por el conflicto armado colombiano<sup>7</sup>. En vez de presentar narraciones de episodios de la guerra y de las experiencias de sus víctimas, estos tres filmes median el conflicto armado a través de elementos alegóricos, alusiones simbólicas y, crucialmente, a través de la producción de afectos. La violencia está presente en estos filmes no de manera patente sino inscrita y expresada a través de los cuerpos de los personajes centrales –incluso cuando también puede aparecer a través de alusiones retóricas dentro de la estructura narrativa-. Los cuerpos en escena emergen como catalizadores de afectos. Como enseña Spinoza (1994), los afectos incrementan o disminuyen la capacidad del cuerpo para actuar; en los tres filmes, los cuerpos en escena son conductores de fuerzas capaces de movilizar a sus audiencias frente a las realidades del conflicto armado.

.....

4 Contra el prejuicio de un sector del público y de la crítica colombiana, la mayor parte del cine que se ha realizado en Colombia no trata las problemáticas del país. Abundan en el cine colombiano filmes de ficción cercanos al formato del melodrama y la comedia televisiva, así como adaptaciones de obras literarias de autores colombianos. Por otra parte, existe un número considerable de filmes que, si bien tocan temas como el conflicto armado o la violencia del narcotráfico, lo hacen como telón de fondo de historias cuya finalidad es fundamentalmente entretener.

5 Así, a películas de ficción como *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964), *El lado oscuro del nevado* (Pascual Guerrero, 1980), *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981) y *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1983), por mencionar algunas, se suman filmes documentales como *Chircalles* (Marta Rodríguez, 1972), *Camilo, el cura guerrillero* (Francisco Norden, 1974) y *La ley del monte* (Patricia Castaño y Adelaida Trujillo, 1989). Respecto de la representación del conflicto armado colombiano en el cine, véase Enrique Pulecio (1999) y Juana Suárez (2010).

6 En la década de 1990 se destacan especialmente dos películas de Víctor Gaviria que se ocupan de retratar la violencia del narcotráfico y su consecuente problemática social valiéndose de actores naturales (*Rodrigo D. no futuro*, 1990; *La vendedora de rosas*, 1998). Igualmente se pueden mencionar dentro de la continuación del realismo películas como *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *Heridas* (Roberto Flores Prieto, 2008), *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009) y *Postales colombianas* (Dir. Ricardo Coral-Dorado, 2011). Sobre el realismo en el cine colombiano de las últimas dos décadas, véase Osorio (2010).

7 También podrían incluirse en esta lista los filmes *Retrato en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010), *Silencio en el paraíso* (Colbert García, 2011), *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011) y *La sirga* (William Vega, 2012).

### Cuerpos violentados, cuerpos empáticos

La cámara se aleja, revelando dos contenedores de madera. Eventualmente, nos percatamos de que observamos un ataúd con su tapa. Un hombre entra en escena y toma la tapa, procediendo a cortarla con un serrucho. Vemos el movimiento a través de un *close-up*; podemos sentir la tensión del serrucho, resaltada por el sonido rasposo de la acción. En el primer plano abierto, vemos el utensilio fabricado por el hombre: el marco de un asiento. De nuevo a corta distancia, vemos al hombre envolver el marco con espuma. Amarrando la silla a su espalda, toma un par de gafas de soldar redondas junto con una sombrilla y sale a la calle.

Esta es la secuencia inicial de *La sombra del caminante*, ópera prima de Ciro Guerra. El filme cuenta la historia de la improbable amistad entre Mane, un hombre desplazado por la guerra que camina gracias a una pierna de madera y que vive en una pensión en Bogotá, y un misterioso hombre con gafas de soldar que, distante y apático, trabaja en el centro de la ciudad cargando transeúntes en una silla que lleva en su espalda. Mane es una de las muchas víctimas del conflicto, un hombre lisiado, pobre y rechazado; el hombre de las gafas es un renegado del conflicto, un antiguo perpetrador de actos violentos. El encuentro de ambos es el encuentro de dos posiciones opuestas, la de las víctimas y la de los victimarios. En un sentido narrativo, el filme presenta una historia poética, la cual le confiere a cada personaje valor simbólico.



Fotograma de *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004)

Pero el filme ofrece más que sólo una historia poética. A lo largo del filme, hay una atención detallada a lo táctil que se apoya en el *close-up*. Palpamos los materiales y los objetos que el filme representa; sentimos las tensiones que los cuerpos encarnan. Laura Marks (2002) postula que la visión funciona no sólo como una relación incorporal entre el sujeto que ve y el objeto visto sino como una relación táctil entre ambos, una producción de contigüidad, una forma de contacto que acerca el cuerpo vidente al cuerpo visto. En la perspectiva de Marks, la visión ópti-

ca y la visión háptica oscilan; cada una retrocede para abrirle espacio a la otra<sup>8</sup>. El *close-up* es la clave de la producción de la visión háptica: en la medida en que hace que los contornos de los objetos sean difíciles de discernir, permite que las superficies y las texturas adquieran prioridad sensorial (Marks, 2002: 4). A través de la visión háptica, *La sombra del caminante* nos atrae hacia la imagen, erosionando la distancia entre nuestra posición como espectadores y los cuerpos y las superficies que el filme presenta.

La interrelación de visualidades ópticas y hápticas juega un papel central en la introducción de los dos personajes centrales. Introduciendo a Mane, un paneo de la cámara a corta distancia revela una serie de figuras de *origami* sobre una mesa. Nuestra visión se alinea con la cámara, haciéndonos viajar por las figuras, las cuales casi podemos plegar con los ojos. Entran en el plano una pierna de madera y una veladora. Introduciendo al hombre de las gafas, la Plaza Mayor de Bogotá es mostrada en todo su ajetreo, pletórica de transeúntes. En contraposición, la visión que este hombre tiene de la ciudad es resaltada por el uso de la cámara lenta y por el sonido seco y rítmico que, concluimos, sólo puede provenir de su mente. Oscilamos entre dos dimensiones espaciotemporales: la de la ciudad y la de la interioridad del hombre. “En una relación háptica el yo sube a la superficie para interactuar con otra superficie”, escribe Marks (2002: xvi); si en la introducción de Mane nos vemos compelidos a acercarnos al personaje, en la presentación del hombre de las gafas somos mantenidos a distancia. Este contraste será crucial en el filme.

Mane usa anteojos gruesos para ver y una pierna de madera y un bastón para caminar; su amigo usa gafas de soldar para abstraerse del mundo y camina sopor-tando el peso de quienes carga en su espalda. Ambos tienen cuerpos *afectados*; en ambos, la agencia del cuerpo languidece. Mane, una víctima de la guerra, ha visto su agencia física disminuida por su restringida capacidad para caminar y por la resultante incapacidad de encontrar trabajo; el hombre de las gafas somete su cuerpo a pesadas cargas y a un alienante distanciamiento. Anteojos, prótesis de madera; gafas de soldar, silla de madera: estos elementos funcionan expresiva y simbólicamente dentro de la estructura narrativa del filme como referencias a una violencia incapacitante y alienante, una violencia que arrebató y condena.

La violencia también está presente en los cuerpos de los dos personajes como una fuerza que actúa sobre/en ellos. Siguiendo a Spinoza, Gilles Deleuze y Felix Guattari definen al cuerpo por su “capacidad para multiplicar conexiones que pueden ser realizadas por un cuerpo dado en grados variables en diferentes situaciones” (Massumi, 1987: xvii)<sup>9</sup>. La *potencia* del cuerpo, su agencia, varía de acuerdo con las fuerzas aplicadas sobre él. Tanto Mane como el hombre de las gafas poseen cuerpos debilitados por la violencia. Siguiendo a Deleuze, Elena del Río escribe

8 Se trata de una diferencia de grados: “En la mayoría de los procesos de la visión, ambas están involucradas, en un movimiento dialéctico de lo lejano a lo cercano, de lo estrictamente óptico a lo multisensorial” (Marks, 2002: 3, traducción propia).

9 Es esta la *potentia agendi* de Spinoza (1994): la capacidad del cuerpo de actuar y hacer, de afectar y ser afectado.



Fotograma de *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004)

que la actuación (performance) es “la actualización del potencial del cuerpo a través de pensamientos, acciones, desplazamientos, combinaciones, realineamientos – todos los cuales pueden ser vistos como diferentes grados de intensidad, distintas relaciones de movimiento y reposo–” (2008: 9, traducción propia)<sup>10</sup>. Los actores César Badillo e Ignacio Prieto hacen un buen trabajo al producir en la pantalla dos cuerpos que, a través de sus movimientos restringidos y locomoción dificultosa, nos permiten sentir los efectos de la violencia.

Pero no debemos escindir la expresión de la violencia como fuerza que afecta a los cuerpos de los elementos simbólicos que la significan dentro de la narrativa. Lo fundamental son las interrelaciones que el filme propicia, el ensamblaje de elementos que, a la vez que coexisten, se envuelven y modifican unos a otros. Henri Bergson se refiere a la actualidad y la virtualidad del tiempo. El momento presente, aquel que “se siente más real para nosotros”, es lo actual, mientras que lo virtual es aquello que se siente relativamente “menos real”: la memoria en el caso del pasado, la fantasía y el deseo en el caso del futuro (Bergson, 1959: 12). A veces, lo actual toma preeminencia, mientras que otras veces lo hace lo virtual; sin embargo, lo uno no rechaza completamente a lo otro.

En *La sombra del caminante*, los elementos narrativos que se refieren a la violencia y la expresión de fuerzas violentas inscritas en los cuerpos se extienden y

10 “The actualization of the body’s potential through specific thoughts, actions, displacements, combinations, realignments – all of which can be seen as different degrees of intensity, distinct relations of movement and rest.”

retraen, ocupando de manera alternada la posición de lo actual y de lo virtual. Empero, la narrativa conserva una presencia importante, ocupando el lugar de lo actual, enmarcando lo háptico y lo afectivo a medida que surgen, los cuales sólo interrumpen a la narrativa puntualmente. El peso de la narrativa crecerá a medida que el filme avanza: la historia que subtiende la relación entre Mane y el hombre de las gafas pertenece al pasado; sin embargo, podemos intuirlo progresivamente en la creciente alienación del hombre con gafas, en la falta de agencia de Mane, así como a través de distintas claves visuales que van apareciendo paulatinamente.

La amistad entre Mane y el hombre de las gafas se basa en la colaboración mutua. El segundo carga al primero hasta el centro de la ciudad, ayudándole a evitar los *hooligans* del barrio. Mane se empeña en enseñarle a su amigo a leer y escribir. Conoce a un sargento de la policía, y logra obtener un permiso para que su amigo trabaje en la calle. Por instantes, sentimos la empatía que crece entre ellos. Deleuze y Guattari escriben que “el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo” (1992: 246). El afecto *desestabiliza al yo*. La empatía es un afecto complejo y desestabilizador: por un lado, está marcado por la convencionalidad de las relaciones sociales; por otro, como sugiere Jill Bennett (2005), tiene el poder de ubicarnos en contigüidad con el otro. A través de la empatía, habitamos temporalmente una zona de indiscernibilidad entre nosotros y los otros, en la cual las intenciones y los intereses personales receden. En *La sombra del caminante*, hay momentos en los que habitamos el espacio intersubjetivo de la empatía que se desarrolla entre los dos personajes centrales.

*Violencia y empatía*: el filme construye una tensión entre estas dos fuerzas. Esta tensión está presente en la narrativa, mediada por elementos simbólicos. Pero también emerge puntualmente a través del carácter háptico de algunas secuencias y, especialmente, por medio de los cuerpos actuantes. Estos elementos se ensamblan para producir tensión: a veces, toman el lugar de lo actual, opacando la narrativa. La tensión oscila hacia la violencia, con su obstrucción de la agencia de los cuerpos y la alienación que produce, o bien oscila hacia la empatía en cuanto fuerza que posibilita la coincidencia de caracteres disímiles. La tensión entre violencia y empatía crecerá paulatinamente, resolviéndose al final del filme. Pero antes, habrá una secuencia clave que establece definitivamente el tono optimista del filme, inclinando la balanza afectiva hacia la empatía.

La relación de amistad entre Mane y el hombre de las gafas no sólo está mediada por la colaboración, sino también por un extraño brebaje que este último carga en un termo y que ofrece a Mane en cada encuentro. El hombre de las gafas necesita el brebaje, el cual prepara a partir de una planta selvática, para disminuir el dolor producido por una bala alojada en su cabeza. El brebaje es sicodélico, como descubre Mane en una calle de Bogotá. Mane se recuesta en una banca; acto seguido, la cámara panea lentamente y a corta distancia sobre un pavimento lluvioso, revelando las imágenes que Mane ve en su mente: una línea de balas, un brazo sangriento e inmóvil, una navaja, un bastón y, a medida que la toma se abre, él mismo caminando y danzando, abrazando la lluvia, iluminado por un sol de atardecer. Una secuencia háptica, cerrada y oscura se abre a una secuencia óptica

abierta, iluminada y celebratoria, cuya imbricación con el deseo está subrayada por su virtualidad alucinatoria. Habitamos el deseo de Mane, una sensación de un optimismo extraño, de cierta confianza –restringida, cautelosa– de que la violencia puede ser expulsada, dejada en el pasado.

El hombre de las gafas confesará sus crímenes, los cuales están directamente relacionados con el incidente en el cual Mane perdió tanto su familia como su pierna. Mane, a su vez, es en parte responsable por la muerte de su amigo, habiendo robado en un arrebato de furia la planta que mantenía al hombre de las gafas con vida. Este último no pide ser perdonado: “no hay perdón alguno para los que son como nosotros”. Ninguna reconciliación es fácil en el contexto de la guerra. La fuente de la violencia que subtiende la relación entre ambos personajes ha sido revelada: dicha violencia hunde sus raíces en un pasado de conflicto político violento y factionario. Sin embargo, la tensión entre dicha violencia y la empatía que produce la historia del filme permanece sin resolverse. El optimismo cauto de la escena onírica en la que Mane danza bajo la lluvia permanece, aferrándose a nuestros cuerpos con la persistencia del afecto, solicitando futuras acciones y compromisos.

### Conflicto, alienación, abyección

La cámara hace un acercamiento sobre las manos de José González mientras digitan en un teclado de computador. Las manos exhiben ampollas purulentas. José, el personaje principal del filme *Yo soy otro* de Oscar Campo, es un programador de computadores que se acuesta con la novia de su jefe y cuyo único interés es consumir tantas drogas y tener tanto sexo como le sea posible. José narra: “En una noche de mayo del 2002, cuatro hombres se encontraron en una discoteca del norte de Cali. Todos eran la misma persona”. Iniciando el filme, vemos al actor Héctor García encarnando distintos Josés, quienes se contemplan unos a otros apuntándose con pistolas. Este es el clímax de la historia que José narrará en retrospectiva. Una enfermedad de la piel, la extraña multiplicidad del personaje central, una balacera: siguiendo las convenciones del género thriller, *Yo soy otro* comienza con este intrigante anzuelo narrativo.

*Yo soy otro* es un thriller psicológico, género cinematográfico que busca producir suspenso y tensión a través de personajes con rasgos emotivos y psicológicos inestables. En este género, los personajes centrales generalmente experimentan algún tipo de reticencia moral y la sensación de que la realidad o la identidad personal se diluyen; consecuentemente, los esfuerzos de los personajes por reconstruirse a sí mismos generalmente llevan la tensión narrativa. Empero, aquí me refiero a este género en tanto que constituye, en palabras de Lauren Berlant, “una estructura estética de expectación afectiva” que promete que “quienes corresponden a ella podrán experimentar el placer de encontrar lo que esperaban” (2008: 4, traducción propia)<sup>11</sup>. Esta lectura de las convenciones del género thriller relaciona la técnica y los recursos narrativos con el afecto, los cuales se complementan entre sí.

.....  
11 “An aesthetic structure of affective expectation” (...) “that the persons transacting with it will experience the pleasure of encountering what they expected.”

Los créditos iniciales están intercalados con secuencias de noticiero que se refieren al conflicto armado. Al introducir a José, el filme presenta diversas imágenes documentales y noticiosas del conflicto que son divulgadas por el televisor en el apartamento del personaje. Presentimos que la enfermedad de José y el conflicto armado están relacionados. Encontraremos secuencias documentales y de noticiero intercaladas a lo largo del filme, marcando las transiciones entre secuencias narrativas. *Yo soy otro* media el conflicto armado; sin embargo, no lo hace en términos de su historia o de sus eventos. Las secuencias documentales no están allí para contribuir a la narración; más bien, funcionan como marcos interpretativos que relacionan la historia ficticia del filme con el contexto “real” del conflicto. El filme no presenta esta relación, sólo la sugiere: somos nosotros, los espectadores, quienes debemos construirla.

Las secuencias documentales y de noticiero configuran lo que la teórica del cine Vivian Sobchack (2004: 258) llama “el embiste de lo real” (*the charge of the real*): el efecto de la incorporación de imágenes tomadas de la “realidad” en los filmes de ficción. Como espectadores, interpretamos los filmes que se refieren a la realidad como parte de un tejido existencial común en el cual, al contrario a lo que sucede con la ficción, nos reconocemos como sujetos con responsabilidades éticas. Esta pertenencia conlleva una sensación de “cuidado ético”: *sentimos* la necesidad de poner en juego nuestros valores éticos, cambiando así la forma en que aprehendemos las secuencias en las que lo “real” es introducido. Al enmarcar la narración en el contexto “real” del conflicto armado, *Yo soy otro* trae a colación la posición del espectador en relación con el conflicto y los valores éticos que la motivan –o bien, los valores rechazados por medio de ella–.



Fotograma de *Yo soy otro* (Oscar Campo, 2008)

Fotografía: Luis Hernández

Un compañero de trabajo que también tiene verrugas le explica a José que ambos tienen *litomiasis*, una enfermedad de la selva que afecta a los guerrilleros y cuyo antídoto es controlado por el ejército. La enfermedad comienza como un sarpullido acompañado de ampollas pero rápidamente se convierte en una infección generalizada que carcome el cuerpo. Sin embargo, su compañero insistirá en que no se trata realmente de una enfermedad sino de un cambio de piel, una transformación. La narrativa del filme relaciona entre sí la enfermedad –o metamorfosis–, la guerra y la sensación de alienación que acompaña a José; sin embargo, las secuencias “reales” que enmarcan a la narración previenen que recibamos la historia como mera ficción. Ciertamente, la *litomiasis* es una de las dos figuras alegóricas que juegan un papel crucial en la forma en que el filme media el conflicto armado.

La otra figura alegórica clave es la multiplicidad de José. José se verá a sí mismo como un indigente en las calles de Cali. Un carro bomba explota afuera de una clínica y José ve otra versión de sí mismo, esta vez como un padre en shock que sostiene a su hija muerta. En la discoteca conocerá a otra de sus versiones, un travesti llamado Grace. Pero las versiones alegóricamente claves son dos. Una es un hombre conocido como Redondo, a quien José, llevado por su médico, verá recostado inconsciente en una cama de hospital en un pabellón apartado. La otra es Bizarro, quien intimida a José ávido por saber si Redondo sobrevivirá, así como todo lo que el médico le explicó. Las palabras de Redondo dan a entender que hace parte de la izquierda armada. Las múltiples versiones de José son figuraciones de la ideología de derecha de la hegemonía política, o bien, de las preocupaciones sociales y el compromiso ético de quienes viven sujetos a dicha hegemonía –aun cuando presencian la injusticia social en las caras de los indigentes, en la pobreza de los campesinos desplazados que sobreviven en los extramuros de la ciudad y en la discriminación en contra de los homosexuales–.

*Enfermedad (o transformación) y multiplicidad.* Una es un signo ambivalente que demarca a sujetos con sensibilidad social o que están involucrados con luchas de izquierda. La otra denota la dicotomía ideológica entre apoyar al establecimiento y apoyar la pretendida causa social de la izquierda armada. En ambos casos, la alegoría toma forma en el(los) cuerpo(s). ¿Qué significa “alegoría” en este contexto? En un influyente ensayo, Fredric Jameson (1977) se refiere a la noción freudiana de *figurabilidad* (o *representabilidad*), la cual denota un movimiento desde los “sueños–pensamientos” a las “expresiones verbales” y luego al “lenguaje pictórico”; en otras palabras, de las ideas abstractas a las imágenes por medio del lenguaje. Dentro de su marco discursivo marxista, Jameson argumenta que, para que sea posible que las personas adquieran consciencia de las diferencias entre clases sociales, estas últimas deben ser perceptibles de una forma “más visceral y existencial” que el análisis abstracto (1977: 845). La alegoría presenta una idea a través de una figura o imagen sensible y *afectiva*; esto es, la alegoría registra en el cuerpo. En *Yo soy otro*, tanto la enfermedad como la multiplicidad de José funcionan como figuras alegóricas que presentan, por un lado, las interpretaciones ideológicas del conflicto social que alimenta el conflicto armado y, por el otro, las contradicciones éticas y los dilemas internos de la relación de los colombianos ciudadanos con el conflicto.

La función alegórica del filme es resaltada por las secuencias “reales” que en-

marcan a la narrativa ficcional. Pero, ensamblándose con dichos marcos y contenidos alegóricos –y haciendo parte del poder alegórico del filme– encontramos una *modalidad afectiva* que le brinda su “estructura de expectación afectiva”, su tono general. Como señala Brian Massumi (2002: 36), el afecto puede ser *puntual* –localizado en un evento específico– o *continuo* –una percepción de fondo transversal a los eventos. Uso el término *modalidad afectiva* para referirme a una intensidad corporal relativamente calificada y convencional que perdura a través del cuerpo filmico (diré más sobre esto abajo). En *Yo soy otro*, la modalidad afectiva se manifiesta en la sensación de alienación que inunda a José. En una escena, José es llevado por Bizarro y su compañero de trabajo a un taller en el que varios jóvenes fabrican armas hechizas. Bizarro percibe la reticencia de José y lo reprime por la mediocridad de la vida que lleva. Hiriendo la mano de José en una pulidora eléctrica, le dice: “Tendrás que empezar por destruir tu identidad”. José es herido por una versión de sí mismo; la violencia de la acción resalta la imprecación de Bizarro a que destruya su propia identidad. A través de episodios como éste, José es progresivamente alienado de sí mismo por sí mismo.

El sentimiento de (auto)alienación que invade a José es *ominoso* (*das Unheimliche* en alemán, literalmente “sin-hogar”) en el sentido que Freud (1979) le da a este término: aquello que debió permanecer reprimido pero que recurre, aquello que es a la vez familiar y alienante de tal forma que crea simultáneamente atracción y repulsión<sup>12</sup>. Lo ominoso es el sentimiento de ansiedad creado por esta ambivalencia síquica. Nada nos es más familiar que nosotros mismos; a la vez, como sugiere la extensa literatura sobre *doppelgangers*, no hay nada más insoportable que ver nuestro doble. Como un colombiano urbano de clase media económicamente cómodo, José sólo puede continuar con su estilo de vida hedonista si ignora su contradictoria relación con su contexto social; sin embargo, sus contradicciones éticas internas emergen en su piel como ampollas purulentas antes de exteriorizarse a través de sus dobles.

Si los dobles de José son *ominosos*, su litomiasis es *abyecta*. Dos veces, la cámara hace un acercamiento sobre las ampollas en sus manos: al comienzo del filme y al final. Estas secuencias, hápticas en el sentido de Marks, nos ubican en una proximidad incómoda con la enfermedad de José; al hacerlo, enfatizan la sensación de deyección que la enfermedad produce. La relación entre la enfermedad de José y la multiplicación de su yo le da a las ampollas purulentas una valencia específica: estas últimas no sólo son físicamente repulsivas, también son repulsivas en tanto que denotan el colapso del mundo habitual de José. La ciudad le parece extraña, nada parece hacer sentido. Según Julia Kristeva lo abyecto es “aquello que perturba un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (2006: 11). Kristeva sugiere que lo abyecto es aquello que escapa del orden de lo simbólico, el dolor al que no podemos atribuirle sentido, el sufrimiento ininteligible. La aflicción de José no es sólo una enfermedad de la selva; es también el rechazo

.....  
12 Freud cita a Schelling: “Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz” (1979: 224, cursivas en el original).

somático de su insostenible modo de vida, la manifestación de sus contradicciones reprimidas, la condición a la vez física y mental que amenaza con disolver su identidad y resquebrajar su mundo. José se encuentra irremediamente atrapado entre su ominosa multiplicidad y su enfermedad abyecta.

Los colombianos para quienes este filme constituye una mediación del conflicto están atrapados en una tensión similar: su posición sólo es sostenible en la medida en que nieguen las contradicciones éticas implícitas en ella. Estos espectadores pueden identificarse con José: un profesional joven que, hasta que los eventos que narra comenzaron a desenvolverse, sólo estaba interesado en disfrutar la vida. El uso del punto de vista subjetivo, especialmente para subrayar la sensación de alienación producida por los eventos que se desarrollan tanto alrededor de José como dentro de él, intensifica la posibilidad de dicha identificación. En la escena que sigue a la explosión afuera de la clínica, vemos a José entrar desorientado en el edificio en donde vive su novia; el filme recurre a una cámara montada sobre el pecho del actor Héctor García que hace que los objetos alrededor oscilen constantemente, enfatizando así la inestabilidad psicológica de José. Esto, complementado por los efectos de sonido y por la pesada respiración de José, produce la sensación de que habitamos su psique. A través de esta y de otras técnicas, el filme abre un espacio de identificación con un José cada vez más alienado de sí mismo



Fotograma de *Yo soy otro* (Oscar Campo, 2008)

Fotografía: Cerylee Polanco

La identificación con José marca el punto de inflexión en que el aspecto “visceral” de la figuración alegórica complementa los elementos alegóricos de la narración. En tanto que, como dicen Deleuze y Guattari, el afecto *desestabiliza al yo*, la identificación con José abre la puerta para una desestabilización de la subjetividad del espectador en aquellas dimensiones que informan su relación con el conflicto armado. La multiplicidad de José y la desestabilización de su identidad desembarcarán en una balacera en la discoteca; sin embargo, las balas no son la solución a sus contradicciones internas, como sugiere la última escena del filme en la que vemos a José recostado en su cama, de nuevo con su piel ampollada. La cámara se acerca a su rostro; José se ve a la vez anonadado y contento, como si hubiera en-

tendido una verdad sobrecogedora. El director expresa aquí su propio comentario ideológico, su propia posición política. Pero es sólo una opinión personal, la cual no resuelve el estado de aprehensión en el cual el filme nos deja.

### La agencia de un cuerpo lisiado

Porfirio descansa, Porfirio se bambolea. Recostado en su estera, se da la vuelta con dificultad. Su torso, ancho y desnudo, asume funciones locomotoras. Desde su reposo, observa, espera y demanda atención. Hay pocos objetos en la habitación: un ventilador, una mesa, un viejo televisor, algunos ornamentos. Su silla de ruedas yace cercana. Su pareja le ayuda con presteza, respondiendo diligentemente a sus llamados. Igual hace su hijo adolescente, la mayoría de las veces. Ambos toman turnos para ayudarlo, bañándolo, vistiéndolo, llevándolo al frente de la casa. Su sala, su habitación, su patio, su pórtico: éste es el ámbito de Porfirio, su hogar, su territorio.

*Porfirio* es el primer largometraje de Alejandro Landes. Relata la historia del hombre que se hizo conocido en Colombia por secuestrar un avión de pasajeros. En 1991, Porfirio Ramírez se encontraba sentado en la sala de su casa en Playa Rica, un pequeño municipio caquetense marcado por la violencia del conflicto armado, cuando varios agentes de policía se acercaron para inspeccionar su casa. Se trataba, en palabras del propio Porfirio, de un “falso positivo” (Ramírez, 2012). Por razones todavía sin clarificar, los policías dispararon repentinamente, y Porfirio fue herido en la columna, quedando parapléjico. Porfirio pasó los siguientes catorce años reclamándole una indemnización al gobierno hasta que, empobrecido y desesperado, decidió resolver sus problemas por sus propios medios. Logró abordar un avión con destino a Bogotá portando dos granadas de mano, las cuales escondió en sus pañales de adulto. Cuando el avión aterrizó, fue recibido por un cura y dos negociadores del gobierno, quienes le dieron un cheque por cincuenta millones de pesos y una promesa de perdón por sus acciones. Tanto el cheque como la promesa resultaron falsos.

La historia de Porfirio merece ser contada, especialmente en un país tan proclive al olvido como Colombia. Pero el *Porfirio* de Landes narra poco; de hecho, es el menos narrativo de los tres filmes considerados aquí. En sentido estricto, el filme no nos cuenta la historia de Porfirio. Los primeros cincuenta minutos se desarrollan dentro del hogar de Porfirio; en vez de narrar, la primera parte del filme explora los afectos de Porfirio mientras lleva a cabo con dificultad las actividades de su vida cotidiana, mantiene activa su vida familiar y sortea las restricciones a las que lo somete su condición de parapléjico. ¿Qué puede sentir y hacer –y qué no puede hacer– un cuerpo parapléjico? Esta parece ser la pregunta que guía a *Porfirio*.

Iniciando el filme, vemos a Porfirio sentado delante de las paredes blancas de su casa, con su torso desnudo. Usa una cuchara para beber leche de un tazón. Un vendedor callejero grita: “leche, leche”. Despreocupado, calvo, obeso, Porfirio apenas lo escucha. Suena un tiro; Porfirio, inmutado, mira hacia la calle. En la siguiente secuencia, vemos a Porfirio entrar en su silla de ruedas a la habitación de su hijo, exigiéndole que lo bañe. Medio dormido, el hijo se voltea hacia la pared. Pero Porfirio manda en su casa: sacude violentamente a su hijo, quien eventualmente despierta



Fotograma de *Porfirio* (Alejandro Landes, 2012)

Archivo Laboratorios Black Velvet - lbv.co / © Franja Nommo

y le da el baño que buscaba. En ambas secuencias, percibimos la personalidad de Porfirio: podrá estar lisiado, pero es un hombre de carácter, las cosas se hacen a su manera. Sin embargo, Porfirio no alberga rencores: bebe su leche calmadamente y hace sus demandas sin drama.

En estas primeras secuencias, el filme establece un tono emotivo general, una modalidad afectiva. Massumi (2002) propone una diferencia entre afecto y emoción. Sostiene que el primero es una intensidad sin calificar mientras que el segundo es un afecto calificado. La noción de *modalidad afectiva* es una síntesis de estos dos términos deleuzianos. Esto no quiere decir que otros afectos más puntuales no intervienen sino que hay una tonalidad general de las sensaciones en relación con la cual los afectos puntuales son modulados. Se trata de una intensidad de base, la cual no tiene que ser completamente calificada, ni completamente indeterminada<sup>13</sup>. *Porfirio* establece una base afectiva desde las primeras secuencias y produce dos puntos de quiebre afectivo en relación a ella.

La relación entre el cuerpo de Porfirio y el espacio es fundamental para la modalidad afectiva del filme. Porfirio no habita un espacio cerrado. La puerta delantera de su casa está abierta casi permanentemente. Con la ayuda de su compañera, vemos a Porfirio rodar en su silla de ruedas a través de la puerta de la casa hacia su lugar de trabajo, el pórtico de su casa. Puede que Porfirio esté discapacitado, pero no está afligido por la autoconmiseración. Porfirio “vende minutos” para con-

.....  
13 Prefiero el término “modalidad afectiva” en vez de términos tales como “tono” o “emoción” usados en la teoría del cine, ya que conserva la referencia al afecto en tanto que evita los significados convencionales de los términos usados en la teoría. El término “modalidad afectiva” resalta también que los afectos recurrentes no son necesariamente convencionales, que hay desestabilizaciones, incertidumbres y aperturas inesperadas al interior de las sensaciones de base.

seguir su sustento. A veces, ni siquiera abandona su estera, permitiendo que sus clientes entren a su casa y hagan sus llamadas mientras que descansa y espera. Porfirio sigue adelante con su vida, intentando cumplir de la mejor manera su rol de cabeza de familia, sin quejarse, sin inmutarse por su pobreza o por la violencia del pueblo, pero también, en cierto estado de ausencia mental que presagia los eventos venideros. Sentimos que su vida cotidiana es un entretiempos. La cámara ayuda a esto asumiendo una posición neutral, presentando planos ópticos, planos abiertos que registran las acciones del cuerpo lisiado delante de ella. La cámara captura el cuerpo en acción en tanto que este constituye, en palabras de del Río, “el evento-expresión que hace que el afecto sea una materialidad visible y palpable” (2008: 10, traducción propia)<sup>14</sup>. A través de sus acciones, en el espacio de su casa, Porfirio encarna una modalidad afectiva compleja, a la vez familiar y extraña, tierna y frustrante, desapasionada y expectante.

Hay intensidades sin calificar en el cuerpo en acción que entran en relación con registros afectivos calificados, incluso convencionales: en una exhibición de ternura, vemos a la compañera de Porfirio llevándolo a su habitación, tomándolo de sus piernas como si fuera una carretilla. Hacen el amor de manera algo torpe; después, recostados en la cama, Porfirio le canta algunas líneas improvisadas a su amante. La escena es a la vez inesperada, tosca y tierna; su registro afectivo se encuentra, literalmente, *en la relación*. La modalidad afectiva de *Porfirio* resulta de la interrelación de distintos elementos, aun cuando el cuerpo en acción es fundamental. Si la cámara asume una visualidad óptica, es con el fin de permitirnos percibir el ensamblaje fluido de distintos elementos que juntos transfieren afecto.

La puesta en escena es espacialmente expansiva: se extiende desde la intimidad del hogar de Porfirio hacia el espacio exterior. Este movimiento empieza justo después de que Porfirio y su compañera hacen el amor. Ella abandona la habitación; Porfirio da medio giro en la cama, permitiéndonos apreciar la musculatura de su torso. Esta es la primera secuencia *háptica* del filme, en el sentido de Marks. Porfirio podrá ser un lisiado, pero es fuerte y no se rendirá a su destino. Esto se hace evidente cuando, unos segundos más tarde, tumba los figurines cerámicos que descansaban sobre su televisor: molesto, los atropella repetidamente con su silla de ruedas; el sonido de la cerámica astillándose enfatiza su frustración. Sentimos que Porfirio está listo para salir de la intimidad de su hogar. Esta secuencia constituye el primer giro afectivo en el filme.

Después de casi cincuenta minutos, vemos el mundo por fuera de la casa de Porfirio por primera vez: Porfirio sale en su silla de ruedas a visitar la oficina de su abogado. Regresando a su casa, retorna a su estera, gira su cabeza hacia la cámara y se rasca su espalda con un palo. La cámara hace un *close-up*, convirtiendo la espalda de Porfirio en una superficie abstracta. Vemos dos marcas de bala y una cicatriz de cirugía: tres índices de fuerzas violentas. Este acercamiento es la escena más háptica del filme: hasta ahora, hemos *visto* al hombre; ahora, estamos suficientemente cerca como para tocarlo. En pocos minutos, el espacio fílmico se

.....  
14 “The expression-event that makes affect a visible and palpable materiality.”

ha extendido a su máximo y luego contraído a su mínima expresión. Nos damos cuenta de que la falta de agencia física de Porfirio es el resultado de la violencia que su cuerpo ha sufrido. La falta de agencia de su cuerpo, la violencia marcada en él y el espacio se interrelacionan para mediar la violencia del conflicto.

De nuevo el espacio se expande. Porfirio visita el reparador de su silla de ruedas, quien también es parapléjico. Le pregunta al reparador acerca de sus sueños. Éste le responde que sueña con conducir un camión. Porfirio confiesa que sueña con correr, e incluso con volar. El reparador tiene una explicación: Porfirio sueña con correr y volar porque él “antes era normal”. Esta conversación alegoriza la frustración de Porfirio: ha perdido su movilidad, su agencia física, su libertad; compensa su pérdida con el sueño de volar –y, después, secuestrando un vuelo-. La función de esta conversación –la más larga del filme– no es desarrollar la narrativa sino transmitir afectos. Si en *Yo soy otro* la alegoría es usada para expresar contradicciones ideológicas, aquí le otorga una imagen cargada de afectos a una idea personal de la libertad.

Porfirio compra dos granadas de mano. Lo veremos pasar por la inspección de seguridad del aeropuerto, las granadas escondidas en su pañal. Vemos al avión despegar y desaparecer en el cielo. La siguiente secuencia es una toma estática de un paisaje desolado; un soldado camina despacio hasta salir del marco visual. Instantes más tarde, una explosión irrumpe en medio de la quietud. La escena es a la vez sublime y banal. Este sentimiento perdura mientras entra la última escena, en la cual vemos a Porfirio de nuevo sentado delante de la fachada blanca de su casa, su torso desnudo mientras canta *a capella* su implausible historia. En este momento sucede el segundo giro afectivo del filme. A través del montaje, se yuxtapone un sentimiento de banalidad con un repentino efecto de realidad: sólo ahora descubrimos que Porfirio se ha representado a sí mismo. Repentinamente, *Porfirio* se relaciona directamente con el mundo vital del espectador, por usar un término de Vivian Sobchack (2004), dándole al filme un valor afectivo y ético que nos incumbe directamente.

*Porfirio* es una *reinterpretación* de la historia de Porfirio. Ivonne Margulies señala que “la *reinterpretación* (*reenactment*) no traza eventos pasados” (2003: 220, traducción propia)<sup>15</sup>; no se trata de la representación del pasado, aun cuando a veces se recurra al mimetismo. En vez de ello, la reinterpretación reenfoca la indexicalidad cinematográfica: es a través de “un trazado intencional y ficcional que la actuación le presta a estos rostros y lugares un aura de autenticidad” (Margulies, 2003: 220, traducción propia)<sup>16</sup>. Porfirio es una presencia física, corporal, un cuerpo *en acción* (no meramente un cuerpo que *actúa*) frente a la cámara, un cuerpo expresivo, modulador de afectos. Su “aura de autenticidad” emana de su naturalidad; como dice Porfirio (Ramírez, 2014), cada escena grabada fue “fácil de hacer, normal”. Esto es en gran parte un logro de la estrategia de Landes de vivir con

.....  
15 “Reenactment is not (...) enlisted in the tracing of past events.”

16 “(...) through an intentional and fictional retracing that enacting lends to these faces and places an authenticating aura.”



Porfirio en la misma casa y filmar todo lo que este último hacía con el fin de acostumarlo a la presencia de la cámara. Su hijo Jarlinsson Ramírez y su compañera Yor Josbleidy Santos también se representan a ellos mismos. El filme a veces se siente como un documental, lo cual sugiere la reinterpretación de Porfirio, pero esto no alcanza a menguar la sorpresa que la revelación de su participación en el filme produce.

Es posible que los espectadores de *Porfirio* conocieran la historia del aeropirata antes de ver el filme. Pero tener consciencia de la historia no es lo mismo que ser interpelado afectivamente por ella. Este es particularmente el caso en Colombia, en donde acontecimientos que en otros lugares serían inverosímiles suceden con regularidad. Un sondeo de las noticias en años recientes bastaría para corroborar esto. La relativa normalidad de tales eventos disminuye las posibilidades de que nos relacionemos afectivamente con ellos, lo cual a su vez promueve el olvido. En este contexto, *Porfirio* logra sorprender a sus espectadores gracias a la fuerza y naturalidad de su reinterpretación.

Hacia el final del filme, Porfirio ha pasado de su constricción espacial al espacio real del espectador –especialmente el de un espectador colombiano, quien podrá sentir que hace parte de un mundo compartido que produce tragedias frecuentemente olvidadas como la de Porfirio-. Porfirio intentó compensar la violenta restricción de su agencia corporal y espacial con la violenta agencia de dos granadas de mano, y falló. Lawrence Grossberg (1996) sostiene que las identidades *espacializan*: su espacio no es sólo el locus de la narración o de la acción, sino también el emplazamiento y la circulación del agente que narra y actúa. La dimensión espacial de la agencia está constituida por los emplazamientos desde los cuales se puede aparecer y ser visto, hablar y ser escuchado, es decir, los emplazamientos desde los cuales se puede actuar con influencia. *Porfirio* media el conflicto al salvar la distancia entre la estera de Porfirio, una víctima de la guerra, y la silla de la sala de cine o el sofá en que se sienta el espectador. Esto es, el filme media la distancia entre cuerpos que se relacionan con el conflicto de modos radicalmente diferentes.

Al permitirle *reinterpretar* las limitaciones de su cuerpo y de su agencia, el filme abre para Porfirio un inesperado espacio de agencia. Al final del filme, Porfirio nos canta su historia; en correspondencia, simpatizamos con él. Con la ayuda de la reproducibilidad mecánica del medio cinematográfico, Porfirio adquiere presencia, resistiendo así el olvido de su historia. Al hacerlo, Porfirio le otorga agencia al filme: su implausible historia y especialmente su presencia le han dado notoriedad al filme, lo cual le permite a este circular y recibir atención, extenderse a través del espacio físico y social, rescatando la historia de Porfirio, y especialmente, *afectando* a sus espectadores. ¿En dónde reside la agencia del filme, en Porfirio, o en *Porfirio*? En ambos. Ambos se *interrelacionan*: Porfirio, en su presencia física y su reinterpretación; *Porfirio*, con su producción de afectos y su circulación. ¿En qué consiste esta agencia? No en la redención de la tragedia de Porfirio. La actitud de Porfirio al final del filme sugiere que él es consciente de que sus espectadores se irán, en tanto que él retornará a su vida como víctima

abandonada por el Estado. Como espectadores, no podemos redimir su situación; empero, nos vamos afectivamente comprometidos, sintiendo los afectos producidos por *Porfirio* aferrados a nuestros cuerpos.

### Imágenes móviles, imágenes que mueven

En los tres filmes que considero aquí, la narrativa y las intensidades afectivas ocupan de manera alterna, retomando a Bergson, las posiciones de lo actual y lo virtual. El afecto y la narrativa oscilan entre la posición de lo actual y de lo real, dándole preponderancia a uno u otro según el caso: mientras que en *La sombra del caminante* y *Yo soy otro* la narración toma prevalencia, colocando las intensidades afectivas a su servicio, en *Porfirio*, la narración es mínima, permitiendo que la modulación cinematográfica de afectos adquiera mayor relevancia<sup>17</sup>. En la oscilación entre lo narrativo y lo afectivo, ambos elementos se confunden, in-formándose el uno al otro con intensidad variable. Incluso, lo narrativo puede producir afectos: como vimos, tal es el caso con el uso alegórico de las convenciones del género *thriller* que podemos ver en *Yo soy otro*, así como con la narrativa de carácter poético articulada por *La sombra del caminante*. Pero como fuere, en los tres filmes hay una producción de experiencias afectivas que difícilmente se disuelven con la conclusión de la narración, afectos que se extienden hacia el *mundo vital* del espectador.

En Colombia, la audiencia urbana de estos filmes tiene poca necesidad de imágenes crudas de violencia y sufrimiento. Estas ya abundan en la esfera más general de imágenes que median el conflicto armado. Es posible identificar cómo las imágenes de los medios masivos y las representaciones hegemónicas del conflicto han producido una combinación de shock, apatía y distanciamiento manifiesta en las actitudes y el lenguaje con que los colombianos ciudadanos frecuentemente se refieren al conflicto –tal vez algo afín a lo que la teórica del afecto Sianne Ngai (2007) denomina “lo estuplímico”, un sentimiento que amalgama el shock y el aburrimiento-. Existen estudios sociológicos que sugieren esto<sup>18</sup>. Esta compleja modalidad afectiva –quizás un rasgo exclusivo de la sociedad colombiana en tanto que su “anacrónico” y prolongado conflicto de relativa baja intensidad no tiene paralelo en el mundo– obstaculiza el compromiso y la acción. La

.....  
17 Esto coincide con el argumento de del Río de que la representación y lo afectivo-performático se desplazan entre sí en grados variables pero sin cancelarse mutuamente. Según del Río, hay una “preponderancia variable”, e incluso una interdependencia, en la que “los imperativos representacionales de la narrativa y los imperativos no-representacionales de lo afectivo-performativo se desplazan mutuamente sin cancelarse por completo” (“a variable preponderance,” (...) “the representational imperatives of narrative and the non-representational imperatives of the affective-performative displace each other without ever completely canceling each other out”) (2008: 15, traducción propia).

18 Si bien no es posible considerarlos en detalle aquí, se puede mencionar el informe *Basta ya!* del Grupo de Memoria Histórica (2013), el trabajo de Marco Palacios sobre las formas de legitimación de la violencia en Colombia (2003) y el trabajo del sociólogo Daniel Pécault (2003). En distintos apartados de estos trabajos, y de manera más o menos directa, se identifica la apatía de ciertos sectores de la sociedad colombiana hacia el conflicto y sus víctimas como uno de los obstáculos a vencer para la superación de los legados del conflicto.

sociedad urbana tiende a vivir el conflicto de manera distanciada, como si fuera una anomalía que sólo afecta regiones apartadas. Es esta distancia lo que los tres filmes considerados aquí median.

Los tres filmes promueven un compromiso afectivo con la historia del conflicto, frente a su legado de violencia y sufrimiento, frente a su injusticia, ante su producción de cuerpos rotos y mentes fracturadas. Diferentes estrategias asisten como mediaciones su trabajo, que no se basa en la narración de una historia o el develamiento de una supuesta “verdad”: de hecho, podemos reunir a partir de ellos muy poca información “factual” sobre el conflicto. No conseguiremos en ellos la historia del conflicto, no podremos construir a partir de ellos la memoria de la guerra colombiana. Su contribución a la memoria del conflicto es otra: la producción de la motivación afectiva necesaria para acometer la tarea de encarar la historia del conflicto, y sobre todo, de contribuir a su conclusión y a la superación de sus legados. Los tres filmes provocan reacciones afectivas en sus espectadores que, excediendo los límites de lo narrativo o de la “historia” a la que se refieren, solicitan futuros compromisos y acciones. Su función mediadora consiste en erosionar la producción afectiva de las imágenes, narrativas y discursos hegemónicos que habitualmente median el conflicto armado; consiste en estimular a sus espectadores, en desestabilizarlos y motivarlos a actuar a través de la producción de intensidades que los espectadores registran y conservan en sus cuerpos. Tal es la agencia de estos tres filmes.

### Bibliografía

- Bennett, Jill (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Berlant, Lauren (2008). *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press.
- Bergson, Henri (1959). *Obras completas*. México: Aguilar.
- Cadena Arciniegas, Nicolás (2012). “Porfirio Ramírez: de aeropirata a actor de cine”. En: *Revista Credencial*. Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/actualidad/porfirio-ramirez-de-aeropirata-actor-de-cine-web>. Fecha de la última consulta: mayo de 2014.
- de Spinoza, Benedictus (1994). *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*. Princeton y Chichester: Princeton University Press.
- del Río, Elena (2008). *Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1992). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Freud, Sigmund (1979). *Obras completas, volumen XVII – “De la historia de una neurosis infantil” (Caso del “Hombre de los lobos”), y otras obras (1917–1919)*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Gordillo, Claudia (2014). *Seguridad Mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Grossberg, Lawrence (1996). “Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?”. En: Hall, Stuart y du Gay, Paul (eds.); *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage.

- Grupo de Memoria Histórica (2013). *Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad*, Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Guillory, John (2010). “Genesis of the Media Concept”. En: *Critical Inquiry*, vol. 36, nro. 2: pp. 321–362.
- Jameson, Fredric (1977). “Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film”. En: *Mass Culture, Political Consciousness and English Studies*. Pp. 843–859.
- Kristeva, Julia (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI.
- Margulies, Ivonne (2003). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Marks, Laura (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Massumi, Brian (1987). “Preface”. En: Deleuze, Gilles y Guattari, Felix; *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian (2002). *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Ngai, Sianne (2007). *Ugly Feelings*. Boston: Harvard University Press.
- Osorio Mejía, Oswaldo (2010). *Realidad y cine colombiano: 1990–2009*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Palacios, Marcos (2003). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia, 1875–1994*. Bogotá: Norma.
- Pécault, Daniel (2003). *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo.
- Pulecio, Enrique (1999). “Cine y violencia en Colombia”. En: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Sobchack, Vivian (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Suárez, Juana (2010). *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.