

**Violencia, afecto y la promesa de reconciliación
en el cine colombiano del nuevo milenio**

Martín Ruiz-Mendoza

University of Michigan

El presente ensayo explora la relación entre lo documental y lo afectivo en algunos exponentes del cine colombiano contemporáneo que, aunque anclados en una misma realidad social, ofrecen múltiples entradas a las distintas formas de violencia que han definido la historia reciente del país. Si bien el reconocimiento de la multiplicidad de esas formas ha sido un elemento central de la crítica en torno a la producción cultural colombiana de las últimas tres décadas (Suárez 2010; Rueda 2011; Fanta Castro 2015; Martínez 2020), dichas aproximaciones no han ahondado en la forma en que esas múltiples violencias se traducen en la imposibilidad de articular un relato histórico unificado a partir de la reconstrucción documental de la realidad nacional. En el caso de la producción fílmica colombiana reciente en torno a la violencia, dicha imposibilidad está relacionada con el hecho de que esa producción se erige como una crítica al supuesto carácter reconstructivo del cine de vocación documental.

Como se verá a lo largo de estas páginas, películas como *Rodrigo D: No futuro* (1989) de Víctor Gaviria, *La tierra y la sombra* (2015) de César Augusto Acevedo y *Matar a Jesús* (2017) de Laura Mora ponen en primer plano la necesidad de extender los alcances de lo documental más allá de consideraciones estrictamente genéricas, por un lado, y, por el otro, de indagar sobre esos alcances desde la esfera de lo afectivo. Dicha indagación responde en gran medida a la constatación de que, si bien la violencia en

Colombia ha sido periodizada, diagnosticada y analizada de forma sistemática a la par de su desarrollo y ulteriores transformaciones, esos proyectos de periodización argumentada no han logrado dar cuenta de la dimensión afectiva del fenómeno.

La apuesta por un cine sobre la violencia centrado en esa dimensión se manifiesta con especial ímpetu a partir de la última década del siglo XX, sobre todo tras el estreno del primer largometraje de Víctor Gaviria. Tal como lo propone Oswaldo Osorio (2010), “si el siglo XXI, en la historia mundial, comenzó con la caída del muro de Berlín, en el cine colombiano empezó con el estreno de *Rodrigo D: No futuro*” (6). La afirmación de Osorio da plena cuenta del hito fundacional que representa *Rodrigo D* para el cine colombiano contemporáneo. Hito que, sin embargo, es heredero de una tradición de cine documental que inspiró la aproximación de Gaviria a los problemas sociales de Medellín durante los convulsionados años ochenta y noventa. Esa tradición, anclada en una agenda política de denuncia social, fue inaugurada por los cineastas Marta Rodríguez y Jorge Silva con *Chircales* (1972), considerada de forma unánime por la crítica como el documental que posicionó por primera vez al cine colombiano en el movimiento continental del Nuevo Cine latinoamericano, el cual privilegiaba las luchas por la reivindicación de la identidad nacional, social, cultural y política de los países latinoamericanos (Chanan 2006, 39). El énfasis en la exploración cinematográfica de las condiciones sociales de poblaciones marginales en los centros urbanos constituye el nudo de parentesco entre la tradición documental inaugurada por la dupla Rodríguez-Silva y el trabajo de Víctor Gaviria, quien, a pesar de que asume tácitamente esa herencia, se distancia del marxismo programático de sus predecesores. Este es un atisbo que no ha recibido la atención crítica que merece y que explica en gran medida la ruptura que introduce *Rodrigo D* en la historia del cine colombiano, así como su aporte a la articulación de un lenguaje fílmico que se independiza de los postulados del Nuevo Cine latinoamericano. Como se verá a continuación, el primer largometraje de Gaviria sienta las bases para exploraciones cinematográficas posteriores que se apartan de lo estrictamente documental para explorar otras formas de trazar una historia del presente.

Rodrigo D: No futuro y la reinención de lo documental

Si *Rodrigo D* representa la inserción del cine colombiano en el nuevo milenio, esto no responde a la invención *ex nihilo* de una tradición completamente nueva, sino a la adaptación de la vocación documental del Nuevo Cine latinoamericano a nuevas condiciones históricas que en muchos sentidos contradicen y retan esa tradición. La praxis cinematográfica inaugurada por *Rodrigo D* se distancia de todo postulado

ideológico explícito y explora, en cambio, la esfera afectiva como puente privilegiado entre el espectador y la realidad que la película rastrea. Como se verá a lo largo de esta sección, dicha esfera supone la articulación de modos de percepción anclados en lo visceral como elemento constitutivo de la experiencia visual y sonora que *Rodrigo D* construye. La trama, que sintetiza a continuación, podría ser la historia de cualquier habitante de las comunas de Medellín. Rodrigo no ha cumplido los veinte años. Su madre ha muerto y él no tiene ningún interés en ayudar a su padre en la carnicería donde trabaja. A su alrededor se respira un ambiente de constante violencia: los robos, las *vendettas* y el tráfico de drogas son algunas de las actividades en las que él no participa, pero que definen su entorno. Rodrigo intenta rehuir esa realidad a través del punk y pasa horas sumergido en esa música traída de otra parte—un metalero del barrio le dice que “los punkeros son una mano de aparecidos” (26:40-26:44)—, pero que parece transmitir toda la rabia de su medio. Al final, sin embargo, esa forma de escape demuestra ser insuficiente. Rodrigo opta entonces por el escape definitivo, que condensa en un acto la ausencia de futuro que el título de la película anuncia: sube al último piso de un edificio del centro, desde donde contempla la panorámica de esa ciudad que lo ha acorralado y excluido, y salta al vacío.

Tal como lo sugiere Hermann Herlinghaus (2008), ese salto al vacío sintetiza la fuerza escatológica sin trascendencia que constituye la columna vertebral de la película.¹ La pulsión en torno a la cual se articula esa fuerza escatológica es la rabia como correlato afectivo de la marginalidad y la exclusión. La exploración de ese afecto como un rasgo central en la experiencia de los jóvenes de las periferias urbanas es uno de los elementos más premonitorios del primer largometraje de Gaviria, en la medida en que, tal como lo propone Laura Quintana (2021), la rabia se ha acentuado en las últimas décadas y ha terminado por convertirse en el afecto definitorio de una juventud desarraigada y sin futuro.² Ahora bien, en contraste con la interpretación filosófica propuesta por Quintana, en *Rodrigo D* ese afecto no es canalizado políticamente hacia ninguna meta. Antes bien, la rabia se manifiesta a lo largo de la película como una *dépense*

¹ El análisis de Herlinghaus, basado en el concepto de “imagen afectiva” que Deleuze introduce en *L'image mouvement* (1983), desemboca en una pregunta que considero central en el análisis de la tradición inaugurada por Gaviria: “Is *Rodrigo D* a statement about collective eschatological energies from where a resurgence of the forgotten is perceived?” (195). Ese resurgimiento de lo olvidado a partir de la imagen cinematográfica es uno de los elementos neurálgicos del cine colombiano en torno a la violencia a partir del estreno de *Rodrigo D*.

² En la producción fílmica global, la exploración de la rabia como el afecto que mejor sintetiza la experiencia de los jóvenes marginalizados en las ciudades contemporáneas tomó especial fuerza en la década de 1990. La instancia paradigmática de dicha exploración en el cine europeo es *La Haine* (1995), escrita y dirigida por Mathieu Kassovitz.

libidinal que escapa toda racionalidad y que atraviesa las interacciones cotidianas entre los personajes. Por ejemplo, al comienzo de la película *Rodrigo* y su hermana se enfrascan, sin ninguna razón aparente, en un intercambio de insultos que dejan en evidencia la crispación constante de un medio social en el que los sujetos son incapaces de encontrar su lugar en el mundo. Tal como le dice a Rodrigo su hermana en esa escena: “Póngase a hacer alguna cosita que esta casa es del que trabaja” (14:20-14:31). En ese diálogo queda sintetizado el sentido de desarraigo existencial y espacial de aquellos que, como Rodrigo, no estudian ni trabajan.³ La falta de anclaje en una actividad productiva se traduce en un sentido de desposesión en virtud del cual incluso la casa que se habita deviene un lugar ajeno y hostil.

Esa experiencia de extrañamiento se articula en *Rodrigo D* en torno a los afectos que Silvan Tomkins (2008) ha caracterizado como “negativos”. Según Tomkins, de esos afectos la rabia es el más disruptivo a nivel social, precisamente por su naturaleza incontenible. En palabras de Tomkins: “Of all the negative affects [anger] is the least likely to remain under the skin of the one who feels it, and so it is just that affect all societies try hardest to contain within that envelope under the skin or to deflect toward deviants within the society and toward barbarians without” (687). *Rodrigo D* explora la imposibilidad de contener ese afecto como el correlato lógico del fracaso social que cristaliza en la experiencia de los jóvenes de las comunas. Así lo expresa Gaviria al reconstruir la génesis de la película: “Había mucha información, por muchos lados, de que había una matazón en estos barrios, y que era una locura. No se trataba solamente de un personaje, se había sicariado toda la juventud. Realmente era una locura, un delirio colectivo. Y eso fue lo que me interesó” (Ruffinelli 2004, 98).

El elemento catalizador de ese delirio fue la condición de exclusión de un amplio segmento social que encontró en el narcotráfico una red de reconocimiento. Ese segmento estaba compuesto principalmente por jóvenes de las periferias urbanas que vivían a la deriva, sin ningún soporte institucional. A partir de *Rodrigo D*, Gaviria sintetiza la exclusión como mentalidad nacional en la experiencia de esos jóvenes. Tal como lo expresa el director: “Mi cine tiene muchos elementos de lo que es este país. Es la exclusión la que alimenta todos esos ejércitos que estuvieron en conflicto, que nacieron de una mentalidad que es la exclusión” (Comisión 2020, 56:30-56:47). La exploración

³ El surgimiento del término “nini” como una nueva categoría de análisis sociológico para designar al segmento demográfico de jóvenes que no estudian ni trabajan da cuenta de la centralidad de este problema en el diagnóstico de las actuales condiciones socioeconómicas en Latinoamérica. Para un análisis panorámico del fenómeno, ver Borunda Escobedo (2013).

de Gaviria de la rabia como correlato de esa exclusión se traduce en una gramática visual y sonora consistente con la falta de cohesión que caracteriza a esa pulsión. Es muy significativo en ese sentido que la columna vertebral de la película sea el punk, y que la transición entre las distintas escenas esté marcada por la sintaxis disruptiva de la canción “Dinero” de la banda Pestes, cuyo estribillo repite: “Dinero—angustias; dinero—problemas; dinero—sistema”. En este elemento sonoro se hace evidente el abandono por parte de Gaviria del sesgo dialéctico de documentales como *Chircales*.⁴ Dicho abandono responde en gran medida a la exigencia de guardar una correspondencia ética y estética entre las estrategias fílmicas a través de las cuales se pretende abordar una realidad dada y la especificidad de esa realidad. En el caso de *Rodrigo D*, el fenómeno que definía esa especificidad era la violencia sin meta de las comunas de Medellín durante los años más álgidos del narcotráfico. Tal como lo sintetiza Alonso Salazar (2017), al Medellín de los ochenta y noventa “no llegó la esperada revolución sino la catástrofe social creada por el narcotráfico” (238).⁵ La reticencia de Gaviria a abordar esa catástrofe desde un discurso político revolucionario da cuenta de la centralidad del afecto en su producción y en la de cineastas posteriores, en la medida en que el giro afectivo guarda una relación estrecha con la necesidad de articular maneras de aproximarse a fenómenos sociales que no se ciñen a un único discurso político.⁶ Si, como lo propone Laura Podalsky (2011), dicho giro en el cine latinoamericano es indisociable de una crisis epistemológica que ha puesto en evidencia la imposibilidad de visualizar el pasado en su relación con el presente, en *Rodrigo D* el correlato de esa imposibilidad es, como lo han observado Carlos Jáuregui y Juana Suárez (2002), la “rebeldía amorfa sin una agenda específica ni coherente” (375).

⁴ Rodríguez y Silva deshilvanan el sentido de cada imagen a través de una voz en off en cuya retórica se trasluce un intento por ilustrar teóricamente las condiciones sociales que el documental rastrea.

⁵ Este factor explica en gran medida el abandono por parte de Gaviria del lenguaje didáctico de sus predecesores en el campo del cine social, así como su experimentación con otras formas de explorar la función documental del cine. Tal como lo sintetiza Joanna Page (2009): “If the projects of revolutionary filmmakers in the 1960s and 1970s often combined fiction and documentary techniques in their effort to raise consciousness in the spectator, a decline in the revolutionary imaginary since that period has also sent directors in search of practices associated with the documentary, albeit of a markedly less didactic sort” (5).

⁶ Como lo observa Schaefer (2019): “Affect theory is designed to explain progressive, democratic, and even liberal movements themselves just as well as it explains the appeal of conservatism, reaction, and fascism” (1). Esta aproximación hace eco de la idea de Brian Massumi (2002) de que es justamente desde la exploración del afecto como se pueden entender mejor las dinámicas pos-ideológicas del capitalismo tardío. En palabras de Massumi: “Affect holds a key to rethinking postmodern power after ideology. For although ideology is still very much with us, often in the most virulent of forms, it is no longer encompassing” (42).

En esa medida, a la pregunta de Spivak (1988) sobre la posibilidad de que el subalterno hable, Gaviria responde con el abandono de todo discurso ideológico, el cual constituye uno de los puntos neurálgicos de discordia en torno a su filmografía. Un hito anecdótico pero muy revelador de esa discordia se dio en 1998 durante un conversatorio con el director tras el estreno en Estados Unidos de *La vendedora de rosas* en la Universidad de Pittsburgh, donde Beatriz Sarlo tomó la vocería de un sector de la crítica que consideraba que el método de Gaviria desembocaba en una pornomiseria políticamente abúlica.⁷ El representante insigne del bando opuesto era John Beverley, quien consideraba que el punto de vista de Sarlo era el de la intelectual cuya aproximación al otro se basaba en la extrapolación incondicionada de la propia agenda política (Beverley 2019, 114).

En medio de este debate está el propio Gaviria, cuya toma de posición evoca el contraste propuesto por Rancière (2009) entre un tipo de arte que se configura como político a través de su propia eliminación como arte y aquél cuyo carácter político está sujeto a una noción de pureza estética que supondría la evasión de cualquier forma de intervención ideológica. Ante esta disyuntiva, Gaviria explora una tercera vía que consiste en la articulación de una poética de lo real que no parte de una idea preconcebida de la relación entre arte y política, sino de una actitud de apertura hacia los modos en que esa relación puede ser configurada y reconfigurada por los actores sociales que participan en la producción fílmica. Un ejemplo paradigmático de dicha apertura es la forma en que Gaviria aborda la relación de los personajes con la música. Una década antes de que Fernando Meirelles explorara en *Cidade de Deus* (2002) el potencial redentor de las artes (en este caso la fotografía) en la experiencia de los jóvenes de las periferias urbanas, Gaviria cuestionaba ya ese optimismo con base en la experiencia de los actores que participaron en su primer largometraje. Si bien el espectador presiente que la música será la salvación de los personajes, al final es evidente que esa válvula de escape no logra redimir la ulterior borradura inherente al no futuro.⁸

⁷ Para una genealogía crítica del término “pornomiseria”, ver Faguet (2009).

⁸ Este elemento es paradigmático del método de Gaviria en la medida en que da plena cuenta del abandono del punto de vista del director como agente reformador. Es muy dicente en ese sentido que el punk sea el único modo posible de expresión para los personajes de *Rodrigo D*. Tal como lo observa Roger Matthew Grant en su análisis de la relación de la música con la teoría afectiva: “Affective experience and musical sound [...] act on the body in a material fashion that can be explained with a certain degree of specificity, and yet both are also said to produce transformations within us that exceed and overflow linguistic or rational containment” (3). La visceralidad de la música en el primer largometraje de Gaviria constituye una afronta contra la contención a la que alude Grant.

Esta visión desencantada da cuenta de una agenda epistemológica anti-historicista, anclada en el principio de que el cine ofrece la posibilidad de articular una historia del presente que se aparta de todo proyecto de “periodización argumentada” (Pécaut 2013, 132). Es muy significativo en ese sentido que lo que la imagen cinematográfica preserve en *Rodrigo D* sean vidas cuyo no futuro se funda en la falta de anclaje en un pasado que las sostenga. Esto queda de manifiesto durante la visita de Rodrigo a la casa de una amiga de su madre difunta, quien lo invita a quedarse esa noche y le muestra unas fotografías de su madre cuando era joven. Al verlas, Rodrigo parece por primera vez interesado en algo distinto al punk de vanguardia. La relación con el pasado cambia en ese momento, pero ese cambio no dura: se consume en el acto de ver las imágenes. A Rodrigo el pasado se le presenta como algo remoto que tiene la consistencia del sueño.

La aproximación de Gaviria al pasado desde el no futuro desemboca en una exploración cinematográfica de un tiempo que se ha dislocado y está “fuera de quicio”, para usar la expresión de Hamlet al dirigirse al fantasma de su padre (Acto 1, Escena 5). En *Espectros de Marx*, Derrida retoma esa expresión para referirse a una temporalidad que desestabiliza los límites entre pasado, presente y futuro. Vista desde un punto de vista ya no ontológico sino socio-histórico, esa temporalidad espectral da cuenta de la invasión del tiempo de los muertos en el de los vivos.⁹ *Rodrigo D* hace explícito ese tiempo dislocado por la violencia en la dedicatoria del final: “Esta película está dedicada a la memoria de John Galvis, Jackson Gallego, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los 20 años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona” (1:30:50). Esta dedicatoria constituye un recordatorio de que, tal como lo propone Rory O’Bryen (2008), la violencia se ha inscrito en el espacio híbrido e incierto de lo que no puede ser olvidado ni convertido en narrativa histórica. *Rodrigo D* nos enfrenta a la imposibilidad de encontrar el sentido histórico en la nuda vida (Agamben 1998) de aquellos que han sido abandonados a su suerte. Las vidas preservadas en la imagen cinematográfica son aquí el residuo de una modernidad fallida que las condena a la borradura porque no tienen cabida en el relato del progreso, que comparte con el relato historiográfico la necesidad de descifrar el sentido histórico. En esa medida, el no futuro que la película

⁹ En *Haunting Without Ghosts*, Juliana Martínez (2020) hace eco de esa desestabilización temporal propia de lo espectral y propone que, en el caso de la producción cultural colombiana reciente, esa desestabilización está siempre en función de “un reclamo de justicia; un llamado a la acción que proviene del pasado pero que se materializa en el presente, en nombre del futuro” (32).

explora supone el quiebre definitivo con una idea positiva de la historia. Supone, además, la necesidad de articular modos alternativos de aproximarse al pasado en su relación con el presente y el futuro.

A pesar de las diferencias estéticas que separan el estilo de Gaviria de la producción de cineastas posteriores, cabe destacar una continuidad relacionada con la elaboración de gramáticas visuales que ahondan en esos modos alternativos. En esa medida, para entender las conexiones de la aproximación de Gaviria con otras formas de explorar la violencia desde el cine, es necesario, como lo propone Oswaldo Osorio (2018), “establecer unas relaciones por vía de las resonancias, las cuales atraviesan esos nacimientos y muertes del cine nacional e identifican unas series y relaciones que se sobreponen a las simples construcciones temporales progresivas” (171). Un análisis basado en esas resonancias pone en evidencia que, a partir del estreno de *Rodrigo D*, el cine colombiano en torno a la violencia no ha dejado de guiarse por una indagación sobre las distintas formas en que el lenguaje fílmico puede arrojar luz sobre la historia contemporánea del país. Si bien la multiplicidad de manifestaciones en las que ha cristalizado esa indagación impide una categorización estética clara, la impronta de la tradición inaugurada por Gaviria se hace patente en producciones recientes que, aunque retoman el punto de vista realista de esa tradición, exploran otras formas de abordar desde el cine la relación entre lo afectivo y lo documental. Como se verá a continuación, un caso paradigmático de esa exploración es *Matar a Jesús* (2017), el primer largometraje de la cineasta y guionista Laura Mora (Medellín, 1981).

Matar a Jesús y las antinomias del presente

Matar a Jesús se articula en torno a la voluntad de venganza de Paula, una estudiante de arte en una universidad pública de Medellín, tras la muerte de su padre, un profesor de esa misma universidad quien es asesinado por motivos políticos. Tras múltiples intentos fallidos de buscar justicia a través del sistema judicial y constatar la inoperancia de ese sistema en el develamiento de los hechos, Paula decide investigar por cuenta propia y entabla una relación con Jesús, sicario y autor material del crimen. Lo que inicialmente empieza como una cacería motivada por la sed de venganza, termina por convertirse en un diálogo con el victimario que pone en evidencia el hecho de que las acciones de éste se enmarcan en esas mismas condiciones de exclusión radical que constituyen la columna vertebral de la tradición inaugurada por *Rodrigo D*. Si bien este breve esbozo de la película sugiere una conexión directa con la aproximación de Gaviria (conexión que es innegable si se tiene en cuenta el uso que hace Mora de

recursos estilísticos típicamente realistas, como la selección de actores no profesionales), la originalidad del enfoque de Mora tiene que ver con la estrategia de recrear el encuentro entre víctima y victimario en una Medellín que aquí cobra también un papel protagónico, aunque no ya desde una fijación en las comunas como *locus* de la desintegración social, sino desde una indagación sobre la forma en que esa desintegración ha permeado todas las esferas de la sociedad.

El diálogo entre Paula y Jesús que rastrea la película se nos presenta como un posible primer paso hacia la reconciliación de la que tanto se habla en el actual escenario de posacuerdo en Colombia.¹⁰ Es muy significativo en ese sentido que la película de Mora haya sido estrenada un año después de la firma del Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera, resultado de los diálogos de paz entre el Gobierno y la guerrilla de las FARC adelantados desde 2012 en La Habana. Ese Acuerdo Final fue el resultado de la revisión de un primer documento que debía ser ratificado democráticamente a través de un plebiscito celebrado el 2 de octubre de 2016, en el que los opositores del Acuerdo salieron victoriosos por un estrecho margen. El triunfo del No en ese plebiscito dejó en evidencia que el proceso de diálogo que desembocó en el Acuerdo debía extenderse a todos los actores de una sociedad que demostró estar profundamente dividida. En una entrevista con la Comisión de la Verdad, Mora se refiere así a la importancia de ese plebiscito durante la producción de la película: “El día que ganó el No nosotros empezábamos la preproducción de *Matar a Jesús*, y ese día cobró más que nunca para mí sentido hacer esta película” (Comisión 2020, 59:30-59:40).

Si bien *Matar a Jesús* no se refiere explícitamente a estos hechos coyunturales, la indagación que propone el largometraje en torno a la posibilidad de un diálogo entre actores sociales en apariencia antagónicos pone de relieve que el proceso de restauración social contemplado en el Acuerdo no puede depender exclusivamente de medidas promulgadas desde lo institucional, sino que debe pasar también—y quizás

¹⁰ Me acojo al término “posacuerdo” por ser el más comúnmente empleado en el actual debate político y teórico tras la firma del Acuerdo de Paz. Así queda de manifiesto, por ejemplo, en la aproximación de Alejandro Castillejo, quien se refiere a la coyuntura que inauguró dicha firma como el punto de partida de “escenarios transicionales”, es decir, de “espacios sociales [...] que se gestan como producto de la aplicación de *leyes de unidad nacional y reconciliación*” (13; *itálicas* del autor). Sin embargo, vale la pena subrayar que el término “posacuerdo” no está exento de debate en el ámbito de la justicia transicional. Mahmoud Cherif Bassiouni (2002), por ejemplo, aboga por el uso del término “justicia de posconflicto” (*post-conflict justice*), mientras que Mihaela Mihai (2016) introduce el término “justicia de post-violencia” (*postviolence justice*) como una alternativa menos ambigua para referirse a los mecanismos sociales destinados a lidiar colectivamente con un pasado violento.

principalmente—por un encuentro entre los distintos actores del conflicto. En *Matar a Jesús* ese encuentro se da a través del descubrimiento que hace el espectador, de la mano de la protagonista, de la humanidad del sicario y de la ulterior imposibilidad de trazar una línea divisoria clara entre víctimas y victimarios. Esto evoca la idea de Aldo Civico (2016) de que el encuentro con el otro violento ofrece una oportunidad de superación de la violencia. En palabras de Civico: “The encounter not only with victims, but also with perpetrators, opens a valuable opportunity to create an alternative to violence. [...] This calls for us to embrace the risk of an encounter with the violent Other, to accept the probability of humanizing the Other, to discover what is human in the violent Other” (5). En *Matar a Jesús*, ese descubrimiento de la humanidad del otro violento se da a partir de un diálogo no verbal que se aleja del punto de vista antropológico en el que se basa la aproximación de Civico. A medida que Paula se adentra en el mundo de Jesús, se hace evidente que su relación con el sicario se funda en una pulsión visceral, desembarazada de toda pretensión de conocimiento abstracto.

En virtud de esa visceralidad, el descubrimiento de Paula de la humanidad del victimario no está atada a la esfera dialéctica en el sentido socrático del término. A lo largo de la película se hace evidente el carácter no verbal de la relación entre víctima y victimario, como queda en evidencia, por ejemplo, en una escena en la que Paula descubre en la habitación de Jesús un cuaderno con dibujos hechos por el sicario, los cuales evocan el horizonte de posibilidades humanas desaprovechadas por la exclusión y la violencia. Otra instancia paradigmática de esta aproximación no dialéctica al otro violento se da en el momento en que Paula conoce a la familia de Jesús y, sin mediar palabra, descubre su faceta de hijo amoroso en medio de las festividades navideñas.¹¹ Esa escena sugiere además un vínculo entre la relación del sicario con su madre y la de Paula con su padre asesinado, lo cual deja en evidencia que entre víctima y victimario existe la posibilidad de una comunicación desde la esfera de lo afectivo.¹²

¹¹ La estrategia de enmarcar los eventos de la película en esas festividades que evocan lo familiar y lo hogareño por excelencia es uno de los guiños de Mora al cine de Gaviria, quien usa la Navidad como recurso narrativo en *La vendedora de rosas*, la cual a su vez está basada en el cuento “La pequeña cerillera” de Hans Christian Andersen, enmarcado también en las festividades de fin de año.

¹² Esta posibilidad trae consigo una ambigüedad en torno al componente erótico de la relación entre Paula y Jesús. La ambigüedad, sin embargo, queda resuelta en virtud del énfasis que hace la película en el carácter inviable de una relación amorosa entre víctima y victimario, tal como queda en evidencia cuando Jesús toma las manos de Paula para enseñarle a disparar un revólver. Este gesto de acercamiento erótico entre los dos es interrumpido por las náuseas de Paula, quien se aleja del sicario para vomitar. La resistencia de Mora a hacer una exploración libidinal de la relación entre Paula y Jesús está en sintonía con la crítica de Dominick LaCapra a aproximaciones cinematográficas al trauma desde lo erótico. En palabras de LaCapra (2001):

Si bien Paula se resiste de forma reiterada a permitir esa comunicación, a medida que avanza la película descubrimos que la víctima es incapaz de desconocer la humanidad del victimario y, por consiguiente, es incapaz de llevar a cabo su plan de venganza. La forma en que Jesús desestabiliza los planes de Paula y la obliga a descubrir una realidad profundamente compleja y llena de matices evoca el énfasis que hace Brian Massumi (2015) en el afecto como una forma de mediación que es indisociable de una experiencia de apertura hacia el otro. Lo que esa mediación revela en *Matar a Jesús* no es la monstruosidad del victimario, sino su condición de exclusión radical, la cual desemboca en la pérdida del sentido de la vida ajena y de la propia. Esto se hace evidente al final de la película, cuando Paula toma el revólver de Jesús y lo apunta hacia su cabeza mientras desfogó todo su odio hacia el asesino de su padre, quien le ruega que lo mate porque de todas formas su vida no vale nada. En esta súplica se hacen explícitos los ecos en la película de Mora de ese no futuro anunciado en *Rodrigo D*, que aquí se nos presenta en función de la ulterior impotencia del victimario y de su nulidad de facto en el entramado criminal al que pertenece.

La exploración que hace Mora de la humanidad y de la vulnerabilidad del sicario es consistente con la idea planteada por Tzvetan Todorov (2010) de que la identificación del victimario como inhumano oscurece los verdaderos motivos que pueden llevar al esclarecimiento de atrocidades pasadas. Según Todorov, el énfasis que con frecuencia se hace en la monstruosidad de los autores de actos violentos no permite indagar sobre lo realmente importante, que tiene que ver con las condiciones sistémicas que hacen posible la perpetración de esos actos. Esto explica en gran medida el interés de Mora en la figura del sicario, no ya como un personaje revestido de un aura de espectacularidad y de heroísmo maldito, sino como un síntoma doloroso de un malestar social generalizado. En palabras de Mora: “Yo puedo hacer una película sobre el sicario porque a ese chico también el sistema le ha fallado. Ese chico mal educado, ese chico mal nutrido, es del que se ha servido el aparato criminal para volverlos la carne de cañón: que ellos mueran, que ellos pongan el rostro” (Comisión 1:01:30-1:02:23). En esa medida, *Matar a Jesús* explora el terreno común que permitiría el encuentro entre actores sociales en apariencia antagónicos. Al hacer al espectador partícipe de esa posibilidad, la película sugiere que el cine colombiano enmarcado en la actual coyuntura de

“One might criticize a work of art that addressed the relation between perpetrator and victim largely in terms of erotic titillation within the acting-out of a repetition compulsion” (14).

posacuerdo puede promover el proceso de reconciliación y de restauración de los lazos sociales que se han deteriorado a lo largo de décadas de violencia.

Si bien *Matar a Jesús* indaga sobre la posibilidad de perdón y reconciliación desde lo individual, las preguntas que la película plantea atañen a toda la sociedad. Mora ahonda en esas preguntas a partir de una exploración del alcance político del cine más allá de su función documental. La génesis del largometraje es muy dicente en este sentido. Tal como lo reconstruye Mora, *Matar a Jesús* surgió de su propia experiencia como víctima del asesinato de su padre y, más concretamente, de un sueño en el que un joven de su misma edad le decía: “Yo me llamo Jesús y yo maté a su papá” (Comisión 46:13-46:18).¹³ Al articular desde el cine una exploración autobiográfica de la violencia y la impunidad, Mora problematiza la idea de que la esfera de lo afectivo constituye un obstáculo en la búsqueda de la verdad y de la reconciliación.¹⁴

Tal como lo muestra Mihaela Mihai (2016), lejos de torpedear la reconciliación, el reconocimiento de lo afectivo como un elemento central en escenarios transicionales facilita los procesos de justicia y reparación. Mihai reivindica la legitimidad de afectos como el resentimiento tras la perpetración de atrocidades, así como la necesidad de que se dé pleno reconocimiento a esos afectos desde la justicia transicional. *Matar a Jesús* indaga justamente sobre la legitimidad de esas emociones tradicionalmente concebidas como “negativas” al poner en primer plano el resentimiento y la voluntad de venganza como punto de partida hacia el encuentro entre víctima y victimario.¹⁵ Esta aproximación a la exigencia de justicia desde una perspectiva no anclada en la visión cristiana del perdón arroja luz sobre las posibles lecturas que esta película suscita en el actual escenario de posacuerdo. Si bien Mora nos extiende una invitación tácita a empatizar con el victimario, ese proceso de encuentro con el otro violento se da a partir

¹³ El padre de Mora, abogado y académico, fue asesinado en 2012. En una entrevista de prensa, Mora se refiere así a la incapacidad del sistema judicial de juzgar a los responsables: “Podemos intuir que tuvo que ver con alguno de los casos que él llevaba, y que los autores estaban ligados a los paramilitares, pero no hay nada concreto. El Estado no logró darnos ninguna certeza” (Ladrón de Guevara 2018).

¹⁴ Para una crítica de esa idea, ver Muldoon 2008.

¹⁵ A la luz de estas consideraciones, el título de la película podría leerse en clave de desafío al precepto cristiano de “poner la otra mejilla” (Lucas 6:29), el cual constituye la base de una filosofía política basada en el principio de que, tal como lo propone Augusto del Noce (2015), es imposible desarrollar una crítica de la violencia a partir de cualquier postulado ético que se declare autónomo de la metafísica y de la teología (34). Esta postura ha sido central en los vaivenes de la guerra y la paz en Colombia, sobre todo si se tiene en cuenta el papel protagónico de la Iglesia Católica desde la época de La Violencia hasta su más reciente participación como mediadora en los diálogos de paz, no solo con las FARC, sino también con la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN). Para un recuento exhaustivo de dicho papel, ver González G. 2005.

del resentimiento y no de una voluntad incondicionada y preestablecida de perdón y olvido. En esa medida, *Matar a Jesús* pone en primer plano, por un lado, la incapacidad del aparato institucional de garantizar justicia (lo cual explica el énfasis que hace la película en la negligencia del sistema judicial) y, por el otro, el derecho de las víctimas de buscar la verdad como piedra angular de la reparación.

Si bien la relación que entablan Jesús y Paula—así como la ulterior decisión de ésta de romper el ciclo de violencia y renunciar a su proyecto de venganza—sugieren una posibilidad de reconciliación tras el develamiento de la verdad, la película renuncia a ese optimismo ingenuo al poner de manifiesto que, en realidad, ese develamiento nunca se produce. Esto se hace evidente durante el enfrentamiento final entre Paula y Jesús, en el que es claro que éste no tiene ninguna información relevante que permita esclarecer los hechos porque la lógica sicarial supone una desconexión total entre autores intelectuales y materiales. Lo que con esto queda sugerido es que el crimen seguirá en la impunidad a pesar de los esfuerzos de Paula por dar con los responsables. La película nos da pistas muy claras sobre esa impunidad en una escena en que Jesús es detenido y requisado por agentes de la Policía, cuya camaradería hacia el sicario hace evidente los nexos entre la fuerza pública y los actores criminales encargados de llevar a cabo el trabajo sucio. En Colombia, ese trabajo ha consistido durante décadas en la eliminación de actores sociales que retan los poderes establecidos o que se oponen abiertamente a las reglas del juego del engranaje paramilitar. Así pues, *Matar a Jesús* deja en evidencia la imposibilidad de dar con la verdad si no se desmantela antes ese engranaje que sigue perpetuando la impunidad.

Esto sugiere que el proyecto nacional de una paz estable y duradera inaugurado por el Acuerdo depende de la restauración de la confianza en las instituciones del Estado. Es muy dicente en ese sentido el hecho de que la violencia que rastrea Mora no esté directamente relacionada con el conflicto armado, lo cual deja en evidencia la inoperancia de un proyecto de pacificación nacional que equipare la terminación del conflicto y el fin de la violencia. La deuda de Mora con la tradición inaugurada por Gaviria tiene que ver justamente con la aproximación a la violencia en Colombia como un fenómeno que está profundamente arraigado en la mentalidad colectiva y que, en esa medida, no se reduce a las dinámicas de los actores armados. Esa aproximación es una constante en el cine colombiano reciente en torno a la violencia, en la medida en que ese cine privilegia—desde la exploración de lo que Andrea Fanta (2015) ha denominado “residuos de la violencia”—el reconocimiento del carácter estructural de las múltiples formas de violencia que continúan definiendo el presente.

La necesidad de reconocer el carácter estructural de esas violencias se ha hecho especialmente patente tras la firma del Acuerdo, en la medida en que el último lustro ha dejado en evidencia que el actual escenario de posacuerdo no ha desembocado en el anhelado proyecto de pacificación nacional. El asesinato sistemático de líderes sociales desde la firma del Acuerdo es la instancia paradigmática de la no equivalencia entre la terminación del conflicto armado y la erradicación de la violencia. La producción fílmica colombiana de la última década ha resultado profética al alertar sobre la reproducción de las condiciones estructurales que han impedido y siguen impidiendo la instauración cabal de un escenario transicional en Colombia. Dichas condiciones son especialmente visibles en las zonas rurales más apartadas de los centros del poder político y económico, lo cual explica en gran medida la transición en la producción fílmica colombiana de un cine de temática urbana a un cine centrado en lo rural.

Tal como lo observa María Ospina (2017), ese giro rural—ejemplificado en películas como *El vuelco del cangrejo* (2009), *Los colores de la montaña* (2010), *Chocó* (2012), *La sirga* (2013), *La tierra y la sombra* (2015) y *Oscuro animal* (2016)—constituye una apropiación cinematográfica de un registro geográfico y temático que tradicionalmente era exclusivo de la literatura y, más específicamente, del género testimonial (Ospina 2017, 249). Prueba de ello es la consolidación, durante los años cincuenta y sesenta, de la novela de La Violencia como género literario. La ruptura que introdujeron autores como Andrés Caicedo, Luis Fayad, Antonio Caballero y Fernando Vallejo consistió precisamente en un cambio de foco de lo rural a lo urbano en la literatura en torno a la violencia. En claro contraste con esa transformación, en el campo de la producción fílmica colombiana se produjo un giro inverso. A lo largo de las últimas dos décadas, la aproximación de Gaviria al malestar social que cristaliza en la experiencia urbana contemporánea ha dejado de ser el punto de vista privilegiado del cine en torno a la violencia, el cual ha empezado a dar primacía a la experiencia de lo rural como una ventana a la condición de precariedad y desigualdad que constituye el sustrato socioeconómico de la violencia. Como se verá a continuación, un caso paradigmático de ese nuevo punto de vista lo constituye *La tierra y la sombra* (2015), escrita y dirigida por César Augusto Acevedo (Cali, 1984).

A la sombra de la violencia

Tras recibir el premio Cámara d'or en el Festival de Cannes en 2015, *La tierra y la sombra* debutó en las salas de cine colombianas en medio de la incertidumbre sobre la continuación del proceso de paz, a raíz de las dificultades en la implementación de

un cese al fuego bilateral. En esa medida, la película fue ampliamente recibida como una exploración cinematográfica de los desafíos de la reconciliación después de décadas de conflicto. A partir de esta interpretación, Alejandro Herrero-Olaizola (2021) sostiene que el predominio de una visualidad táctil en películas como la de Acevedo propicia la reconciliación: “By deploying tactility as one of its primary visual dispositives, these new films explore the relationship between spectators and film subjects that is [...] conducive to connecting with others and, ultimately, fosters reconciliation” (121). La película explora esa visualidad táctil de una manera que parece desconectada del conflicto armado en sí mismo, en la medida en que el primer largometraje de Acevedo se articula visualmente como un retrato pausado y sobrio de una familia campesina asentada en las inmediaciones de un monocultivo de caña de azúcar en el Valle del Cauca. Alfonso, el abuelo, regresa al hogar después de una ausencia de diecisiete años. A su llegada descubre que de la tierra que abandonó ya solo queda la casa, pues el monocultivo ha arrasado con todo. Alicia, su exesposa, se resiste a abandonar esa casa, a pesar de que su hijo, Gerardo, padece una grave afección respiratoria a causa de las frecuentes quemaduras de caña, que llenan constantemente el ambiente de humo y ceniza. Su esposa, Esperanza, debe hacerse cargo del cuidado de Gerardo, de la crianza de su hijo, Manuel, y de procurar—con Alicia—el sustento de toda la familia a través de su trabajo como recolectora de caña en el monocultivo.

Aunque *La tierra y la sombra* retoma algunos elementos de la aproximación de Gaviria, como el énfasis en la exclusión como una mentalidad inherentemente violenta y la exploración de la ruptura de la vida familiar como alegoría de traumatismos sociales más profundos, la película indaga sobre esos temas a través de un estilo que se aparta radicalmente de la lente realista de Gaviria. Ese salto estético responde a un interés por dejar de lado una gramática visual centrada en la representación directa y sin ambages de la violencia para explorar en cambio un lenguaje fílmico más sutil que privilegia el claroscuro y la ambigüedad visual.¹⁶ En una entrevista al diario *El país* de Cali, Acevedo se refiere a Andrei Tarkovsky y a Robert Bresson como los referentes que inspiran su estilo, especialmente por la forma en que esos cineastas exploran los sentimientos y las pasiones humanas (Peláez 2015). El hecho de que Acevedo haga énfasis en el componente emocional de las aproximaciones cinematográficas que le sirven de inspiración da plena cuenta de la inserción de su primer largometraje en el giro afectivo

¹⁶ En *Le Clair-Obscur: Extreme Contemporain* (2017), Julia Holter explora el claroscuro como una metáfora visual que evoca la tensión entre los sentidos y la razón y que, en esa medida, desestabiliza las certezas de las aproximaciones oculocéntricas a la realidad.

del cine latinoamericano. Como lo propone Podalsky (2011), la producción fílmica asociada a ese giro hace especial énfasis en lo emocional como un componente central en la labor de reconstruir un pasado traumático y de lidiar con él en el presente. Si bien en el caso de *La tierra y la sombra* ese pasado traumático es apenas sugerido, la película rastrea las cicatrices que ha dejado a través de un lenguaje cinematográfico que exige por parte del espectador una apertura hacia nuevas formas de ver lo que no es visible a primera vista.¹⁷

La aproximación de Acevedo a la imagen cinematográfica como medio de mostrar la violencia como una presencia implícita da cuenta de la persistencia de formas estructurales de violencia que son inherentes al sistema económico extractivista. Especialmente significativo en este sentido es el énfasis que hace la película en el incumplimiento del pago de los salarios de los trabajadores del monocultivo, en torno al cual se construye la creciente tensión entre los terratenientes—que manejan desde lejos los hilos de esa maquinaria agraria basada en la explotación tanto humana como ambiental—y los trabajadores, cuyo trabajo está exclusivamente en función de la acumulación capitalista de los primeros. Este es solo un ejemplo entre muchos de la forma en que Acevedo se aparta de una representación explícita de la violencia para poner en primer plano las huellas menos altisonantes y más cotidianas de una mentalidad de explotación profundamente arraigada en Colombia.

La tierra y la sombra explora la región del Cauca como epicentro de esa violencia estructural porque dicha región ha ocupado un lugar central en la historia de la violencia en Colombia desde principios del siglo XX. Ya en las décadas de 1910 y 1920 se produjo un desplazamiento masivo de campesinos que fueron expulsados violentamente de sus tierras para expandir las explotaciones ganaderas por todo el territorio. Según la Secretaría de Agricultura del departamento, la expansión de la industria ganadera se debió a las sequías que resultaron en la implementación de un proceso de deforestación y desmantelamiento de las plantaciones de cacao, las cuales fueron reemplazadas por pastos para ganado. Sin embargo, esta versión oficial desconoce que tras ese proceso de deforestación y desplazamiento estaba el músculo capitalista de terratenientes que buscaban expandir su propiedad e impulsar la industria ganadera a toda costa (Taussig y Rubbo 2011, 153).

¹⁷ En esa medida, y como se verá en más detalle a lo largo de esta sección, lo afectivo opera aquí no ya desde la visceralidad de la aproximación de Gaviria, sino desde la visualidad háptica que Laura Marks (2000) define como un modo de percepción en el que la vista está en función de lo táctil.

Este episodio temprano de violencia social y ambiental se convirtió en un patrón histórico a lo largo del siglo XX. En la década de 1960, con el inicio del frenesí exportador entre Colombia y Estados Unidos tras el triunfo de la Revolución Cubana, el Valle del Cauca se convirtió en el epicentro del monocultivo de caña de azúcar, que avanzó a la par con la intensificación de la violencia y el desplazamiento en todo el territorio. *La tierra y la sombra* rastrea la enfermedad física, psicológica, social y ambiental que ha resultado de la sustitución de la agricultura campesina por la explotación industrial de un solo producto. Las escenas que más enfatizan los efectos devastadores de ese modelo agroindustrial son aquellas en las que los tonos mustios del cañaduzal incinerado funcionan como una metáfora visual de la explotación ambiental y humana en la que se funda el monocultivo.¹⁸ Como lo señala Pedro Cortés (1988), a raíz de la estructura de producción rural inherentemente violenta asociada a los cultivos de caña, los campesinos del Cauca se han convertido en terrajeros, es decir, en trabajadores del campo cuya tierra ha sido expropiada y cuya mano de obra es sobreexplotada. En un panfleto de 1971, los campesinos del norte del Cauca manifestaban ya sus preocupaciones sobre este modelo agroindustrial:

Los campesinos estamos dispuestos a cambiar la caña de azúcar con productos de comer, tales como maíz, arroz, papa, plátano, cacao y café. La caña no beneficia sino a los ricos y al gobierno, porque éstos son del sistema corrompido que vende el azúcar a cambio de tractores. (...) El pueblo no se beneficia con estos tractores, porque ellos desplazan mano de obra. (citado en Taussig y Rubbo 159)

La tierra y la sombra explora visualmente esa forma de exclusión al mostrar cómo en los monocultivos los tractores y camiones han desplazado a los campesinos. Esto queda en evidencia en la escena en que Manuel y Alfonso se resguardan en un matorral para evadir la nube de polvo que levanta uno de los camiones del monocultivo.¹⁹ En un gesto de ternura en medio de ese medio hostil, Alfonso cubre a su nieto mientras éste protege el helado que tiene en sus manos. Esta escena es una instancia paradigmática del exceso de polvo y ceniza que atraviesa la película, que obliga al espectador a habitar de forma vicaria ese ambiente en el que el simple hecho de respirar se presenta como

¹⁸ En dichas escenas se hace patente una referencia implícita a *Las espigadoras* (1857) de Jean-François Millet, cuya aproximación pictórica al trabajo agrícola marcó un hito en la historia del arte moderno. Tal como lo sintetiza C. H. Collins Baker (1916): “Millet was the first painter to express the reality of peasant life and labour” (10).

¹⁹ Este momento de la película es una reiteración de la primera escena, en la cual vemos a Alfonso recorriendo ese mismo camino sin su nieto. Como lo sugiere Herrero-Olaizola (2021), esta reiteración enfatiza las repercusiones intergeneracionales de la devastación social y ambiental derivada de los monocultivos de caña (142).

una dificultad cotidiana. Acevedo propone una exploración de ese elemento central de la vida en un monocultivo desde una visualidad háptica (Marks 2000) que se distancia de las imágenes explícitas para desencadenar en cambio una respuesta multi-sensorial a los efectos de un sistema agroindustrial inherentemente violento.

Tal como lo muestra Camilo Malagón (2021), esta aproximación no explícita a la violencia es consistente con lo que Rob Nixon (2011) ha denominado “violencia lenta”, que se caracteriza por desarrollarse de forma gradual y soterrada a lo largo del tiempo y que, en esa medida, usualmente no es percibida como violencia (2). *La tierra y la sombra* rompe con el estilo de Gaviria para ofrecer un correlato visual de esa violencia que carece de la espectacularidad de las violencias urbanas que han acaparado la atención del mercado cultural durante las últimas décadas, como lo muestran la proliferación de narconovelas y la fascinación global con la violencia rápida del narcotráfico.²⁰ El énfasis que hace *La tierra y la sombra* en los efectos sociales y ambientales de una violencia que no ha sido plenamente reconocida como tal obliga al espectador a descubrir el lado oscuro de esas imágenes rurales que han sido ampliamente explotadas con fines turísticos, especialmente a partir de campañas como “Colombia es pasión” (2005), “Colombia, el riesgo es que te quieras quedar” (2007) y “Colombia, realismo mágico” (2013). En abierta oposición con esta visión mercantil y artificial de la periferia nacional, la película indaga sobre el lado oscuro del campo en Colombia a partir de una gramática visual que se vale de la penumbra para explorar desde la imagen fílmica esa violencia que se desarrolla a la sombra del supuesto progreso agroindustrial.

Dicha gramática visual es recurrente en el cine colombiano reciente, tal como queda en evidencia en películas como *La sirga* (2012) y *Violencia* (2015). En palabras de Herrero-Olaizola (2021): “Recent Colombian films often display their subjects and objects in penumbra and through black and white or grayscale to break away with the notion that a complete or full picture about the Colombian conflict and its processes of reconciliation is tenable” (122). A través de esta gramática visual, Acevedo articula una crítica en torno a las condiciones de explotación y de exclusión a las que están

²⁰ Tal como lo propone Héctor Hoyos (2015), esta fascinación tiene que ver precisamente con el ritmo frenético de las violencias derivadas del negocio de la droga, las cuales constituyen un espejo de la hiperactividad capitalista. En contraste con esas violencias, la violencia lenta obedece, en palabras de Carolina Sánchez (2021), “a cadenas causales más complejas, como tratados de libre comercio, alienación entre Estados y corporaciones en distintas geografías, precarización paulatina de condiciones laborales durante varias generaciones [y] deforestación o extracción de recursos en lugares naturales considerados lejanos” (331).

sometidos los personajes principales de la película que deja de lado una agenda programática claramente establecida para centrarse en cambio en lo afectivo como alegoría del ámbito político propiamente dicho.²¹ Esto evoca la idea de Fredric Jameson (1988) de que la producción cultural de lo que él denomina el “tercer mundo” es necesariamente alegórica en la medida en que incluso las historias privadas funcionan como metáforas de los vínculos entre lo personal y lo político; el individuo y lo nacional; la esfera privada y el ámbito más amplio de la historia. En palabras de Jameson: “Third-World texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic—necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*” (69; itálicas en el original).

Si bien la alusión de Jameson al término “tercer mundo” ha sido ampliamente criticada por ceñirse a una categoría de la Guerra Fría que incurre en universalizaciones, reduccionismos y esencialismos anacrónicos (Ahmad 1987), en el caso de la producción fílmica latinoamericana la idea de la alegoría nacional como columna vertebral de la relación entre lo individual y lo social no deja de ser una herramienta de análisis valiosa.²² *La tierra y la sombra* es una instancia especialmente reveladora de la exploración del cine como alegoría nacional en la medida en que la película retoma el *topos* de la búsqueda de una casa perdida o destruida como un anhelo social que cobra especial fuerza en la experiencia de los habitantes de la Colombia rural.²³ Desde una lectura alegórica de la película, el protagonismo del espacio y la primacía de la esfera privada estarían en función de una indagación sobre las conexiones subrepticias entre lo individual y lo colectivo. Un aspecto que arroja luz sobre este problema tiene que ver con el hecho de que el protagonismo del paisaje no está aquí en función de una contemplación vacía de contenido. Por ejemplo, la enfermedad de Gerardo, así como

²¹ Para una crítica de las lecturas del cine colombiano en clave alegórica, ver Villegas 2019.

²² En contravía del aparente consenso crítico en torno al carácter caduco e inadecuado del término “tercer mundo”, Laura Marks (2000) reivindica ese término en su aproximación a la centralidad del afecto en el cine intercultural. En palabras de Marks: “In some cases it is more useful to return to a term we are supposed to have ‘got over,’ [...] such as ‘Third World’ and ‘Fourth World,’ in order to indicate the continuing urgency of issues that the coining of a new term seems to resolve” (6).

²³ En esa medida, la película problematiza la idea de que el cine centrado en la esfera individual está necesariamente divorciado del ámbito de lo colectivo. Esta idea está implícita en el reciente análisis de Oswaldo Osorio (2018), quien se basa en el protagonismo del paisaje y el “lento avance del relato” (148) para catalogar el primer largometraje de Acevedo dentro de la categoría de “cine centrífugo” acuñada por Carolina Urrutia (2012) para referirse a un cine que privilegia una mirada personal, “desde un individuo atomizado y no ya desde un colectivo”, y en el que “los espacios se tornan protagónicos” (85).

la desintegración familiar, constituyen el síntoma de una enfermedad social que, en última instancia, aqueja a la tierra misma, la cual se nos muestra en la película como la negación del idilio que pervive en la memoria de Alfonso y que éste intenta no solo instilar en la imaginación de su nieto, sino además desenterrar de las cenizas en un esfuerzo constante de limpiar la casa.

La exploración visual que propone la película de la tierra como promesa ya no de vida, sino de muerte, alcanza su punto culminante en la escena final, que nos muestra a toda la familia reunida en el umbral de la casa tras la última crisis respiratoria de Gerardo. La escena evoca una de las tomas icónicas de Andrei Tarkovsky en *El sacrificio* (1986), película que ofrece una visión enigmática y de profundo lirismo psicológico de un mundo amenazado por el holocausto nuclear. En la película de Tarkovsky, la culminación visual de esa visión apocalíptica es el incendio de la casa que habitan los personajes principales.²⁴ Haciendo eco de esta visión, Acevedo cierra *La tierra y la sombra* con una imagen que muestra a los personajes acorralados por el humo y la ceniza de una de las quemadas de caña que constituyen la causa principal de la enfermedad de Gerardo y de la desgracia familiar.

Vista a la luz de la tradición inaugurada por Gaviria, la originalidad de *La tierra y la sombra* reside en la forma en que Acevedo aborda la conexión entre la exclusión radical que constituye la columna vertebral de dicha tradición y la explotación capitalista de los recursos naturales de los que depende en gran medida el futuro económico de la nación. En esa medida, la película pone en primer plano—a través de una exploración de la imagen cinematográfica como vehículo hacia la comprensión de un drama humano que se desarrolla a la sombra del desarrollo económico neoliberal—el hecho de que la exigencia de justicia para las víctimas que es inherente al proyecto de restauración nacional inaugurado por el Acuerdo debe contemplar también una exigencia de justicia ambiental. La intersección entre activismo social y ambiental en la Colombia contemporánea y el resurgimiento de una respuesta violenta a esas luchas ponen en primer plano la persistencia del patrón histórico de violencia y exclusión social como medio para potenciar la explotación de los recursos naturales a lo largo y ancho del territorio. En esa medida, *La tierra y la sombra* comparte con *Matar a Jesús* un sentido de profundo escepticismo sobre el destino del actual escenario transicional en

²⁴ La centralidad de la visualidad táctil en *La tierra y la sombra* es un elemento central de la impronta de Tarkovsky en la estética de Acevedo. Tal como lo expresa Jennifer M. Barker (2009): “Throughout Tarkovsky’s film[s], emotion is inextricably bound up with motion and materiality. Love, desire, loss, nostalgia, and joy are perceived and expressed in fundamentally tactile ways, not only by characters but also, even more profoundly, by film and viewer” (1).

Colombia. Si el primer largometraje de Mora articula ese escepticismo en torno a la imposibilidad de conocer la verdad y de recibir reparación desde lo institucional, en el de Acevedo ese escepticismo responde a la constatación de que la deuda histórica del país político con la Colombia rural sigue ahondándose, independientemente de lo que ocurra con los grupos armados. La violencia ejercida en la actualidad por actores cuyos intereses se oponen a la implementación de reformas estructurales en Colombia constituye un recordatorio de que, tal como lo sugiere la película de Acevedo, la posibilidad de rehacer la casa sigue siendo una promesa irrealizada.

El cine y la promesa de reconciliación

Como ha quedado de manifiesto a lo largo de estas páginas, la diversidad estilística y temática del cine colombiano contemporáneo en torno a la violencia permite explorar ese fenómeno desde perspectivas que se distancian de una noción del cine como herramienta meramente documental. Si bien las películas aquí abordadas se prestan para una lectura en clave de alegoría nacional, esa lectura debe poner en primer plano el componente afectivo que da lugar a una conexión emocional con una dimensión sociohistórica que con frecuencia es percibida por el espectador como abstracta y ajena a sus preocupaciones más inmediatas. En esa medida, el cine colombiano reciente en torno a la violencia convierte al espectador en un actor central al exigirle que se involucre afectivamente en la realidad que ese cine rastrea. Tal como lo propone Rubén Yepes (2018), la visualidad en la que se basa esa exigencia trasciende el ámbito de la representación y se articula, en cambio, como una forma de mediación que conecta desde lo afectivo a la audiencia con las condiciones sociales y políticas del presente.

Dicha forma de mediación es especialmente urgente en el actual escenario de posacuerdo en Colombia, en la medida en que, como quedó de manifiesto tras el plebiscito de 2016, el cisma social que la oposición mayoritaria al Acuerdo hizo explícito constituye un recordatorio de la necesidad de activar las redes de responsabilidad colectiva que Margaret Walker (2006) concibe como la condición *sine qua non* de la reconstrucción del tejido social en escenarios transicionales. Esto es especialmente relevante si se tiene en cuenta que la oposición al Acuerdo giró en gran medida en torno a la declaración explícita consagrada en el documento final de que la paz en Colombia depende de una voluntad política sin precedentes que permita el reconocimiento pleno de los derechos de las comunidades que han sido más afectadas por el conflicto (Martínez 2018). La oposición de un amplio segmento de la población a que se dé ese

reconocimiento pone en evidencia la necesidad de restaurar la sensibilidad colectiva desde instancias no institucionales. El interés de los cineastas colombianos contemporáneos por proponer entradas a la violencia que se distancian de la lucha armada propiamente dicha y que exploran en cambio las resonancias afectivas de formas estructurales de violencia que han sido naturalizadas arroja luz sobre la relación del cine colombiano reciente con modos alternativos de reconstrucción histórica.

A partir de una aproximación estética centrada en los efectos de la violencia en la esfera del individuo y de la familia, las películas aquí analizadas participan de debates coyunturales en torno a antinomias como memoria/olvido, venganza/reconciliación y justicia/impunidad. En esa medida, si bien estas películas renuncian a la posibilidad de articular desde el cine un macro-relato exhaustivo sobre la violencia, las historias en apariencia privadas que recrean arrojan luz sobre problemas coyunturales de interés nacional y sobre la necesidad de crear una comunidad de espectadores capaces de reconocer su propia responsabilidad ante un proyecto de reconciliación que aún se está gestando. Más allá de las diferencias estéticas que las separan, las aproximaciones de Gaviria, Mora y Acevedo comparten entre sí una lectura de la violencia como un problema no resuelto que necesariamente atañe al presente. Dicha lectura trae consigo una resistencia ética y estética a abordar el pasado como pasado, es decir, como una dimensión que debe ser asimilada de forma colectiva como clausurada para “pasar la página” e inaugurar una nueva era de paz y prosperidad nacional. En esa medida, los exponentes aquí analizados del cine colombiano del nuevo milenio problematizan las expectativas colectivas que se han tejido en torno al proyecto de una “cultura de paz” en la Colombia contemporánea. El término “posconflicto”, que ha permeado todas las instancias del debate público tras la firma del Acuerdo con las FARC, es paradigmático de esas expectativas, en la medida en que en dicho término se hace patente la tentación de entender el Acuerdo como la terminación tajante y definitiva de un acervo de condiciones estructurales que constituyen el sustrato de la violencia en Colombia. En oposición a esa tentación, las aproximaciones fílmicas de Gaviria, Mora y Acevedo ponen en primer plano el optimismo cruel—para tomar prestada la expresión de Lauren Berlant (2011)—de un proyecto de reconciliación nacional que ignora los residuos de violencia que siguen acechando al presente.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Traducido por Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP.
- Ahmad, Aijaz. 1986. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *Social Text* 15: 65-88.
- Barker, Jennifer M. 2009. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Oakland: U of California P.
- Bassiouni, M. Cherif. 2002. *Post-conflict Justice*. Ardsley, NY: Transnational Publishers.
- Beverley, John. 2019. *The Failure of Latin America: Postcolonialism in Bad Times*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P.
- Borunda Escobedo, José E. 2013. "Juventud lapidada: el caso de los ninis." *Noesis* 22 (44): 122-143.
- Chanan, Michael. 2006. "Latin American Cinema: from Underdevelopment to Postmodernism". En *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, editado por Stephanie Dennison y Song Hwee Lim, 36-51. New York: Wallflower Press.
- _____. "The Space between Fiction and Documentary in Latin American Cinema". 2009. En *Visual Synergies in Fiction and Documentary from Latin America*, editado por Miriam Haddu y Joanna Page, 15-26. New York: Palgrave Macmillan.
- Collins Baker, C.H. 1916. *Jean-François Millet, Painter of Labour: XII Scenes*. Oxford: Oxford UP.
- Cortés, Pedro. *Indian social Movements: A case study in Cauca, Colombia, from a Marxist Perspective*. 1988. Tesis doctoral. Columbus: The Ohio State University.
- Civico, Aldo. 2016. *The Para-State: An Ethnography of Colombia's Death Squads*. Oakland: U of California P.
- Del Noce, Augusto. 2015. *The Crisis of Modernity*. Montreal: McGill-Queen's UP.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York: Routledge.
- Faguet, Michèle. 2009. "Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 21: 5-15.
- Fanta Castro, Andrea. 2015. *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana (1990-2010)*. Bogotá: Universidad del Rosario.

- Gaviria, Víctor. 2009. “¿Por qué hago cine?” *Revista de Estudios Colombianos* 33: 7-11.
- González G., Fernán. 2005. “Iglesia Católica y conflicto en Colombia: De la lucha contra la modernidad a los diálogos de paz”. *Revista Controversia* 184: 10-46.
- Grant, Roger Mathew. 2020. *Peculiar Attunements: How Affect Theory Turned Musical*. New York: Fordham U P.
- Herlinghaus, Hermann. 2008. *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. 2021. *Commodifying Violence in Literature and on Screen: The Colombian Condition*. New York: Routledge.
- Holter, Julia. 2017. *Le Clair-Obscur: Extreme Contemporain*. Leiden: Brill Rodopi.
- Hoyos, Héctor. 2015. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP.
- Jameson, Frederic. 1998. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text* 15: 65-88.
- Jáuregui, Carlos y Juana Suárez. 2002. “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad ‘desechable’ en Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios”. *Revista iberoamericana* 68 (199): 367-392.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins U P.
- Ladrón de Guevara, Federico. “Laura Mora, contar una historia y recordar al padre”. 2018. *El Clarín*, 2 junio 2018. https://www.clarin.com/espectaculos/cine/laura-mora-contar-historia-recordar-padre_0_BypCXPhjX.html.
- “Laura Mora en Nombrar lo Innombrable”. 2020. Comisión de la Verdad. <https://www.youtube.com/watch?v=SwhMZpyIXK4&t=340s>.
- Malagón, Camilo. 2020. “Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in *Chocó* by Jhonny Hendrix Hinestroza and *La tierra y la sombra* by César Augusto Acevedo”. *Revista de Estudios Colombianos* 55: 30-41.
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke U P.
- _____. *The Politics of Affect*. 2015. London: Polity.
- Matar a Jesús*. 2017. Dirigido por Laura Mora. Coproducción Colombia-Argentina.
- Mihai, Mihaela. 2016. *Negative Emotions and Transitional Justice*. New York: Columbia UP.

- Muldoon, Paul. 2008. "The Moral Legitimacy of Anger". *European Journal of Social Theory* 11(3): 299–314.
- Martínez, Juliana. 2020. *Haunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. Austin: U of Texas P.
- La negociación*. 2018. Dirigido por Margarita Martínez. Coproducción Colombia-Cuba.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- O'Bryen, Rory. 2008. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. London: Tamesis.
- Osorio, Oswaldo. 2010. *Realidad y cine colombiano (1990-2009)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- _____. *Las muertes del cine colombiano*. 2018. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ospina, María. 2017. "Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema". En *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, 248-266. Rochester: U of Rochester P.
- Page, Joanna. 2009. "Introduction". En *Visual Synergies in Fiction and Documentary from Latin America*, editado por Miriam Haddu y Joanna Page, 3-13. New York: Palgrave Macmillan.
- Pécaut, Daniel. 2013. *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Bogotá: La Carreta Editores.
- Peláez, Isabel. 2015. "César Acevedo, el caleño que ganó en Cannes, ya piensa en su próxima película", *El País*, 31 mayo 2015. <https://www.elpais.com.co/calif/cesar-acevedo-el-caleno-que-gano-en-cannes-ya-piensa-en-su-proxima-pelicula.html>.
- Podalsky, Laura. 2011. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Quintana, Laura. 2021. *Rabia: afectos, violencia, inmunidad*. Bogotá: Editorial Herder.
- Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- Rodrigo D: no futuro*. Dirigido por Víctor Gaviria. Focine, 1990.
- Rueda, María Helena. 2011. *La violencia y sus huellas: una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana.
- Ruffinelli, Jorge. 2004. *Víctor Gaviria, los márgenes al centro*. Madrid: Ediciones Turner.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" En *Marxism and the Interpretation of Culture*, editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg. New York: Macmillan.
- Salazar, Alonso. 2017. *No hubo fiesta: crónicas de la revolución y la contrarrevolución*. Bogotá: Aguilar.
- Sánchez, Carolina. 2021. "La tierra y la sombra: cine háptico, violencia ambiental y desplazamiento forzado en Colombia". *Tekoporá Revista Latinoamericana de Humanidades Ambientales y Estudios Territoriales* 3(1): 327-347.
- Schaefer, Donovan O. 2019. *The Evolution of Affect Theory: The Humanities, the Sciences, and the Study of Power*. Cambridge: Cambridge UP.
- Suárez, Juana. 2010. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Vervuert.
- Taussig, Michael y Anna Rubbo. 2011. *Esclavitud y libertad en el valle del Río Cauca*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- La tierra y la sombra*. 2015. Dirigido por César Augusto Acevedo. Burning Blue.
- Todorov, Tzvetan. 2010. *Memory as Remedy for Evil*. Traducido por Gila Walker. Calcutta: Seagull Books.
- Tomkins, Silvan. 2008. *Affect Imagery Consciousness: Volume 3. The Negative Affects: Anger and Fear*. New York: Springer Publishing Company.
- Urrutia, Carolina. 2012. *Un cine centrifugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto Propio.
- "Victor Gaviria en Nombrar lo Innombrable". 2020. Comisión de la Verdad. https://www.youtube.com/watch?v=QzZ_Fj_Jc4I&t=3574s.
- Villegas, Andrés. 2019. "El imperativo alegórico: Realidad y violencia en los estudios sobre cine colombiano". *Bulletin of Hispanic Studies* 96(4): 429-445.
- Walker, Margaret U. 2006. *Moral Repair: Reconstructing Moral Relations After Wrongdoing*. Cambridge: Cambridge UP.
- Yepes Muñoz, Rubén Darío. 2018. *Afectando el Conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo*. Bogotá: Idartes.