

Facultad en Ciencias de la Educación

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Código ICFES: 120844003700505911200



Entrega del trabajo de grado
en la modalidad *Ponencia - Ensayo*

Armenia

2021



UNIVERSIDAD
DEL QUINDIO

El personaje anómalo en las películas *Perro come perro* y *Todos tus muertos* del director Carlos Moreno: un análisis crítico multimodal

Ponencia-ensayo

Línea de investigación:
Semiótica del discurso multimodal, oralidad y poder

Nataly Materón Lasso

Juan Pablo Gutiérrez Gómez

Trabajo de grado entregado como requisito para optar al título de
Licenciado en Español y Literatura

Licenciatura en Español y literatura
Facultad de Educación
Universidad del Quindío
Armenia
2021

La culminación de esta investigación es un cumulo de esfuerzos,
Por eso, agradezco a Dios por brindarme las habilidades suficientes
Para terminar tan importante logro.
A mi familia por ser mi
Pilar. A Úrsula por su compañía
Incondicional. A Catherine y Natalia por su amistad sincera. A los
Maestros Carlos Alberto Castrillón y Juan Pablo Gutiérrez por su
Comprensión, guía y palabras de aliento.

Sin ellos, este proyecto hubiese naufragado, pero su presencia
Ilumino el sendero, demostrando que
“Sea como fuere aquí [estamos] para reiniciar la incertidumbre”
(Nelson Osorio Marín).

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	
INTRODUCCIÓN	
1. CAPÍTULO UNO: MIRADA RETROSPECTIVA	
Reseñas descriptivas.....	
Conclusiones.....	
2. CAPÍTULO DOS: MARCO CONCEPTUAL	
Cine	
Personaje anómalo.....	
Multimodalidad.....	
3. CAPÍTULO TRES: SEMIOSIS ANALÍTICA.	
Descripción del corpus.....	
Diseño del modelo de análisis.....	
4. CAPÍTULO CUATRO: ANOMALÍAS CINEMATOGRAFICAS DESDE UNA PERSPECTIVA MULTIMODAL, HACIA UN PERFILAMIENTO ANÓMALO	
Descripción del cine de Carlos Moreno.....	
Análisis del corpus.....	
Conclusiones.....	
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

El personaje anómalo en las películas *Perro come perro* y *Todos tus muertos* del director Carlos Moreno: un análisis crítico multimodal¹

Nataly Materón Lasso

Resumen

Este trabajo está enfocado en estudiar la presencia del personaje anómalo en dos películas del director caleño Carlos Moreno, desde un análisis crítico del discurso multimodal (ACDM), con el fin de dar respuesta a la pregunta: ¿Qué modos de significación del discurso multimodal perfilan al personaje anómalo en las películas *Perro come perro* y *Todos tus muertos* del director Carlos Moreno? En primera instancia, se entiende que el cine, como toda manifestación artística, es una composición de ideologías socioculturales, y para ello entran en juego elementos verbales, sonoros y visuales, los cuales requieren ser analizados desde una perspectiva que reconozca cada uno de estos factores como claves en la construcción de significado. Por tal razón, se parte de los planteamientos teóricos de Gunther Kress y Teun Van Leeuwen (2001), Neyla Graciela Pardo Abril (2008), Benjamín Cárcamo (2018), Michael Foucault (2010) y Edwin Vargas Bonilla (2013). Ahora bien, esta investigación está compuesta por cuatro capítulos: En el primero, se encuentra un rastreo de antecedentes que comparten uno o más términos claves con este estudio; en el segundo, se desglosan los conceptos principales a la luz de algunos autores; los dos capítulos restantes constan de la construcción del método de análisis, su aplicación, los resultados encontrados y las conclusiones.

Palabras claves

Análisis crítico del discurso multimodal, cine colombiano, personaje anómalo.

Introducción

El porqué de esta investigación se puede sustentar desde varias vertientes: En primer lugar, se busca visibilizar las producciones cinematográficas colombianas que abordan temas controversiales para la audiencia, que incomodan, al mostrar la realidad social en la que se encuentra sumergida el país, a través de personajes anómalos, rechazados por la sociedad, cuando esta misma es quien los crea. En segundo lugar, los estudios realizados sobre el cine, si bien no son pocos, aún tratan este discurso de forma monomodal, es decir, sólo se enfocan en uno de los modos de significación, ya sea verbal, visual o sonoro y no en la conjunción de estos; olvidando que “la naturaleza semiótica de la comunicación humana es multimodal. La creación de significados involucra selección de diferentes modos: lenguaje oral y escrito; sonido: convencionales

¹ Modalidad de ponencia-ensayo en la línea de investigación en Semiótica del Discurso multimodal, Oralidad y Poder. Informe presentado como producto parcial del Trabajo de Grado sobre El personaje anómalo en las películas *Perro come perro* y *Todos tus muertos* del director Carlos Moreno: un análisis crítico multimodal. Asesor: Juan Pablo Gutiérrez (2021).

y naturales, gestos, colores, forma, texturas, olores, diseño visual gráfico, entre otros” (Pardo, 2016: 20).

Considerando así el asunto, esta tesis, busca identificar y analizar los medios de significación que componen al personaje anómalo en los largometrajes *Perro come perro* (2008) y *Todos tus muertos* (2011) del director Carlos Moreno, desde el análisis crítico del discurso multimodal, dado que el ACDM es un enfoque que permite extender la construcción del personaje a estudiar, porque “se ocupa de la teoría y del análisis de los recursos semióticos y de las expansiones semánticas que tienen lugar a medida que, en los fenómenos multimodales, se combinan las diferentes opciones semióticas disponibles” (O’Halloran, 2012: 77), es decir, al existir una combinación de modalidades dentro del cine es necesario que todas sean observadas como un conjunto de significación. Por tal razón, es importante estudiar al personaje anómalo, desde un ACDM, ya que, si bien el séptimo arte en Colombia ha crecido, sigue manteniendo un carácter marginal en sus narrativas.

Para lograr el objetivo planteado, se tienen como base los aportes teóricos de los lingüistas Gunter Kress y Teun Van Leeuwen, en su libro *Discurso multimodal los modos y los medios de la comunicación contemporánea* (2001), ya que el cine es una manifestación artística creada a través de los cuatro estratos planteados por los autores (discurso, diseño, producción y distribución). Por otro lado, argumentan que “los discursos son conocimientos socialmente construidos de (algún aspecto de) la realidad. Por ‘socialmente construido’ queremos decir que han sido desarrollados en contextos sociales específicos y en formas que son apropiadas a los intereses de los actores sociales en esos contextos” (3). Así pues, el escenario social es un elemento fundamental en la elaboración del cine, por ende, para se debe partir del estudio de este, para entender el por qué y para qué de lo que se ve en pantalla.

Al lado de lo ya dicho, se encuentran los estudios de Neyla Graciela Pardo Abril en su artículo “El discurso multimodal en Youtube” (2008), cuya teoría

plantean que la significación procede de la fusión de las múltiples modalidades que se constituyen a través de las formas de representar la realidad que son movilizadas discursivamente. Así, aunque un discurso sea un tejido de múltiples códigos que podrían

deslindarse o delimitarse para efectos metodológicos, es en su fusión donde se convierten en un discurso y en donde cobran significado y portan ideologías (78).

Lo anterior deja en claro, que el cine es un discurso cuyo análisis debe ser dado desde una disciplina que observe en totalidad los elementos que lo componen. Sumado a lo dicho, también se adaptó la propuesta de Benjamín Cárcamo (2018) en su artículo “El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas”. Puesto que, La aplicación de este método, “tiende a realizarse en el campo del cine y la publicidad” (161).

En cuanto a lo que respecta al personaje anómalo, se parte de lo planteado por Michael Foucault, en su libro *Los anormales* (2010), ya que es quien crea a los tres anómalos principales: *el monstruo, el masturbador y el incorregible*, personajes claves y latentes en la cinematografía de Carlos Moreno. Del mismo modo, se utilizan los aportes de Edwin Bonilla Vargas, escritos en su tesis *Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana*. Ya que, Vargas sugiere que el anómalo puede tener varias formas de manifestarse, esto permite extender la visión y la categorización de los anormales.

Así las cosas, este estudio está expuesto en cuatro capítulos: en el primero, se presentan una serie de antecedentes que sustenta la viabilidad de la tesis aquí planteada. En el siguiente capítulo, se desglosan los conceptos cine colombiano, personaje anómalo y ACDM a la luz de teóricos que esclarecen dichos términos claves para este trabajo. El tercer capítulo está compuesto por la descripción de corpus y el modelo de análisis creado a partir de las teorías acogidas. El capítulo final, exhibe los análisis realizados y los resultados encontrados a partir de estos, además de las conclusiones.

Por último, se hace necesario resaltar que esta investigación se hace en conformidad con lo planteado en la línea en Semiótica del discurso multimodal, oralidad y poder, de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana, la cual reconoce el estudio de “múltiples lenguajes (o textos) [...] cabe aquí el uso de la imagen en diferentes soportes: la pintura artística, la imagen en el cuerpo, en la vestimenta, en los cómics, los grafitis, la publicidad y diferentes mass media” (2019: 3).

Capítulo 1. *Mirada retrospectiva*

Entre los años 2000 y 2011, los cines en Colombia han expuesto alrededor de 100 producciones realizadas en el país, las cuales abordan una variedad de temáticas que van desde las relaciones amorosas, la pasión desbordada por el fútbol, historias jocosas, hasta problemáticas de carácter social, como lo son los desplazamientos forzados, el narcotráfico y la corrupción de las instituciones de poder. Entre tanta variedad de tópicos, se encuentran plasmados personajes representativos de cada situación, ya sea un asesino a sangre fría o un alcalde sediento de poder, quienes son creados por medio de diversos elementos cinematográficos (diálogos, enfoques, colores, vestuarios, música, etc.), es decir, estos recursos de carácter visual, verbal y sonoro se unen, con el fin de dar un significado a los arquetipos de los largometrajes.

Por consiguiente, este capítulo se compone por la exposición y revisión individual de catorce antecedentes, que dejan ver el panorama de aportes realizados al objetivo de estudio, desde diversos enfoques y aplicado a diferentes corpus.

1.1 *Reseñas descriptivas*

El primer antecedente se encuentra en la *Revista de estudios sociales*, bajo el nombre de “Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su histeria/ Colombian cinema 1915-1933: its history, melodrama and hysteria”, escrito por Hugo Chaparro Valderrama en el 2006. El artículo consta de cinco páginas, sin ningún apartado, en donde el autor hace un recorrido de la historia del cine en Colombia desde sus inicios, con la llegada de los hermanos Di Doménico. Más adelante expone reflexiones sobre la cinematografía colombiana como reflejo de la realidad social, además de hablar sobre los sentimientos adversos que las películas nacionales causan en el público, “y el miedo que suele tener Colombia cuando se ve en la pantalla y se pregunta, desconcertada: ¿así somos? Primero: los monstruos existen pero, ¿por qué exhibirlos como criaturas de circo?” (34).

Si bien el texto no cierra con una conclusión concreta, permite entrever que el cine -más claramente el colombiano- se alimenta de realidades complejas, las cuales son oscuras, marginales, anómalas; nacientes de un país donde la guerra y la corrupción, resaltan

como actores del día a día, por tanto, los espectadores no deberían escandalizarse por tales producciones, por el contrario, deberían entender tal arte, como arma de denuncia e inconformismo, entendiendo al “cine como detonante alrededor del cual se [cifra] el destino de un país a través de sus imágenes” (2006: 36).

El segundo antecedente es el libro titulado *Encuadres siete miradas del cine colombiano*, escrito por Adriana Mora y Lucía Victoria Torres, en el 2011, publicado por la editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana. Esta obra esta dividida en siete capítulos, correspondientes a siete películas colombianas (expuestas entre los años 2005-2009) y una entrevista con su respectivo director. Las autoras buscaban “construir un producto autónomo en el que [hicieran] un análisis por autor y [pudieran] enfatizar y profundizar en elementos narrativos y de lenguaje, como la puesta en escena, el encuadre, el montaje, la actuación, entre otros aspectos, todo ello con el interés de brindar una mirada global sobre el texto fílmico” (12).

Antes de seguir adelante conviene señalar que, en el segundo capítulo de la obra, se encuentra el estudio a la película de Carlos Moreno *Perro come perro* (2008). En dicho apartado resaltan los elementos metafóricos de la película, la creación de un escenario propio del Valle -muy representativo de las películas de Moreno- y la mezcla de “elementos sonoros y visuales que corresponden a distintas escenas. Así, como en un rompecabezas, cada parte va encajando para configurar la intención final de la obra” (Mora y Torres, 2011: 41).

Por último, conviene subrayar que las creadoras de este trabajo, no cierran con una conclusión definitiva, por el contrario, buscan abrir “la discusión sobre el problema estético y sobre el cine colombiano” (13), discusión en donde convergen la visión de las escritoras y los ideales de creación de los directores.

El tercer antecedente fue publicado en la revista electrónica de Ecuador *Razón y Palabra* por Gloria Inés Ceballos, Mónica Eliana García y Arturo Uscátegui, bajo el título de “Realidad, representación y dimensión axiológica en el cine. Una mirada a la cinematografía colombiana de la primera década del siglo XXI” en el año 2011. Este artículo se basa en el escrito *Representación de los valores sociales y ciudadanos en la producción fílmica colombiana (2003-2009)*. Un aporte para la formación de audiencias

críticas” -estudio realizado por los mismo autores-, en donde se analizaron un total de ocho películas; usando como referencia, para estudiar los valores en el cine, a la ética cívica de Cortina (1998), y a la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (ONU,1948) para así, examinar las realidades colombianas plasmadas en los largometrajes y los valores morales que mueven a los personajes a realizar sus acciones.

El texto está compuesto por cuatro capítulos, en donde los autores desarrollan su hipótesis, iniciando con la historia de cine colombiano, seguido de la exposición de las realidades que inspiran a los directores, continuando con los valores que se ven representados en el cine, para finalizar con las reflexiones y conclusiones. A lo largo del escrito se deja ver la idea de que las películas producidas en Colombia tienen historias cargadas de disvalores y antivalores de las acciones de los protagonistas, dando como resultado “un resquebrajamiento ético de todas las demás prácticas sociales puestas en el relato cinematográfico” (Ceballos.et al, 2011: 14).

Como conclusión más relevante, se encuentra que en casi todas las películas estudiadas existen estrategias discursivas y estilísticas que dejan entrever la degradación de los personajes, como seres sin consciencia o sentimiento de otredad, puesto que “el cine es una de las expresiones artísticas que contribuye, en muchos casos, a la difusión del conflicto y la violencia” (11).

El cuarto antecedente se encuentra en la *Revista colombiana de sociología*, bajo el nombre de “¿Qué es la verdad? ¿Qué es la ficción? Memorias movilizadas en la película *Perro come perro*” en autoría de Paola Clavijo González en el año 2017, un texto que busca explorar el papel de los recuerdos colectivos sobre el fenómeno de la violencia dentro de la película ya mencionada. Su metodología se basó en la indagación de la película, abordando:

sus partes sintagmáticas (lo estético y argumentativo) y paradigmáticas (dimensión sociohistórica) (Vizcarra, 2005). [describiendo] y [analizando] las unidades básicas de composición de la vida social representadas en la película: personajes (quiénes); acciones (qué hacen); objetos (qué los moviliza); tiempo (cuándo) y espacio (dónde). Con el fin de complejizar y profundizar los indicadores anteriores, se tomó el modelo actancial de Greimas (1987), el modelo de Serrano (2004) y un modelo propio sobre personajes e identificadores inspirado en Goffman (2003) Análisis multidisciplinar (195).

La escritora realiza una descripción de la película en donde expone las características de los personajes, resalta temas como la influencia de poder que tienen unos actores sobre otros, la violencia como respuesta ante las situaciones, los motivos que mueven a los sujetos a actuar de determinada manera y la presencia de lo esotérico en la filmación. Todo esto, en cinco apartados que componen en total al documento.

Su principal conclusión es que la historia no cumple con las expectativas de lo que podría ser una obra de construcción de conciencia social. A pesar de tratar un tema tan colectivo como lo es la violencia, las acciones individualistas prevalecen sobre el recuerdo colectivo, dado que “hay una pérdida de marcos de referencia y una anomia emergente que [la] arroja a un individualismo” (204) característico de los personajes propios de este tipo de producciones.

El quinto antecedente fue escrito por Bibiana Patricia Pérez González, en el año 2019, para la revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos *EU-topias*, con el nombre de “(Contra)memoria y biopolítica En *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011)”. En el artículo se hace una indagatoria sobre el tipo de memoria colectiva, manifestada en la película frente al conflicto armado colombiano y los mecanismos de biopolítica que se manifiestan (narcotráfico y desaparición forzada). Al mismo tiempo, resalta que el cine debe incomodar, causar dudas, hacer visible lo invisible, que el espectador se cuestione por lo que ve y no se conforme con tramas triviales. Su metodología parte de teorías sociológicas y filosóficas.

A lo largo del escrito se hallan cuatro apartados, conectados entre sí, en donde se encuentran descripciones, explicaciones, aplicaciones y comparaciones, entre lo visto en la película y la teoría acogida para el estudio.

Sus conclusiones más destacadas son: que en la película *Todos tus muertos* de Carlos Moreno “la ley queda suspendida y convertida en instrumento de mercancía por funcionarios públicos” (Pérez, 2019: 77), dejando expuesta la biopolítica en la que se encuentra sometido el territorio colombiano, al demostrar que las instituciones de poder son dominadas por aquellos agentes que se suponen deben perseguir y castigar, pero la corrupción y la sed de dinero y/o dominio público deforman, lo que debería ser correcto. Por otro lado, la autora afirma que la película es

una producción cinematográfica constructora de una memoria del conflicto sociopolítico, que pone a circular de manera crítica los significados acerca de la humanización de los cuerpos/vidas que cuentan o no para el Imperio y para la producción económica global. La memoria que es construida en el film, es una evocación que muestra la hegemonía del régimen normativo de la guerra (81-82).

Llegado a este punto, es importante resaltar el valor de estos cinco antecedentes para la presente investigación, ya que no sólo estudian el corpus seleccionado, también aportan bases teóricas, las cuales, dejan entrever que en las producciones de Moreno se muestran un grupo de actores, que bien se podrían denominar anormales, entendiendo que la normalidad lleva consigo el cumplimiento de las leyes y los estándares sociales; se ve entonces a unos seres desinteresados por el bien común, quienes, por medio de diversos actos buscan satisfacer sus deseos, sin importar que esto traiga consecuencias negativas para aquellos que los rodean. Lo cual, conecta con lo que se expondrá a continuación.

El sexto antecedente está publicado en la *Revista Iberoamericana*, por María Julia Daroqui, en el año 2001, con el título “Escribir el sujeto anómalo. Desleer *El negrero* de Novás Calvo”. Un ensayo, va dirigido a entender la narrativa del autor, quien por medio de estrategias discursivas como los pies de páginas y la escritura marginal, relata en simultáneo dos historias: Por un lado la abolición de la esclavitud y por otro la presencia del negrero como un ser repulsivo, movilizado por conductas anormales. El escrito está organizado de forma continua (sin capítulos o apartados), en donde se describen los “vaivenes del narrador por alejarse de la cruel y abyecta figura de El negrero; las estrategias escriturarias que arman el entramado novelesco y que permiten distinguir dos relatos paralelos: la historia cronológica de la esclavitud y de los discursos antiesclavistas y simultáneamente la biografía” (192).

Su conclusión más relevante, resalta que en la obra de Novas Calvo se ve reflejado el discurso antiesclavista, como forma de resistencia ante la guerra que desató la sumisión de la raza negra. Además, de mostrar al negrero como “un personaje que crece alimentándose con el sufrimiento del otro” (Daroqui, 2001: 195) que “desvía las etapas de crecimiento hacia la constitución de un sujeto descentrado, desnaturalizado, embelesado por las prácticas excluyentes” (197).

El séptimo antecedente fue escrito por Ana Llurba en el año 2009, con el nombre “La experiencia anómala del yo: el erotismo en Marosa Di Giorgio” para la revista *Konvergencias literatura*. Su objetivo principal fue el análisis de cuatro libros líricos, que por medio de analogías representan la desterritorialización del yo humano hacia seres atípicos de comportamientos que violan las normalidades sexuales, “en la que [los] sujeto[s] se entrega[n] a la fragilidad de sí mismo[s], declinando como [los] agente[s] voluntario[s] y causal[es] de la violencia” (22) sexual.

A lo largo de este ensayo se encuentran 6 apartados, que dibujan una secuencia, que inicia con la idea del yo en el erotismo, hasta llegar a la deformación de este, por medio de experiencias anómalas. Lo escrito se encuentra sustentado por diversos ejemplos. Como conclusión central, se encuentra que “las conductas del cuerpo se configuran como una cartografía de lo anómalo, donde la experiencia erótica” (Llurba, 2009: 22) es una muestra de la perversión de los instintos lascivos del ser humano, en la obra de la uruguaya Marosa Di Giorgio.

El octavo antecedente tiene por nombre “La fiesta anómala. Una lectura de la sexualidad en El mendigo chupapijas de Pablo Pérez”, publicado en *Badebec Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, en el año 2012, por Juan Francisco Marguch. Su propósito es realizar una lectura analítica de la novela, partiendo de las nociones del amor y la pornografía en el imaginario de los personajes, la trasgresión de las conductas normales, a través de la degeneración de la sexualidad y el rompimiento de las reglas impuestas por las instituciones de poder correctivas. Lo anterior, fue sustentado en los planteamientos de Roland Barthes y Daniel Link. Se encuentra dividido en tres apartados, cuyo fin es llevar al lector por una ruta clara de contrastes entre la novela y la teoría que la analiza.

Entre los resultados más relevantes, se encuentran que:

El discurso amoroso funciona a partir de una retórica hipertrófica de imágenes que descentran la norma de la gramática amorosa clásica. El discurso amoroso hegemónico monolingüe se ve desplazado por un lenguaje menos codificado, una economía del exceso que abre otros campos de efectos y actualiza otras escenas. El texto juega con la superposición o hibridación entre gramáticas amorosas y figuras pornográficas. Ambas oscilan en el texto, a veces en oposición, a veces convergiendo (230).

Se debe agregar que, esa desfiguración de lo tradicional, es posible, no sólo por el juego de palabras de Pérez, también, por la imposibilidad de los personajes de distinguir el bien del mal o dicho de otra forma lo normal de lo anormal, transformándose en individuos a corregir “tanto por su condición laboral como sexual” (Marguch, 2012: 239), convirtiéndose así en el “desplazamiento de lo que la cultura espera de los individuos, un error en los cálculos del Estado” (239).

El noveno antecedente fue publicado en la revista *Marginalia III Relecturas del Canon Literario*, por Andrea Estefanía Álvarez Orozco, en el año 2013, con el título “*Aire de Tango: Ciudad y anomalía desde la estética del desarraigo*”. Este artículo se centra en los recursos narrativos utilizados por Mejía Vallejo, el uso de lenguaje poco convencional, la intertextualidad y la creación de personajes anómalos, pertenecientes a una ciudad creadora de los mismos. Aunque el escrito no cuenta con apartados o subtítulos, el derrotero marcado por la autora es bastante claro, ya que, en primera instancia enuncia y explica los elementos narrativos de la novela, luego aborda las categorías anómalas, resaltando también que la ciudad juega un papel determinante en la creación de ese tipo de seres, y termina concluyendo la importancia de los escritos como Vallejo en la literatura colombiana.

De lo anteriormente expuesto, es oportuno resaltar que la sociedad juega un papel fundamental en la creación de los anómalos, porque

las degradaciones presentes en el ambiente donde se desenvuelven los personajes influyen en su personalidad, obligándolos a adoptar una serie de conductas y actitudes rechazadas socialmente, pues no encajan dentro de los parámetros establecidos para llevar una sana convivencia y conservar la armonía. Podría decirse que son tomados como epidemias sociales, sin tener en cuenta que dichos comportamientos son acogidos como una manera de sobrevivir, como un escape a esa nueva realidad que les ha tocado” (Álvarez, 2013: 82).

El décimo antecedente es el artículo “Juanmi: un anómalo ante la sociedad enferma de mi unicornio azul”, publicado en la revista *El fogón de Descartes*, por Daniel Medina, en el año 2013. Lo que busca Medina, es encasillar al personaje principal de la obra en una de las categorías de *Los anormales* (2010), propuestas por Michael Foucault. Para lograr esto, expone una breve reseña de *Mi unicornio azul*, obra que relata la situación vivida en una universidad en medio de una asamblea permanente, y como esta

institución se convierte en un organismo de poder, que a su vez es un actor subversivo ante las normas y leyes establecidas, formando así una sociedad binaria (universidad y Estado).

Ese es uno de los puntos principales en los que el autor sustenta su análisis, pues manifiesta que “Juanmi” se convierte en un anómalo, pues “se le hace imposible encajar dentro de ese binarismo, que tras la opción de irse por blanco o negro, escoge el gris, actitud que, tras los distintos intentos de corregirlo quedan en vano” (Medina, 2016: 30). En este antecedente también se observa la influencia de la sociedad en el comportamiento anormal de los seres, dado que, al no encajar en lo establecido, los mecanismos de poder buscan corregir y si no se logra dicho cometido, simplemente marginan a los sujetos atípicos.

Recapitulando, los tres antecedentes expuestos, son pertinentes como referentes, porque exponen las características de personajes atípicos que salen del margen de lo socialmente establecido. Aunque, estos estudios son aplicados a la literatura, se puede afirmar que el personaje anómalo no sólo se encuentra en esta, puesto que el cine también es generador de este prototipo asocial, como se ha demostrado en los párrafos anteriores. Los artículos expuestos, vislumbran componentes en común en torno al comportamiento de tales personajes.

Antes de continuar, se debe tener claro que, el discurso cinematográfico está formado por varias modalidades (verbal, visual y sonora), las cuales ayudan en la construcción de un significado y la intención detrás de este, por cuanto requieren de una forma de estudio que reconozca la importancia de tales modos de significación como un todo. Así lo hace el ACDM.

El undécimo antecedente fue escrito en conjunto por Doris Patricia Rodríguez Camargo y Ana Margarita Velázquez Orjuela en el año 2010, titulado “Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico *The Washington Post*” y publicado en el *Cuaderno de lingüística hispánica*. Su metodología se basó en el análisis crítico del multimodal, con la cual, se desarrolló un modelo de fases descriptiva, interpretativa y propositiva, en donde examinaron 10 caricaturas del *The Washington Post*. La razón del uso del ACDM se debe a que “es una postura teórica que aporta a los

estudios del lenguaje en la medida que permite comprender mensajes configurados con diferentes modos semióticos, y desentrañar los contenidos implícitos de discursos circundantes, a partir de los cuales se generan o transforman nuevos discursos que determinan y condicionan la manera como los sujetos asumen la realidad” (49).

Partiendo de lo anterior, su conclusión principal es que el discurso está altamente influenciado por el contexto en el cual se desarrolla (Estados Unidos), pues por medio de las estrategias discursivas, se ven un desconocimiento de las realidades que nutren las caricaturas, desconociendo la voz “del otro” y ocultando el porqué de la historia allí plasmada.

El duodécimo antecedente fue publicado en la revista *Zer*, por María Jesús Ortiz, en el año 2011, titulado “La metáfora visual corporeizada: bases cognitivas del discurso audiovisual”. En su artículo, Ortiz parte de la teoría de metáforas primarias de Grady (1997), para analizar las películas *El Graduado/The Graduate* (Mike Nichols, 1967) y *Réquiem por un sueño/Requiem for a dream* (Darren Aronofsky, 2000), producciones que resaltan por el aprovechamiento de sus recursos retóricos y estilísticos puestos en escena. El resultado de todo lo expuesto, demostró que hay presencia de manifestaciones visuales de metáforas primarias en el discurso audiovisual.

Vale la pena resaltar que la estrategia metodológica planteada, consiste en analizar el uso de estas metáforas en la combinación de las modalidades, pues para que se consideren multimodales, debe existir la unión de mínimo dos de los modos de significación. Las metáforas multimodales son, entonces:

son aquellas en las que el dominio origen y el dominio destino se encuentran en la misma modalidad, como en la metáfora verbal o la visual, mientras que las metáforas multimodales son aquellas en las que el dominio origen y el dominio destino se encuentran presentes exclusiva o predominantemente en distintas modalidades de información, como, por ejemplo, en la imagen y el sonido (Ortiz, 2011: 61).

El decimotercero antecedente, es la tesis doctoral del año 2014, titulada *Análisis Crítico Multimodal de la Representación Femenina en Cortometrajes Premiados en España*. Escrita por Dinka Acevedo Caradeux, con la dirección de Luz Gil Salom, de la universidad Politécnica de Valencia. En este estudio se analizaron 50 películas

premiadas en España entre los años 2009 y 2011, con el fin de encontrar las representaciones de género expuestas en los personajes. Al principio de la investigación, Acevedo sigue la hipótesis de que la tecnología ha permitido la expansión de obras cinematográficas, derribando la hegemonía de este arte, al punto de observar nuevas posturas creativas; no obstante, esto no es suficiente para derrocar las ideologías de género impuestas por la sociedad y llevadas a la ficción, especulación que luego cobra fuerza, en la parte concluyente del trabajo.

Su estrategia de trabajo consta de una propuesta metodológica inspirada en Fairclough (1992: 231-238), base teórica de la gramática funcional de Halliday (2004) con el enfoque multimodal, una etapa descriptiva sustentada en las premisas de Jager (2003) y una etapa analítica basada en el modelo de Kress y Van Leeuwen (2001).

La autora plantea que:

vivimos en una época en que el impacto de los productos visuales puede ser un problema tan importante de analizar como las diversas formas de lectura textual (el acto de descifrar, la decodificación, la interpretación, etc.), debido a la notable influencia que la obra audiovisual ejerce en la sociedad y que conforma la experiencia de las audiencias y los espectadores (Acevedo, 2014: 76).

En consecuencia, a lo largo de toda la tesis, se expone la pertinencia del uso del ACDM en el estudio de las obras cinematográficas, ya que no solo reconoce a este como un discurso multimodal compuesto por códigos de significación, que deben ser estudiados como un todo, también, porque “[...] abarca temas que se relacionan con el abuso de poder, la marginación y la desigualdad, por ejemplo a través del sexismo, el racismo o la discriminación de los grupos minoritarios o deslegitimados, como homosexuales, drogadictos, inmigrantes, etc. (79).

El decimocuarto antecedente fue expuesto en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual–ASAECA, de la Universidad Nacional de Río Negro. Bajo el nombre de “El Cine: historias en movimiento. Análisis de una propuesta didáctica desde la perspectiva del ACD”, por Irene Silin, en el 2012. El trabajo se centró en el análisis de material didáctico, cuyo fin era explicar el cine. La metodología implementada por la autora se basó en los aportes teóricos del Análisis Crítico del Discurso (Fairclough, 2003) y la perspectiva de la Multimodalidad (Kress y

Van Leeuwen, 2001). Para este estudio, se tuvo presente la forma como se abordaba al cine en el libro, cuando lenguaje verbal utilizaba en contraste con las imágenes y si se utilizaban otros recursos como el sonoro.

Su conclusión más relevante fue que “(lo audiovisual representa un ínfimo porcentaje comparado con los discursos verbales), [...] ya que generalmente se utilizan los discursos audiovisuales como mera ilustración de contenidos conceptuales lingüísticos (12), dejando de lado otros recursos semióticos importantes para su significación.

1.2 Conclusiones

Luego de realizar este estudio del arte se llega a la siguiente conclusión: Si bien estos antecedentes son importantes para la presente investigación, dejan entrever que los análisis multimodales sobre el personaje anómalo en el cine no han sido muy abordados por la academia. Pues, como se observa en los diversos estudios expuestos, ninguno de ellos se basa en la unión de estos tres conceptos, como sí sucede con esta propuesta investigativa, lo cual deja ver una justificación fundamental para la realización de esta tesis: la innovación, además de que servirá como base para aquellas investigaciones que deseen abordar este tópico desde una posición igual o similar a la aquí adoptada.

Tabla 1

	Autor (es)	Año	Título	Tipo de texto	Fuente	Categoría
1	Chaparro, Hugo.	2006	“Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su histeria/ Colombian cinema 1915-1933: its history, melodrama and hysteria.”	Artículo	<i>Revista de estudios sociales</i>	Cine
2	Mora, Adriana y Torres, Lucía V.	2011	<i>Encuadres siete miradas del cine colombiano.</i>	Obra	editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana.	Cine
3	Ceballos, Gloria I. et al.	2011	“Realidad, representación y dimensión axiológica en el cine. Una mirada a la cinematografía colombiana de la primera década del siglo XXI.”	Artículo	<i>Revista electrónica de Ecuador Razón y Palabra.</i>	Cine
4	Clavijo, Paola.	2016	“¿Qué es la verdad? ¿Qué es la ficción? Memorias movilizadas en la película Perro come perro.”	Artículo	<i>Revista colombiana de sociología.</i>	Cine
5	Pérez, Bibiana P.	2019	“(Contra)memoria y biopolítica En Todos tus muertos (Carlos Moreno, 2011).”	Artículo	<i>Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos EU-topias.</i>	Cine
6	Daroqui, María J.	2001	“Escribir el sujeto anómalo. Desleer El negrero de Novás	Ensayo	<i>Revista Iberoamericana</i>	Personaje anómalo

			Calvo.”			
7	Llurba, Ana	2009	“La experiencia anómala del yo: el erotismo en Marosa Di Giorgio.”	Ensayo	<i>Revista Konvergencias literaria.</i>	Personaje anómalo
8	Marguch, Francisco J.	2012	“La fiesta anómala. Una lectura de la sexualidad en El mendigo chupapijas de Pablo Pérez.”	Artículo	<i>Badebec Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.</i>	Personaje anómalo
9	Álvarez, Andrea E	2013	“Aire de Tango: Ciudad y anomalía desde la estética del desarraigo.”	Artículo	<i>Revista Marginalia III Relecturas del Canon Literario.</i>	Personaje anómalo
10	Medina, Daniel	2016	“Juanmi: un anómalo ante la sociedad enferma de mi unicornio azul.”	Artículo	<i>Revista El fogón de Descartes.</i>	Personaje anómalo
11	Rodríguez, Doris P y Velázquez, Ana M.	2010	“Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico The Washington Post.”	Artículo	<i>Cuaderno de lingüística hispánica.</i>	ACDM
12	Ortiz, María J.	2011	“La metáfora visual corporeizada: bases cognitivas del discurso audiovisual.”	Artículo	<i>revista Zer.</i>	ACDM
13	Acevedo, Dinka	2014	<i>Análisis Crítico Multimodal de la Representación Femenina en Cortometrajes Premiadados en España.</i>	Tesis doctoral	<i>Universidad Politécnica de Valencia.</i>	ACDM
14	Silin, Irene	2012	“El Cine: historias en movimiento. Análisis de una propuesta didáctica desde la perspectiva del ACD.”	Ponencia	<i>III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual- ASAECA.</i>	ACDM

Elaboración de Nataly Materón Lasso

Capítulo 2. Marco conceptual

Para el desarrollo de la presente investigación sobre la presencia del personaje anómalo en las películas *Perro come perro* y *Todos tus muertos* del cineasta Carlos Moreno, desde un ACDM, se hace necesaria la precisión de los siguientes conceptos: Cine, personaje anómalo y análisis crítico del discurso multimodal. Para ellos, se ponen en dialogo diversas voces teóricas, que se entre tejen, con el fin de complementarse.

2.1 Cine

Retrocediendo en el tiempo se puede encontrar que el primer largometraje colombiano fue *María* (1922), una adaptación del libro homónimo escrito por Jorge Isaacs. Dicha obra tuvo una acogida positiva dentro y fuera del territorio, dando como resultado el nacimiento del cine colombiano. Con ello resulta que el cine en Colombia haya tenido un crecimiento vertiginoso, permitiendo a diversos directores exponer sus obras, como se demuestra en el artículo del estudio realizado por Jerónimo Rivera en el año 2014 titulado “¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de la ley del

cine en Colombia”: “la cifra más significativa con relación a la última década de cine colombiano es el incremento de un promedio de tres o cuatro películas anuales a 13,2 llegando en los últimos años a tener entre 17 y 23 películas nacionales en las pantallas” (123), esto ha generado el reconocimiento de algunas obras con diversos premios como los Oscar o Goya.

Añádase a esto, que en el año 2003 se creó la Ley 814, la cual busca impulsar la producción de cine nacional, reconociendo que este tipo de arte es un patrimonio cultural, que ayuda a formar una identidad colectiva. Para lograr dicha finalidad, el Ministerio de Cultura (Mincultura) adaptó:

Medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, [estimulando] la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, [facilitando] la gestión cinematográfica en su conjunto y [convocando] condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional (1).

Por todo lo anterior, se podría dar por entendido, que el cine en Colombia cuenta con el reconocimiento y apoyo necesario, para realizar producciones de forma constante; sin embargo, como lo afirman Santiago Alarcón y Andrés Villegas, en su artículo “Historiografía del cine colombiano 1974-2015”:

El cine colombiano tiene una existencia pero no tiene una historia. Intentos esporádicos, tentativas amorfas, realización saltuaria de películas, indican que existe un cine hecho en Colombia. Pero es un cine que no va inserto en el orden social, que no corresponde a una circunstancia, que carece de una dinámica, que no obedece a un proceso. Por eso carece de historia (2017: 348).

Así las cosas, ¿cómo podría definirse al cine en Colombia? Se entiende a este como una forma de expresión artística, un discurso elaborado por medio de diversos modos de significación que trasmite un mensaje, ya sea de carácter comercial o social. No se puede hablar de discurso sin un contexto claro, por ende, tampoco se podría abordar el término cine desde un marco general de referencias; por consiguiente, la filmografía relevante para esta investigación es la colombiana, una franquicia que ha competido constantemente con otras más grandes y económicamente más rentables; inclusive en Latinoamérica se ha encontrado por debajo de países como Argentina y Brasil, en

cuanto a producción y distribución de largometrajes y como consecuencia la construcción de una definición clara de qué es el cine colombiano, es aún compleja en su delimitación.

Con eso no se quiere decir que el séptimo arte en Colombia carezca de sustento epistemológico, pero, al igual que su búsqueda por tópicos y técnicas para realizar historias agradables y la vez reflexivas, sigue en un proceso de identidad y claridad. Por tal razón, Rivera afirma que:

Un adolescente es alguien que aún no se define claramente; se siente adulto, pero lo tratan como a un niño, un día tiene una idea genial y al siguiente la más desatinada, se esfuerza por demostrar que sabe y puede hacer más cosas de las que él mismo cree, se avergüenza de los cambios que experimenta y todo el tiempo se está comparando con los demás. Aunque no lo demuestre, el adolescente siempre espera la aprobación de los demás... Así parece ser el cine colombiano hoy (2014: 131).

De ahí que la filmografía nacional se representa mediante un panorama aún incompleto, tanto así, que 123 años después de su llegada a este país, se sigue evidenciando la poca aceptación de este arte, por lo menos del producido en el territorio. Una realidad que choca con los reconocimientos que ha obtenido, puesto que “desde 2010, más de 125 películas y proyectos han participado en festivales, mercados y talleres de talla mundial. En 2013 la industria cinematográfica nacional se llevó 30 premios de la escena internacional. En la práctica, no obstante, obtener premios no impacta significativamente en la taquilla” (Rivera, 2014: 136). Con todo lo anterior, no despierta un gran interés por investigar este campo.

Lo dicho hasta aquí, da muestra de que no basta con preguntar ¿qué es el cine colombiano? También es necesario pensar en el ¿por qué? Y ¿para qué se hace? Así lo afirma el Ministerio de Cultura (Mincultura) en su *Cartilla de historia del cine colombiano* (2015): “Lo que hay que preguntarse frente al cine colombiano es qué es lo que busca” (16). Con estos cuestionamientos en mente, se retoma la idea de una industria cinematográfica que adolece, dado que, sería casi imposible negar sus avances y como muestra de ello existen los tipos de reconocimientos antes mencionados. Empero, al alimentarse de una realidad tan diversa como la colombiana, no le es suficiente relatar historias en donde se vende la idea de un país jocoso a los extranjeros; no basta contar lo que podría gustar, también se hace necesario mostrar esos hitos

históricos marcados por la crueldad humana y es que “el cine colombiano no está hecho para vender nuestro país al exterior, sino para contar nuestras historias” (Rivera, 2018: 650).

Se comprende entonces que la lucha del cinema colombiano por dejar su etapa adolescente, está marcada por “el deseo de usar el cine como instrumento de expresión personal, como vehículo de comunicación y mensajes, [contra] las gigantescas dificultades técnicas y económicas del cine como estructura industrial” (Mincultura, 2015: 15). Esto conduce, en primer lugar, a asumir una posición frente a lo expuesto hasta ahora, lo cual a su vez permite contestar una de las preguntas planteadas: ¿para qué hacer cine en Colombia? En este estudio se reconoce que las películas nacionales se realizan para crear un espejo de expresión artística, que demuestran la realidad a través de sus narraciones, convirtiéndose en parte de la cultura.

Ahora se puede tratar otro interrogante: ¿por qué hacer cine en Colombia? Sí ya se ha dejado en claro que realizar producciones nacionales no parece llamar la atención de los espectadores en general, porque, para ellos es tan sólo la venta de una mala imagen del país, es una causa de que el resto del mundo aún considere a Colombia como un territorio peligroso, dominado por la corrupción, los narcotraficantes y la guerra. Sin embargo, todos esos hechos son situaciones reales, así que “culpar al cine colombiano de los males del país es absurdo” (Rivera, 2018: 650), si se parte de la premisa de que la cinematografía se alimenta de las realidades (como todas las artes) para crear sus relatos. Por lo tanto, la contestación del ¿por qué? radica en que “el cine colombiano se materializa no sólo como cultura sino como opción social y política” (Mincultura, 2015: 10), para hacer frente a una civilización que prefiere olvidar antes que enfrentar su historia.

Luego de esclarecer el ¿para qué? y el ¿por qué? es posible hablar de un qué. Así las cosas ¿qué es el cine colombiano? Para Rivera es “representación y creación” (2018: 650), para el Ministerio de Cultura es “el reflejo de lo que somos como país” (2015: 20). Nótese que ambas definiciones son complementarias, tanto así que podrían converger en una sola, en consecuencia, para este estudio se define al cinema colombiano como el arte de representar, por medio de la creación, la identidad cultural de Colombia, para la reflexión de esta.

Ahondando más en el tema, existe “el cine de la violencia con personajes violentos, bajo una sociedad opresora [...] las imágenes del cine colombiano [reflejan] ese caos, ese imperio de terror que [suponen] tanto las guerras civiles partidistas como el estado” (Mincultura, 2015: 10). En este contexto ¿qué arquetipos se catalogan como atroces? Aquí entran en escena los sicarios, los narcotraficantes, los asesinos, los mandatarios y las autoridades corruptas; seres que se mueven según sus propios intereses, siguen sus pulsaciones más instintivas, con el fin de conseguir lo que desean y a su vez demostrar que la sociedad es un fracaso cuando de “normalidad” se trata.

2.2 Personaje anómalo

Los personajes mencionados, pueden ser categorizados y definidos por la teoría de *Los anormales* propuesta por Michel Foucault, quien entiende a estos sujetos como:

[Los] descendiente de tres individuos, que son el monstruo, el incorregible y el masturbador. El anormal va a seguir marcado [...] por esa especie de monstruosidad cada vez más difusa y diáfana, por esa incorregibilidad rectificable y cada vez mejor cercada por ciertos aparatos de rectificación. Y, por último, está marcado por ese secreto común y singular que es la etiología general y universal de las peores singularidades (2010: 65).

Es oportuno ahora esclarecer los tres componentes de los anómalos. En primer lugar, se encuentra el monstruo, un ente que combina lo prohibido con lo imposible, algo contranatural, que molesta y quebranta a la ley por el simple hecho de existir, al ir contra la naturalidad física de los cuerpos sanos. Con el tiempo este personaje deja de ser antinatural, para ser antimoral, las deformaciones corporales dejan de ser vistas como única muestra de aberración, para pasar a la trasgresión de las conductas establecidas por la sociedad.

En segundo lugar, se encuentra el individuo a corregir, este ser nace del fracaso de las técnicas disciplinarias, las que buscan domesticar y limitar al cuerpo; al existir da cuenta del fallo dentro de los mecanismos de poder (familia, escuela, ejército, iglesia, etc.). Instituciones que en su necesidad de crear normalidad, marginan a todos aquellos que vayan en contra de lo que se desea; por ende, “lo que define al individuo a corregir, por lo tanto, es que es incorregible” (Foucault, 2010: 64).

En tercer lugar, está el onanista, de todos el más general y al mismo tiempo el más íntimo; se despierta de las pulsaciones sexuales y las represiones de estas, es decir “la masturbación es el secreto universal, el secreto compartido por todo el mundo, pero que nadie comunica nunca a ningún otro” (65). A causa de esto, el masturbador rompe el patrón de control, al querer ser dueño de su propio cuerpo y satisfacer sus fantasías.

Todo lo dicho, revela al anómalo como un ente compuesto por una trilogía de comportamientos, pensamientos e instintos, derivados de personajes que desobedecen las leyes, lo natural y lo moral. Convirtiéndose así en “un problema teórico y político importante” (Foucault, 2010: 49).

Es oportuno ahora, remitirse al estudio titulado *Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana* realizado por Edwin Vargas; pero, antes de seguir, se deben realizar dos aclaraciones: en primera instancia esta investigación se nutre del texto de Foucault ya mencionado, no obstante, también complementa con nuevas ideas la definición y concepción de lo que es la anormalidad. Por otro lado, Vargas da un enfoque (como ya se puede observar en el título) literario a su investigación, pues busca la presencia de los anormales en novelas, a diferencia de Foucault que lo hace basado en textos psiquiátricos y jurídicos. Pese a esto:

Vale la pena resaltar el hecho de que Foucault designa los textos religiosos, psiquiátricos y médicos con el nombre de literatura, debido a que están constituidos por una alta carga de fabulación. En esa misma dirección, se hace comprensible que a los sujetos o individuos anómalos abordados en su estudio los llame personajes, como también se justifica la designación de dicho sujeto en la literatura como personaje anómalo. (Vargas, 2013: 17)

Hechas estas salvedades aclaratorias, bien se puede seguir con el asunto en cuestión ¿de qué otra forma se puede definir al personaje anómalo? Si ya se deja en claro que es el resultado de la unión de conductas que se sublevaran contra el orden social, o dicho de otra forma “los sujetos son considerados anormales por el hecho de mostrarse rebeldes, contestatarios, diferentes y defensores de su diferencia. Resulta más fácil estigmatizarlos, ya que señalan con sus acciones el fracaso de las instituciones hechas para su vigilancia, control y castigo” (77).

Por lo visto, existe un punto de encuentro entre los autores tomados para definir al personaje anómalo, pues Foucault lo considera como “un hombre incapaz de asimilar al mundo, a quien le [gusta] el desorden, que [comete] actos extravagantes o extraordinarios, [odia] la moral, [reniega] de sus leyes y [puede] llegar hasta el crimen” (2010: 30), del mismo modo, Vargas sostiene que “el personaje anómalo, es ante todo, el individuo espontáneo, que actúa según sus instintos” (2013: 80). Para esta investigación se entiende al personaje anómalo como un ser compuesto por pulsaciones monstruosas e incorregibles, que sólo busca saciar sus propias necesidades, fruto de una sociedad corrompida y la vez doble moralista que pretende controlar o marginar, a este arquetipo.

Resumiendo lo dicho hasta ahora, se ha hablado del cine colombiano como reflejo de las manifestaciones socioculturales y a los anormales como parte de éstas, “dicho fenómeno de la cultura colombiana se hace objeto de estudio de los académicos que buscan hallar en sus manifestaciones artísticas la violencia incrustada en el alma” (Vargas, 2013: 38). Si bien, la literatura, la pintura, la arquitectura, la música y la cinematografía son manifestaciones artísticas, cada una requiere de un enfoque adecuado para ser analizada, como es el caso del cinema, un discurso híbrido multimodal, que combina diversos medios de significación (verbal, visual y sonoro) uniéndolos para formar un significado.

2.3 Multimodalidad

Antes de pasar adelante, conviene señalar que en cuanto a la definición del término análisis crítico del discurso multimodal (ACDM), se ponen en diálogo a seis autores distintos: Gunther Kress y Theo Van Leeuwen (2001) para entender los inicios de este enfoque; Neila Graciela Pardo Abril (2008), Rodney Williamson (2005) y Salvio Martín Menéndez (2012), quienes aportan el significado del concepto; y por último a Cristina Soriano (2012), ella habla sobre la metáfora conceptual (término necesario para esta investigación). Como consecuencia de la amplia gama de autores, bien podrían presentarse ambigüedades entre algunos términos, como es el caso de medio y modo, no obstante, en esta parte de la investigación se enuncia a la multimodalidad, a fin de definirla, para luego, en los capítulos siguientes desglosarla de forma aplicada en el análisis, entrando de lleno en sus elementos.

Hechas estas salvedades aclaratorias, se puede continuar. Kress y Van Leeuwen, son reconocidos por sus aportes a los análisis multimodales gracias a sus múltiples publicaciones, entre las cuales se encuentra el libro *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*. En este escrito plantean la premisa de que los diversos tipos de discursos están compuestos por varios modos semióticos, los cuales no operan de forma separada y específica, por el contrario, estos modos de significación actúan de manera conjunta dentro del discurso, sin una jerarquía establecida. Un enfoque muy diferente a la lingüística tradicional, ya que, esta define al lenguaje como “un sistema que funciona a través de la doble articulación, donde un mensaje [es] una articulación entre significante y significado” (2001: 3).

Dicho en otras palabras, ellos: “[bosquejaron] una teoría multimodal de comunicación basada no en ideas que naturalicen las características de los modelos semióticos al equiparar los canales sensoriales y los modelos semióticos, sino en un análisis de las especificidades y los rasgos comunes de los modelos semióticos que toman en cuenta su producción cultural, social e histórica” (Kress y Van Leeuwen, 2001: 3).

De lo anterior, se resalta que este enfoque además de reconocer “textos multimodales como constructores de sentido en múltiples articulaciones” (3), también tiene presente el contexto donde es creado el discurso, elemento fundamental, para comprender a profundidad el porqué y el qué se desea transmitir. Sirva de ejemplo el cine colombiano, cuyo ambiente dota de significado concreto a las creaciones cinematográficas.

Recapitulando lo expuesto hasta ahora, el análisis de discursos multimodales nace en contra posición a los enfoques tradicionales, ya que ve cada elemento del discurso como un todo, resaltando el “uso de varios modos semióticos en el diseño de un evento o producto semiótico, así como la forma particular en la que estos modos se combinan - pueden reforzarse mutuamente (‘decir lo mismo de formas diferentes’), cumplir roles complementarios” (Kress y Van Leeuwen, 2001: 12).

Por tal razón, este enfoque permite estudiar al cine, dado que, no sólo reconoce dichos códigos, también los ve como un todo: ninguno es más importante que otro, cada uno es una pieza clave dentro del discurso y deben ser abordados como tal.

Siguiendo con el razonamiento de los párrafos anteriores ¿qué es entonces el ACDM? Pardo en su escrito “El discurso multimodal en YouTube” lo considera como un estudio, modelo, enfoque o forma de análisis que “reconoce que los discursos están constituidos por una diversidad de códigos (verbal, pictórico, kinésico, gráfico, sonoro, entre otros, esto es, los sistemas semióticos), y que además, estos diversos códigos se pueden combinar en formatos diferentes, que originan múltiples formas de significación.” (2008: 78).

Por su parte, Williamson, en su artículo “¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica” ve a al ACDM como una teoría que “propone un enfoque sobre el discurso en el que éste no se ve como un objeto de estudio aislado, sino como parte de un proceso. La teoría multimodal nos habla de discursos en plural porque su única existencia real es a través de actos de comunicación, en los que cada discurso entra en combinación con otros” (2005: 2).

Por otro lado, Menéndez en su estudio “Multimodalidad y estrategias discursivas: un abordaje metodológico”, afirma que el ACDM “es un enfoque multimodal [que] sostiene que las opciones no se dan solamente en el plano del lenguaje verbal sino simultáneamente junto con otros sistemas de opciones que se realizan junto con él. [...] Estos son los modos que interactúan entre sí y hacen posible que un discurso sea interpretado como una unidad semántico-discursiva y estratégicamente analizable” (2012: 64).

Hay que mencionar además, que este autor hace énfasis en que “un texto siempre se inscribe en un determinado contexto que marca el límite de su interpretación posible. No hay texto sin contexto ni contexto sin texto. La relación no es jerárquica ni opositiva; es mutuamente interdependiente” (Menéndez, 2012: 59). Esto es un rasgo muy importante para el ACDM, pues como ya se ha mencionado, el ambiente en el cual se crea el discurso, dota a este de historia e ideologías, elementos de suma importancia, no solo para el análisis, también para la postura crítica que se asume frente al mensaje que pretende transmitir el mismo, dado que “el análisis multimodal del discurso pone en evidencia cómo los sistemas no sólo se conforman sino qué finalidad persiguen” (71).

Antes de terminar este capítulo, se debe abordar el termino metáfora conceptual, como sub tópico del ACDM, desde el artículo “La metáfora conceptual”, escrito por Cristina Soriano, quien la define como “un fenómeno de cognición en el que un área semántica o dominio se representa conceptualmente en términos de otro. Esto quiere decir que utilizamos nuestro conocimiento de un campo conceptual, por lo general concreto o cercano a la experiencia física, para estructurar otro campo que suele ser más abstracto.” (2012: 87). Añádase, que dichas metáforas se pueden crear por medio de los diferentes modos, por ejemplo, el dominio origen puede ser verbal, mientras el dominio meta puede ser el visual.

Lo anterior cobra importancia, puesto que, en las películas de Carlos Moreno *Perro come perro* y *Todos tus muertos*, las metáforas juegan un papel fundamental en la creación de significado. Asimismo, este modelo permite “analizar los discursos que producimos y con los que nos enfrentamos a diario, como el discurso económico, legal, religioso o político. Gracias a ella descubrimos las asociaciones [...] con las que representamos la realidad – nuestra realidad-” (Soriano, 2012: 107).

Para finalizar, de lo que se ha dicho, se resaltan palabras como enfoque, estudio, modelo, forma de análisis y teoría. Términos que dan cuenta de un punto de encuentro entre las autoridades citadas; puesto que, unos son el complemento o sinónimo de otros. Como resultado, en esta investigación se entiende al ACDM como una teórica enfocada al estudio de discursos que agrupan diversos modos de significación, los cuales requieren de ser analizados desde su totalidad, para así comprender, no sólo su significación, sino también, el contexto y reflexión que se esconde detrás de su creación.

Tabla 2

	Autor (es)	Año	Título	Tipo de texto	Fuente	Concepto
1	Rivera, Jerónimo	2014	“¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de la ley del cine en Colombia.”	Artículo	<i>Anagramas</i> , Medellín.	Cine
2	Alarcón, Santiago y Villegas, Andrés	2017	“Historiografía del cine colombiano 1974-2015.”	Artículo	<i>HisToReLo</i> revista de historia regional y local, Universidad Nacional de Colombia.	Cine
3	Mincultura	2015	<i>Cartilla de historia de cine colombiano.</i>	Cartilla	Mincultura mincultura.gov.co	Cine

4	Foucault, Michel	2010	<i>Los anormales.</i>	Libro	Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.	Personaje anómalo
5	Vargas, Edwin A	2013	<i>Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana.</i>	Tesis de maestría	Universidad Tecnológica de Pereira.	Personaje anómalo
6	Kress, Gunther y Van Leeuwen, Teun	2001	<i>El discurso multimodal. Los modos y medios de la comunicación contemporánea.</i>	Libro	Londres: Arnold.	ACDM
7	Pardo, Neila G.	2008	“El discurso multimodal en YouTube.”	Artículo	ALED, Brasil.	ACDM
8	Williamson, Rodney	2005	“¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? los desafíos de una nueva semiótica”.	Artículo	ALED, Brasil.	ACDM
9	Menéndez, Salvio	2012	“Multimodalidad y estrategias discursivas: un abordaje metodológico”.	Artículo	ALED, Brasil.	ACDM
10	Soriano, Cristina	2012	“La metáfora conceptual.”	Artículo	Archive ouverte UNIGE.	Metáforas

Elaboración propia

Capítulo 3. *semiosis analítica*

Tras lo expuesto en los apartados anteriores se puede llegar a algunas conclusiones, la primera, las anomalías en los personajes de obras cinematográficas colombianas no han sido abordadas en concreto; la segunda, los conceptos cine, anómalo y ACDM pueden converger de forma viable, con el fin de construir una ruta metodológica de bases sólidas, para el estudio de discursos multimodales.

Concedido todo eso, este capítulo se divide en dos segmentos, por un lado está la descripción del corpus, en donde se presentan las películas seleccionadas para el análisis, desde una postura descriptiva-argumentativa, pues no solo se habla de las obras, también de su carácter multimodal, desde la visión de Teun Van Dijk, planteada en su artículo “La Multidisciplinarietà del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad” (2003) y el libro de Jerónimo Rivera, titulado *Cine: recetas y símbolos guía para entender el cine sin dejar de disfrutarlo* (2010). Por otro lado, se encuentra el diseño del modelo de análisis, para ello se adoptan y adaptan las propuestas Gunther Kress y Teun Van Leeuwen (2001), Neyla Graciela Pardo Abril (2008), Benjamín

Cárcamo (2018), Michael Foucault (2010) y Edwin Vargas Bonilla (2013); es importante resaltar que el último autor es la base para definición y delimitación del personaje anómalo.

3.1 descripción del corpus

Entrando ahora de lleno, la jerarquía de los discursos monomodales ha ido en detrimento, para dar paso a la multimodalidad, dado que, como lo plantea Forero en su artículo “El discurso: expresión de la acción social en tejidos de modos” (2016) “no podemos afirmar que el único modo para expresarse y desarrollar un conocimiento sobre la realidad, sea a través del uso de la lengua. De hecho, el ser humano hace uso de otros sistemas semióticos como el color, la kinestesia, las formas, las texturas, los sonidos no verbales, entre otros recursos” (63-64).

Dando como resultado que la mayoría de las expresiones artísticas ahora se compongan de dos o más medios semióticos, “no solamente el cine y las performances semióticamente exuberantes y los videos de música popular, sino también las vanguardias artísticas de la ‘alta cultura’ comenzaron a usar una creciente variedad de materiales y a cruzar las fronteras entre las distintos artes, el diseño, las disciplinas performáticas, hacia [...] eventos multimediales y así” (Kress y Van Leeuwen, 2001: 1).

Conviene subrayar que los autores hacen alusión al cine como un discurso que ya es multimodal, debido a la conjunción de los tres modos de significación (visual, verbal y sonoro), por ende, es coherente con su naturaleza que se estudie desde un ACDM. Así pues, se procede a presentar las películas:

Perro come perro (2008)

“Al perro que tiene dinero
Se le llama señor perro”
(Pablo Escobar)

Esta película es dirigida por Carlos Moreno y producida de la mano de Diego Ramírez en el año 2008, fue realizada en Cali y sus alrededores por la compañía IFC Films, cuenta con un formato de vídeo digital y una duración de 1:22:44 segundos.

Ambientada en el marco de la mafia caleña, en donde un grupo de sicarios rompe el principio de lealtad y sólo busca robar y asesinar para satisfacer sus intereses.

En la puesta en escena se encuentran los personajes principales, como El orejón, Víctor Peñaranda, el negro, Sierra, la bruja Iris; y actores secundarios como el portero, los mellizos, la familia de Víctor y Pablo. Todos estos individuos ayudan (en mayor o menor medida) al desarrollo de la cinta, pues conectan entre ellos, tienen sus propios motivos para actuar de una u otra forma o son el motivo por el cual el otro se desenvuelve en la trama.

La película se fundamenta en los intereses personales, teniendo como inicio el deseo del Orejón, jefe de la mafia caleña, de carácter agresivo, inescrupuloso, y perfil de narcisista, por vengar la muerte de su ahijado y recuperar un dinero robado. Para ello, contrata a Peñaranda un hombre de personalidad reservada, bastante serio, de pocas palabras, pero determinado en el actuar; así como el Negro hombre impulsivo, firme en sus convicciones sicariales -pero poco leal-, y creyente devoto de los santos que lo protegen; sin saber que cada uno es culpable de los acontecimientos que lo llevan a contactarlos, pues, el primero es quien hurta el dinero con el fin de huir con él y el segundo es quien asesinó a su familiar.

Hasta aquí la película permite ver los mecanismos de control que tienen unos personajes sobre otro y el cómo se cree que al salir del margen de la ley (en este caso hacia el narcotráfico), se puede ser libre, cuando, en realidad solo son sometidos por otro con más poder. Por otro lado, también se entreven los principios que tienen los personajes, una especie de “ni Dios ni ley”, acompañado a su vez de sometimiento disfrazado de lealtad, codicia, devoción e inclinación por lo esotérico.

Dicho en otras palabras, el largometraje aporta la visión del contexto de uno de los carteles de tráfico de drogas colombianos y sus ideologías, esto es importante “debido a que el ACD se interesa en el poder, la dominación y la desigualdad social, tiende a centrarse en el estudio de grupos, organizaciones e instituciones. [...] ha de explicar las distintas formas de la cognición social que comparten estas colectividades sociales: conocimiento, actitudes, ideologías, normas y valores” (Van Dijk, 2003: 167).

Descendiendo a otras particularidades, el ambiente de la película muestra un Valle del Cauca bastante oscuro, las calles, los edificios y las casas son el reflejo de un territorio marginal, la ciudad en general pasa a ser otro protagonista dentro de la obra; los escenarios son una contraposición a las imágenes de un Cali o un Túlúa turístico y agradable, pues en la película, se observan hoteles de bajo presupuesto, mercados de pulgas y suciedad en general. Volviendo con el hilo conductor del relato, la influencia de la magia negra, el esoterismo y lo religioso, son elementos muy marcados. Ejemplo de esto, es la presencia de la bruja Iris, a quien el Orejón busca, para que le revele las intenciones de sus colegas y así castigarlos con brujería; además de la presencia de santos y altares que (según la ideología de los narcotraficantes) los protegen, es tal la importancia de estos rituales y sus símbolos, que al final la película termina de forma onírica y misteriosa.

Lo anterior también es relevante, ya que, permite observar las creencias de una cultura y la influencia de estas, en la sociedad y en quien la retrata, así lo afirma Rivera “es imposible que una obra carezca de ideología. Cualquier producto cultural, y de manera particular, es elaborado desde una perspectiva, desde un punto de vista particular que evidencia la posición de quien narra” (2010: 98).

Todos tus muertos (2011)

“Siempre
habrá que volver los ojos
sobre los cadáveres
porque los desiertos
jamás dejan de hablar
de los riachuelos”
(Nelson Osorio Marín)

Esta película es dirigida por Carlos Moreno y producida junto a Diego Ramírez y Nancy Ramírez en el año 2011, grabada en el municipio de Andalucía-Valle por la productora 64A Films, cuenta con un formato de 16 mm, tienen una duración de 1:42:20 segundos. El protagonista de esta historia es un humilde campesino quien, en un domingo de elecciones, descubre un grupo de cadáveres en su parcela; aterrado busca al alcalde, pero no lo atiende. Una comunidad rural en donde las olas de masacres producidas por políticos y policías corruptos generan horror.

La película inicia con la visión de una camioneta siendo conducida en medio de la noche, no se sabe que lleva como carga, solo se puede intuir que va camino a un campo de maíz. La imagen cambia de forma drástica, para mostrar a los primeros actores: Salvador y su esposa Carmen, en medio de un acto sexual, bastante instintivo. De nuevo se presenta un giro a la escena y está Salvador arreglándose para dirigirse a sus labores. Es domingo día de votaciones, pero eso no le importa al protagonista, este se limita a su trabajo, pero la verdadera trama de la historia comienza, cuando el campesino encuentra alrededor de 50 cadáveres en su parcela.

Horrorizado, se dirige al pueblo para denunciar los hechos ante las autoridades, no obstante, el panorama con el que se encuentra es muy diferente al que se imaginó. La policía y el alcalde -otros protagonistas centrales- insisten en que Salvador está mintiendo y solo quiere incomodar a los demás; pero eso no es impedimento para que este trabajador acuda a los medios, el locutor lo escucha e informa a la comisión de derechos humanos, el alcalde y dos policías conscientes de que la situación se está saliendo de control, acuden a los terrenos, para comprobar que la masacre era cierta. Empero, sus acciones no van dirigidas a ayudar, por el contrario buscan utilizar su poder y posicionamiento social, para ocultar la verdad, por medio de intimidaciones y nexos con otros alcaldes o narcotraficantes, con el único fin de deshacerse de los cadáveres.

Así pues, la película muestra el abuso y la corrupción del poder en cuanto a situaciones como las masacres y desapariciones, tratando a los cuerpos como simple basura, deshumanizando a los seres, sometiendo a los que no piensan como ellos, en conclusión se observa una clara dominación. Condición que es del interés del análisis del discurso, debido a que es “una perspectiva, crítica, sobre la realización del saber: es, por así decirlo, un análisis del discurso efectuado «con una actitud». Se centra en los problemas sociales, y en especial en el papel del discurso en la producción y en la reproducción del abuso de poder o de la dominación” (Van Dijk, 2003: 144).

Ahora bien, a diferencia de *Perro come perro*, esta obra se desarrolla en un paisaje rural, con un poco de urbano, sin embargo, el carácter marginal y de abandono es muy marcado, reflejo de ello son las locaciones como la fincas, las casas, el parque, entre otras. Otra diferencia significativa es que en *Todos tus muertos* el silencio es un

personaje, los diálogos son bastante limitados y van complementados por gestos o sonidos no verbales, asimismo la simbología juega un papel importante; un ejemplo, es la pelea de gallos que tiene lugar en la casa del campesino, mientras ellos intentan resolver la situación de los occisos, luego de mucho discutir y buscar alternativas, el alcalde logra mover los cuerpos de lugar y Salvador se va con un sentimiento de frustración, demostrando que ha perdido ante las instituciones de poder, así como uno de los gallos muere al pelear con el otro.

Cada elemento de esta producción cinematográfica tiene un propósito, porque “los elementos narrativos no suelen dejarse al azar. Cada componente de la historia o puesta en escena tiene un sentido en la película” (Rivera, 2010: 98).

Luego de la exposición del corpus, se retoman a Kress y Van Leeuwen, cuando afirman que una teoría

multimodal de [la] comunicación [no debe basarse en ideas] que naturalicen las características de los modelos semióticos al equiparar los canales sensoriales y los modelos semióticos, sino en un análisis de las especificidades y los rasgos comunes de los modelos semióticos que toman en cuenta su producción cultural social e histórica, que notan cuándo y cómo los modos de producción son especializados o realizados a través de capacidades múltiples, jerarquizados o basados en equipos, y cuándo y cómo las tecnologías son especializadas o de múltiples capacidades, y así (2001: 3).

Se entiende entonces que, el cine tiene un carácter multimodal en sí mismo, es decir, la unión de los modos de significación que presenta hace que las interpretaciones que se puedan dar, sean basadas en la convergencia de estos, sin imponer o resaltar un medio sobre otro. Además de partir de un contexto para ser creado, reconociendo entonces ideologías, posturas y acciones de un grupo social (en este caso discriminado), dejando claro que no existe discurso sin contexto, ni contexto sin discurso.

Para finalizar, la selección de *Perro come perro* y *Todos tus muertos* como corpus para esta investigación, se basó en su carácter marginal, pues si bien tienen reconocimientos a nivel nacional e internacional, no son tan comerciales como otras producciones de Moreno, así mismo, no se han investigado desde el enfoque de lo anómalo.

3.2. *diseño del modelo de análisis*

Para la construcción de este modelo, se partirá de los planteamientos teóricos propuestos por Gunther Kress y Teun Van Leeuwen, en su libro *El discurso multimodal. Los modos y medios de la comunicación contemporánea* (2001). Neyla Graciela Pardo Abril, en su artículo “El discurso multimodal en YouTube” (2008). Benjamín Cárcamo, en su escrito “El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas”. Michel Foucault *Los anormales* (2010). Edwin Vargas Bonilla en su estudio *Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana* (2013).

En este sentido, Kress y Van Leeuwen proponen cuatro estratos en lo que a la creación de discursos multimodales se refiere. El primero es *el discurso*, definido como “conocimientos socialmente construidos de (algún aspecto de) la realidad” (2011: 3), son discursos que se elaboran en un ambiente determinado, respondiendo a las necesidades de sus actores; esta primera fase es abstracta y requiere de los modos para ser debidamente elaborado. El segundo es *el diseño*, entendido como “el lado conceptual de la expresión, y es el lado expresivo de la concepción” (4), es aquí cuando el o los sujetos transmisores del mensaje, seleccionan los modos semióticos que van a usar para plasmar el discurso; en esta etapa aún no se concreta el discurso, solo se prepara la ruta para realizarlo.

El tercero estrato es *la producción* esta se “refiere a la organización de la expresión, a la articulación material real del evento semiótico o a la producción material real del artefacto semiótico” (2011: 5), en esta etapa se materializa la idea de discurso, existe la unidos de medios semióticos, entiéndase medios como los elementos tangibles y habilidades usadas, para concretar las ideas. Por último, se encuentra *la distribución* que “se refiere a la potencial ‘re-codificación’ de los productos o eventos semióticos, con propósitos de registro” (2011: 13), aquí los discursos son reproducidos y/o representados, se transmiten al público en general, de aquí bien se podría decir que también se logra la interpretación del mensaje a través del análisis de este.

La relevancia de esta teórica a los estudios del cine, radica en que este, como expresión artística, atraviesa por todos esos estratos, para llegar al producto final. Por tal razón,

para realizar un estudio profundo de los largometrajes, primero se deben estudiar estas cuatro etapas.

En relación con lo dicho, Pardo, plantea que el ACDM entiende que los discursos se elaboran por múltiples códigos o recursos, los cuales al fusionarse construyen la significación, dichos códigos “hacen referencia a los sistemas de signos disponibles en la sociedad (verbales, kinésicos, musicales, sonoros, gráficos, pictóricos, etc...), que subyacen a los procesos de construcción de significado” (2008: 81). Como el discurso cinematográfico cuenta con los tres modos (verbal, visual y sonoro), se hace indispensable partir de la propuesta de Pardo, para analizar a profundidad los elementos, sus uniones y aportaciones a la construcción de personajes.

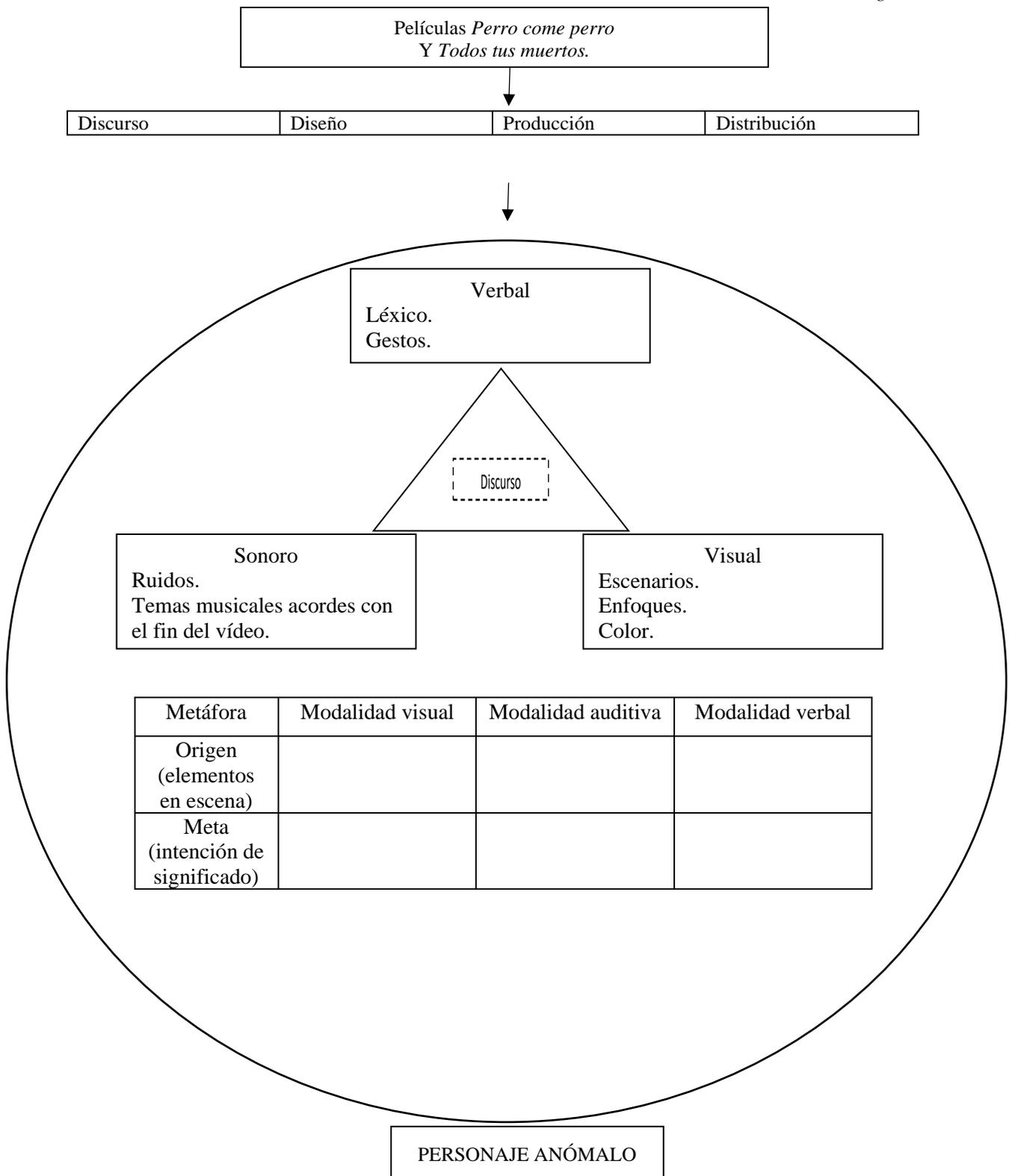
Ahora bien, como ya se ha mencionado, las obras de Moreno están llenas de simbologías y metáforas, cuya interpretación es sumamente importante, para el proceso de significación y estudio. Por ende, este modelo de análisis también se basa en los aportes de Cárcamo, en cuanto a la *metáfora multimodal*, que plantea que un dominio puede ser la significación de otro dentro del discurso, en el que se abordan las tres modalidades (visual, sonora y verbal), el origen de estas y su meta (función).

Por último, se hace indispensable tener sustento teórico en cuanto al personaje anómalo, para ellos, se tendrán presente los estudios de Foucault y Vargas, ya que ambos están estrechamente relacionados, pues el primero propone a los tres anómalos principales: el monstruo”, aquel que combina lo imposible con lo prohibido; “el individuo a corregir”, sujeto que rompe los esquemas sociales y se rehúsa a ser sometido por las instituciones de poder (familia, colegio, iglesia, ejército); y “el onanista”, quien representa los comportamientos reprimidos que son desbordados por medio del abuso a la sexualidad (masturbación).

Por otra parte, Vargas afirma que “la anomalía no es una condición a priori, sino que existen situaciones concretas que la desencadenan” (2013: 45), esta forma de ver la anomalía, permitirá ampliar el rango de sujetos anómalos en las películas, pues se entiende que todos pueden ser anormales, tanto así que se podría agregar nuevas categorías o más elementos descriptivos a los arquetipos ya expuestos.

Con el objetivo de ejemplificar el modelo de análisis propuesto, en el siguiente esquema: *Figura 1. Modelo de análisis*, se muestra un esquema que resume la ruta planteada en este capítulo.

Figura 1



Elaboración de Nataly Materón Lasso

Tabla 3

		Autor (es)	Año	Título	Tipo de textos	Fuente
Descripción del corpus.	1	Van Dijk, Teun A	2003	“La Multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad.”	Artículo	En Ruth Wodak y Michael Meyer (comp.)
	2	Rivera, Jerónimo	2010	<i>Cine: recetas y símbolos guía para entender el cine sin dejar de disfrutarlo.</i>	Libro	Colombia: Sello editorial.
	3	Ramírez, Diego (productor) y Moreno, Carlos (director)	2008	<i>Perro come perro.</i>	Películas	Colombia: IFC Films.
	4	Fernández, Nancy y Ramírez, Diego (productores) y Moreno, Carlos (director)	2011	<i>Todos tus muertos.</i>	Películas	Colombia: 64A Films.
Modelo de análisis.	1	Kress, Gunther y Van Leeuwen, Teun	2001	<i>El discurso multimodal. Los modos y medios de la comunicación contemporánea.</i>	Libro	Londres: Arnold.
	2	Pardo, Neila G.	2008	“El discurso multimodal en YouTube.”	Artículo	ALED, Brasil.
	3	Foucault, Michel	2010	<i>Los anormales.</i>	Libro	Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
	4	Vargas, Edwin A	2013	<i>Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana.</i>	Tesis de maestría	Universidad Tecnológica de Pereira.
	5	Cárcamo, Benjamín	2018	“El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas.”	Artículo	<i>Forma y Función</i> , Bogotá.

Elaboración de Nataly Materón Lasso

Capítulo 4. anomalías cinematográficas desde una perspectiva multimodal, hacia un perfilamiento anómalo.

En este capítulo se hace el análisis del corpus, bajo las propuestas teóricas planteadas anteriormente. En primer lugar, se habla de cine del director, seguido se abordan las películas desde los cuatro estratos de Kress y Van Leeuwen: *discurso, diseño, producción y distribución*; puesto que, la elaboración de un largometraje pasa por esos momentos, además, es en ese proceso en donde se entiende por qué el director crea su discurso de determinada manera, los modos y los medios que utiliza y lo que busca transmitir.

4.1 Descripción del cine de Carlos Moreno

Ahora bien, para entender el discurso utilizado por Carlos Moreno, se debe retroceder a sus orígenes. Moreno es graduado en comunicación social y periodismo de la Universidad del Valle, lugar donde obtuvo sus primeras bases cinematográficas en el género documental al participar del programa *Rostros y rastros*. Sin embargo, sus mayores influencias para sus inicios en el séptimo arte fueron los cineclubes caleños, en los cuales se proyectaban películas dirigidas por Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Oscar Campo, entre otros, quienes desarrollan un modelo de producción que incide directamente en la obra de este director.

Dicho paradigma se denominó *tropical gótico*, que tenía como objetivo parodiar el terror representado en las películas comerciales de los años 70, en donde los personajes eran seres indeseables que acechaban a una ciudad aterrorizada, pero en este caso se buscaba demostrar “el miedo del pueblo a los políticos, a las instituciones, a las grandes potencias. Describir el miedo del pobre hacia el rico, entender la enorme brecha entre unos y otros, por supuesto, desde una mirada artística y arriesgada” (2014: 64) Así lo afirman Alomía y Arévalo, en sus estudios *Recorrido histórico del cine club de Cali en la década de los 70 y su aporte directo en las producciones cinematográficas del realizador caleño Carlos Moreno*.

Lo antes mencionado, se puede observar en los largometrajes de Moreno, los cuales representan la violencia de Colombia, pero en especial aquella que se vive dentro del

Valle del Cauca, dando a conocer la forma como ve a su departamento, su identidad y las representaciones sociales del mismo. Ya que, para él:

la violencia va ligada al ser humano, es una paradoja que lo atrae a experimentar dentro de sus narrativas. Esto unido al conflicto social y a la geografía que lo rodea, llevó a Moreno a [plasmarse] una problemática violenta en su cinematografía. Esta violencia algunas veces física, otras veces psicológica, es un punto de quiebre en sus historias, pues es a partir de ahí, [...] donde se generan los puntos de encuentro en las tramas de sus películas (Alomía y Arévalo, 2014: 61-62).

A propósito del terrorismo que enmarca al Valle del Cauca, es crucial, realizar un breve recorrido por los hitos que determinan tal situación. Partiendo de dos elementos claves: el narcotráfico y la presencia de grupos armados al margen de la ley.

En cuanto al primero, nace en Cali bajo el mando de los hermanos Rodríguez de forma paralela a los carteles de Medellín, sin embargo, toma verdadera fuerza tras la muerte de Pablo Escobar. El cartel de Cali, crece alrededor de todo el territorio valluno, afectando ciudades como Tulúa, Buga, y Cali, además de tener un eco profundo en las zonas rurales. Por un lado, este fenómeno criminal trae consigo alianzas entre los narcos y los políticos, expandiendo el margen de corrupción, ya que, existía un intercambio de ayudas, unos financiaban las campañas políticas y de esa forma compraban su protección para no ser extraditados; por otro lado, las personas de escasos recursos (en especial campesinos), empezaron a optar por trabajar en cultivos ilícitos, dado su alta remuneración económica en comparación a otras plantas, súmese a esto, que el trabajar como sicarios se volvió otra alternativa ilícita, pero factible para ganar dinero.

A causa de ello, el departamento sufrió a nivel social y económico, pues este cartel en específico se caracterizó, por la crueldad de sus acciones. Se ve entonces, un enfoque de Carlos por retratar algo tan arraigado a su tierra, como lo es la violencia, la crueldad y la maldad de los personajes propios del narcotráfico, no obstante, él busca mostrarlos como residuos de la sociedad que los creó y luego los rechazó, dicho de otra manera, Moreno ve el negocio de las drogas como una revolución que merece ser contada, con el fin de llevar a la reflexión, incomodando al espectador.

En cuanto a los grupos armados al margen de la ley, surgen como consecuencia directa de la injusticia social, pretendiendo dar respuesta a las necesidades del pueblo, situación

que se vive a partir de los años 50 y de la cual, el Valle no es ajeno. Desde los años 70 existe la presencia de grupos como la FARC y el ELN, quienes terminaron siendo parte del problema, por cual se crean otras agrupaciones como Cali limpia o Amor a Cali, quienes buscaban realizar una limpieza social. La consecuencia directa de estos “pelotones insurgentes” son las masacres, desapariciones, secuestros y atentados. Debido a eso, los sectores rurales sufrieron un gran impacto, padeciendo así la sevicia de estos “justicieros” y el abandono de las entidades gubernamentales. En consecuencia, Moreno busca visibilizar en su discurso las injusticias sociales, de forma crítica, pero también satírica, así pues, sus villanos predilectos son todos aquellos que se supone deben proteger (gobernantes e instituciones de poder).

Resumiendo, las películas de Carlos Moreno son alimentadas por realidades distópicas, antipatriotas, como lo es el cartel de narcotráfico caleño y el abandono del gobierno a ciertas poblaciones, quienes son flageladas, por constantes horrores. Situaciones que demuestran que la maldad no es propia de seres indeseables o bandidos, por el contrario, dejan en evidencia como las problemáticas sociales nacen de la corrupción, el deseo y la codicia, de quienes no deberían ser el problema, sino la solución. Bien pareciera por todo lo anterior, que el director, busca realizar una crítica a la sociedad, en la que se desenvuelven estas situaciones, y aunque dicha afirmación es cierta, existe también una postura de burla y humor negro bastante notorio en sus largometrajes, porque juega con lo socialmente establecido, distorsionándolo, alterando esa línea que separa la realidad de la ficción.

Se concluye entonces, que el discurso del director parte de una realidad violenta y marginada, asumida desde una actitud irónica, que desagrada a la audiencia y genera controversia, puesto que “los discursos no sólo proveen versiones sobre quién hace qué, cuándo y dónde, sino que también suman evaluaciones, interpretaciones y argumentos a estas versiones” (Kress y Van Leeuwen, 2001: 9).

Continuando con la explicación, el diseño de las historias que plantea Carlos Moreno en sus largometrajes parten (en su mayoría) de canciones o crónicas -este hecho lo deja en claro en sus múltiples entrevistas- Este director elige entonces, la realización de películas, antes que los cortometrajes o los documentales, porque los largometrajes le permiten dar un toque de ficción a la realidad y de realidad a la ficción, dicho de otra

manera, juega entre los límites, construyendo un perfil de thriller psicológico, sin dejar de lado la crueldad de la existencia en la que se inspira. A propósito de lo dicho, los modos de significación que usa el cineasta son el visual, verbal y sonoro; pues, como se observa en sus obras, la música es una parte fundamental, que acompaña cada escena, las localidades son de carácter marginal (muestran pobreza) y los diálogos son propios de los personajes. Se resalta de nuevo, que en la fase del diseño “los recursos [...] son aún abstractos, capaces de ser llevados a cabo a través de diferentes materialidades” (Kress y Van Leeuwen, 2001: 4).

De ahí se desprende una justificación a la creación de la presente propuesta de investigación. En razón de que las obras aquí examinadas son, en primera instancia un intertexto del contexto que las inspira, en otras palabras, las películas parten de un discurso social y se nutren a través de la visión del artista, para así dar valor a la significación desde la mirada del creador, que, como ya se ha descrito antes, es una utopía perversa, dibujada por los personajes pertenecientes a ella.

Lo que conduce a la segunda instancia, tales narraciones ideológicas deben ser evaluadas, para eso, se perfila al arquetipo movilizador de la problemática retratada, que, en este caso es el personaje anómalo, porque todos pueden ser catalogados como monstruos, individuos a corregir y/o masturbadores. Tal análisis debe ser interpretado, pero, no basta con sistematizar los hallazgos, también se debe tomar una postura frente a lo contado en los largometrajes y encontrar el porqué de los diálogos, escenarios y musicalización en torno a la anomalía, por eso, el ACDM es un enfoque que permite ver el todo y sus partes, permitiendo que el estudio sea de corte crítico- descriptivo.

Antes de seguir adelante conviene saber, que existe una diferencia y a la vez una complementación entre el diseño y la producción, pues para el primero se utilizan los modos, aquellas formas de significación abstractas cuya materialización se puede dar en diversas formas desde lo verbal, visual y sonoro. Para el segundo, se usan los medios, entendidos como elementos materiales, en los cuales se concreta la construcción del discurso. Así lo afirman Kress y Van Leeuwen “los diseños son (usos de los) recursos semióticos en todos los modos semióticos y combinaciones de modos semióticos (2001: 4)” y la producción es “la articulación de forma material de los productos o eventos

semióticos” (13). En consecuencia, una no se puede dar sin la otra, aun cuando son acciones separadas.

Concedido eso, la producción es, “la organización de la expresión, a la articulación material real del evento semiótico o a la producción material real del artefacto semiótico. Aquí competen un conjunto de habilidades diferentes: habilidades técnicas, habilidades de la mano y del ojo, habilidades no relacionadas a modos semióticos sino a medios semióticos” (Kress y Van Leeuwen, 2001: 5). Para el caso de los largometrajes aquí estudiados, es fundamental el juego entre lo natural y lo artificial, es decir, las grabaciones parten de escenarios cotidianos que son llevados a lo ficcional por medio de artefactos, como lo son la cámara, las luces y los ajustes hechos en computadora, es que, “últimamente, [la] dominación de la monomodalidad comenzó a revertirse” (Kress y Van Leeuwen, 2001:1), no solo en los discursos, que ahora contienen diversos modos de significación, la elaboración de los mismos, es también una conjunción de saberes, experiencias, trabajos, enfoques y estudios.

Para finalizar con los estratos propuestos por Kress y Van Leeuwen, se encuentra la distribución, que se refiere “a la potencial ‘re-codificación’ de los productos” (2001: 13), es decir, la forma y/o plataformas en las que un discurso es reproducido y representando, con el fin de mostrar a la audiencia un producto resultado de la visión de quien lo creo y a su vez que quien lo observa pueda aportar un nuevo significado. En cuanto a Carlos Moreno, sus películas son expuestas en festivales o concursos, se puede inferir que es con el fin de que el cine colombiano tenga mayor visibilidad a nivel mundial, no obstante, en la actualidad, ha optado por plataformas como Netflix, cuyo alcance también es significativo.

Con eso se da por terminada la explicación de los estratos y se da paso a los modos dentro de la significación, que para su explicación se toman por separado. Empezando por el visual, el cual se materializa a través de escenarios de carácter marginal, las ciudades y barrios son bastante abandonados, en contraste con algunos escenarios que dejan ver lo ostentoso de algunos ciudadanos, riqueza que es moralmente aceptada y normalizada, frente a la anormalidad de las condiciones paupérrimas de otros lugares, se ve la suciedad representada en las basuras, la falta de cuidado de los establecimientos.

Así, por ejemplo, en *Perro come perro*, el hotel El Corso, donde se hospedan Peñaranda y el Negro, está situado en un barrio pobre de la ciudad, la poca iluminación de toda la estructura y la gama de colores entre café, verde y blanco, dan la sensación de abandono, de descuido, de encierro casi asfixiante, que afecta a los personajes, al hacerlos sentir atrapados en un pequeño espacio, donde la privacidad es inexistente, como si fueran ratones en su madriguera esperando la noche para salir, o perros encarcelados a la expectativa de las órdenes de su amo. En contraposición al ambiente del hostel, está la oficina del Orejón, empezando por su ubicación, el centro de la ciudad, en un piso alto de algún edificio lujoso, con vista a todo el parque, con artículos como una pecera, varios telescopios, muebles finos y licoreras; muestra la otra cara de la moneda. Si bien la luz de ese escenario también es oscura, transmite otro tipo de intención, pues tal locación, da la sensación de mansión o morada de quien observa con el fin de controlar todo lo que pase a su alrededor, deja en claro que él es el patrón de los canes.

Otras piezas de lo visual, son la vestimenta de los personajes, que es bastante desaliñada inclusive entre aquellos que son de un estrato socioeconómico alto. La presencia de animales considerados “populares” es constante (perros y gallos). Miradas intimidadoras o llenas de miedo que hacen parte del lenguaje gestual acompañando las palabras. Por ejemplo, en el minuto 47:22 de *Perro come perro*, el personaje de Sierra lleva dos rehenes, que tímidamente intentan sostenerle la mirada al sicario, debido a que él los observa de una forma psicótica, demostrando que todo lo que está sucediendo es natural, que la vida y la muerte son simples palabras, en comparación con la deslealtad de robarle al señor de la organización. La escena concluye con los ojos suplicantes de un rehén contra la mirada asesina de quien tiene el arma y por ende el dominio.

Otros elementos de lo visual son las modas que significan épocas cronológicas, dando una ambientación de los años 70 o 90, y, por último, la indiferencia y la complicidad como personajes permanentes, quienes alimentan a la corrupción, así como a la pobreza. Buen ejemplo de ello es *Todos tus muertos*, recuérdese que la idea principal de este largometraje gira en torno al hallazgo de una montaña de muertos en los campos de maíz, desatando una odisea que envuelve a los personajes. Uno de los momentos más tensos se genera cuando Salvador se dirige hacia las autoridades (que se suponen deben ser competentes) para alertarlos de la masacre en su parcela, sin embargo, lo único que

encuentra es un tratamiento despectivo, casi burlesco, por parte del policía, quien les resta importancia a las palabras del campesino, ya que, mientras intenta hablar, el oficial disfruta de su desayuno, sin siquiera mirarlo. Esto transcurre desde dos ángulos, pues cuando el paleta es enfocado solo se le ve la cara, mientras que al agente se le ve de cuerpo completo; el mensaje que transmite esta perspectiva es la jerarquía de poder y capacidad de sometimiento desde las diferentes posiciones en las que se encuentran los personajes.

En cuanto al modo verbal, se observa lo expresado por los personajes, al igual que los periódicos, las revistas y los afiches. Éstos están cargados de refranes y terminología propios de los sujetos, así como el amarillismo. Elementos que quedan plasmados en las dos películas estudiadas (*Perro come perro* y *Todos tus muertos*), ya que ambas están llenas de características léxicas propias de su historia, en la primera existe la jerga de los narcotraficantes, por ejemplo, palabras soeces y términos despectivos y/o amenazantes, que dan muestra de la falta de normas de cortesía que existe entre los actores; en la segunda el silencio es más constante, empero, cuando los personajes, dialogan entre sí, usan un lenguaje más simple, lo cual refleja dos condiciones, primera temor ante lo ilícito, ante la autoridad, puesto que, los gobernantes y los policías son un foco de violencia (física y psicológica) para los demás personajes, una emisora sin eco, que debería ser un medio de denuncia e información, empero, solo genera distracción y descontextualización con lo que sucede en el pueblo.

Se ilustra lo que se viene diciendo con un ejemplo, que deja ver el dialecto de los narcotráficos: El Orejón intuye que Víctor es el responsable de robar el dinero, así que lo expone a una encrucijada de la cual depende su vida; uno de sus compañeros lo acusa del hurto y Peñaranda, para probar su inocencia (o eso es lo que él cree) debe asesinarlo delante de sus compañeros, para ello le dan una motosierra y el Orejón le dice “bueno mijo, sáquele la verdad o las tripas a este perro” (Moreno, 2008), en el enunciado sobresale una intención connotativa, que utiliza la metáfora para comparar a el hombre con un animal, más precisamente con un perro, pero el tipo de can que se encuentra en la calle, ese que todos desprecias, lastiman o espantan; además lleva una carga emotiva de desdén por ese ente que ya no es útil dentro de la asociación delictiva.

En lo verbal también existen la ruptura de la formalidad, en lo que respecta al intercambio de palabras entre un emisor y un receptor. Ejemplo de ello, son Salvador y su esposa Carmen, quienes tienen una especie de conversación, después de que él llega aterrado a su casa por el descubrimiento de más de cincuenta occisos en sus terrenos. Sin decir nada, encierra a su familia en casa y ella le pidió una explicación:

“-Contéstame Salvador ¿qué pasó? contéstame ¿Qué pasó? ¡contéstame!

-No vayan a salir.

- ¿Pero por qué?

- No vayan a salir”. (Moreno, 2011)

La interacción entre ellos es interrumpida por la falta de información que suministra el esposo frente a las suplicas de la mujer, algo que entorpece el proceso comunicativo y perfila una anomalía ermitaña, de la cual se habla más adelante.

En lo que respecta al modo sonoro, las canciones no son simples elementos aleatorios que están con el fin de generar tensión en el espectador, en el caso de Moreno, la selección musical se realiza con base en algunos criterios: géneros propios de su región (salsa) y géneros que representen rebeldía y les otorgan voz a las clases marginales (rap y música protesta). Intérpretes como Fruco y sus tesos, Nelson Velandia, Superlitio, entre otros. Están presentes en las escenas de los largometrajes, con melodías cuya letra relata o complementan las acciones de los personajes.

Sirva de ejemplo, la canción del grupo Malalma, “las reglas” (2011), perteneciente al género del rap, entre sus letras está: “el que no escucha se escacha, el que la tuerce la paga, el que no deja no saca, el que no presta no raja, el que debe se esconde”, bien describe la ley de los narcos, una especie de sociedad que tiene como principio la utilidad del otro, la lealtad enfermiza hacia quien los lidera y las consecuencias fatales de romper las reglas; quien entra en el mundo de lo ilegal, no huye de las normas sociales, simplemente se somete a nuevas leyes.

Póngase otro ejemplo, la canción “tiempos de ayer” (2006), interpretada por Eduardo Collazo, música del acervo popular, que entre sus letras expresa: “ya se fue ese tiempo de ayer donde todo era paz y dulzura, en mi campo se veía florecer, no como hoy que

todo es amargura, da tristeza, pero la verdad la violencia no para”. Retrata la cara triste de vivir en el campo, como la idea de vida plena, sana y tranquila fue vilmente desdibujada por las manos de indolentes, cuyo propósito fue someter al campesino, violando sus derechos y cambiando el campo verde, por el rojo sangre.

Se comprueba entonces que la selección musical de ambas películas, aporta a la significación, describiendo ya sea a los personajes, sus acciones, pensamiento o lugares. También entra la música de suspenso que le da movimiento a la trama, dotando de sentido a las escenas, e inclusive perfilando o los sujetos. Del mismo modo, los sonidos de las balas, los ladridos de los perros, los golpes aunados al maltrato, los quejidos, los gemidos, son elementos que no pueden ser ignorados, porque, muestran el abuso de poder de las autoridades de la ilegalidad, los placeres prohibidos, los mensajes de dolor y sufrimiento, frente a las saetas de la muerte.

4.2 análisis del corpus

En este apartado del capítulo, se entra en materia, en cuanto al análisis del corpus, las películas son estudiadas de forma paralela, ya que, se observan bajo las mismas teorías y en busca de los mismos elementos de significación, además, se hacen paralelos entre algunos personajes que comparten comportamientos similares. Ahora bien, lo expresado aquí es el resultado de la visualización meticulosa de las obras, la selección de los modos, la aparición de metáforas multimodales y ejemplos explícitos; lo anterior, con el fin de dar respuesta al interrogante base de esta investigación *¿Qué modos de significación del discurso multimodal perfilan al personaje anómalo en las películas *Perro come perro* y *Todos tus muertos* del director Carlos Moreno*

Anomalías léxicas-gestuales: ruptura de la formalidad normativa

La comunicación es un pilar fundamental de las relaciones humanas, el ser asertivos entre los miembros de una sociedad, da como resultado afinidad entre los pares. Entendiendo que ser asertivo, atañe utilizar términos normativamente aceptados para referirse o hablar con alguien más, lo que a su vez va acompañado de gestos, posturas y

miradas acordes al mensaje que se desea transmitir, de aquí que, dichas actitudes también sean parte esencial de los actos comunicativos.

En ese orden de ideas, la formalidad y la cordialidad serían las pautas de lo correcto en lo que a lenguaje se refiere ¿Qué sucede entonces con los dialectos que rompen ese molde? Fuera del límite de lo normal, se generan muchas anomalías, entre las cuales se encuentran las léxicas-gestuales. Situación que, para el análisis crítico del discurso multimodal es fundamental, ya que, para estudiar el modo verbal, “se hace un registro léxico, se identifican las palabras claves, el contexto, frases prototípicas y expresiones socioculturalmente ancladas” (Pardo, 2008: 90), todo eso acompañado de lo gestual.

En el caso de esta investigación se observan las deformaciones del lenguaje, producidas por grupos que quebrantan lo normal, para dar paso a patrones lingüísticos no aceptados, trayendo consigo, palabras soeces, abuso de poder, el cual se produce por medio de la intimidación, las burlas, las provocaciones, el trato deshumanizado hacia los otros y/o las blasfemas hacia la fe conservadora.

Buen ejemplo de lo dicho, son los narcotraficantes, para ser más específico, los narcos colombianos, quienes utilizan el denominado “parlache” un tipo de habla con modismos propios de su cultura, cuya creación se dio en los barrios populares y llegó hasta los jefes de alto mando de la mafia; en ese dialecto se encuentran términos para referirse a ellos mismo, sus acciones y objetivos, sirvan de ejemplo algunas palabras: *parce-marica- patrón- ¿no será mejor agarra esa rata y pegarle un tiro?- vamos a hacer moñona- donde estará está malparida- luna negra - me tiene asado- a la hora del triquitraque no sirve pa nada- me toco hacer limpieza- el que la cago pa pal piso- ¿dónde está el billete a ver dónde está?- llave déjate de guevonadas.*

La terminología expuesta en el párrafo anterior, basta para vislumbrar una idea de lo que es una forma de “parlache”; dicho dialecto tiene un papel determinante en las películas de Moreno, puesto que, es representativo del contexto en el cual se desarrollan las historias, paradójicamente en el marco de la ilegalidad el trato despectivo y deshumanizado es lo “normal”, porque de esa forma se demuestra la posición o imposición, el no mostrar emociones por los demás es lo correcto, pues, expresar sentimientos es sinónimo de debilidad, por ende, sería extraño para el espectador

encontrar palabras cordiales entre los personajes; no obstante, lo ilícito, sigue dentro del marco de lo legal, así pretenda escapar de él. De esa forma se completa la incongruencia, al ser el anómalo un “personaje que dialoga con la locura y el vértigo de sus contemporáneos y que carga sobre sí misma con la anomalía de su mundo” (Vargas, 2013: 31).

Con eso en mente, se trae a colación a los asesinos del grupo, empezando por Víctor Peñaranda, actor movilizador del argumento del largometraje *Perro come perro*, ya que, el robar el dinero fue el detonante de toda una serie de eventos macabros, marcados por la antipatía hacia la vida de los otros, la necesidad de satisfacción de los deseos particulares, que trasgreden “los límites naturales, [una] trasgresión del marco, de la ley como marco” (Foucault: 2010: 68). Perfilado como un hombre solitario, cuyas razones para entrar en el mundo del narcotráfico se desconocen, pero se puede deducir que la necesidad de dinero para su familia lo llevo a involucrarse. Es el resultado de una sociedad indolente ante las necesidades ajenas, se mueve entre las sombras, cual monstruo que atemoriza con su presencia a una ciudad de ritmo acelerado, excesos y falta de oportunidades.

Sus diálogos, son cortos y concretos, carecen de empatía por su receptor, en la mayoría de las conversaciones, sus respuestas son a través de gestos y miradas, bastantes despectivas, a pesar de ser un simple peón en la cadena de criminales, no rinde devoción a ninguno de sus superiores o pares, por el contrario, con su postura demuestra su incomodidad por ser mandado; su rostro es casi inexpresivo, da a entender que sin importar lo que deba hacer (ya sea un robo o un asesinato) el remordimiento, al igual que la tristeza o el dolor no existen para él. Si bien Peñaranda es un perro adiestrado para cumplir órdenes, su instinto de supervivencia lo hace un ser desobediente. Esto se comprueba por sus acciones, al escapar de la vía legal, creyendo que en lo ilegal podría hacer lo que mejor le pareciera, empero, dentro de toda sociedad hay códigos, algo que este personaje no desea seguir, él, como residuo social, no quiere ser pisoteado, prefiere ser quien maltrate, porque “en cierta forma el criminal es siempre un pequeño déspota que hace valer, como despotismo y en su propio nivel, su interés personal” (Foucault, 2010: 94)

Otras veces, sus reacciones son de ira y frustración, como sucede en la 1:04:04 del largometraje, el dueño del hotel golpea violentamente la puerta del cuarto de Víctor, con el fin de devolverle un periódico, sin embargo, su verdadera intención era burlarse de su inquilino, situación que hizo que éste se molestará y le advirtiera “¿vos me viste cara de payaso o qué malparido?” (Moreno, 2008), palabras que además, iban acompañadas de un arma puesta sobre la cabeza del propietario, lista para ser disparadas, aunque no activo el artefacto, si arrojó contra el piso y pateo violentamente al hombre, quien en medio de la ocurrido corrió al mostrador, para sacar una escopeta, algo que no intimida a Víctor, por el contrario, lo enfurece más, tanto, que le grita al casero “¡sácalo, sácalo pues hijueputa!” (2008), sus palabras amenazantes son coherentes con su postura de bestia lista para atacar, así como sus ojos bien abiertos, atentos a cualquier movimiento del oponente.

Volviendo a lo dicho sobre la falta de demostraciones afectivas entre los personajes, Peñaranda no es ajeno, pero, existe en él una dualidad interna, que se da por su visión de vida como asesino versus la urgencia de ser un buen padre y esposo. Durante toda la película, este hombre busca desesperadamente contactar a su pareja, en las pocas conversaciones que tienen, aflora una emoción no vista en otros actores, el miedo ante la pérdida de un ser amado. Aquel varón que no evidencia alguna vulnerabilidad, lucha con el papá que piensa en su hija. Es Víctor un *Doctor Jekyll y Mister Hydell*, cada uno batalla por ser quien domine.

No obstante, aquí se fusionan, dando como resultado un ser que busca demostrar amor, pero no recuerda cómo hacerlo; esto se evidencia al comparar el tatuaje que tiene Víctor en su brazo derecho “love you love” (en español “te amo amor”), como muestra de la unión que busca tener con su familia, en contraste con la manera como habla a su esposa, póngase por caso, en la 1:02:41, la siguiente conversación:

“-Decime donde estas, que voy por vos y por la niña ya.

- ¡No Víctor! Me vas a decir ya qué es lo que pasa.

-Es que me lleve una plata. Vos sabes estaba pensando en la niña y ya no me puedo echar pa atrás.

-Víctor ¡déjanos en paz! Mira que ya me dieron la visa y la otra semana me voy con la niña.

- ¿Ola vos es que no entendes? si no se van conmigo, no las van a dejar y las van a matar” (Moreno, 2008).

Se comprueba de esa manera que, Víctor se perfila como un anormal dentro de lo anormal, que a su vez no es acogido por ningún tipo de normalidad, es decir, sus actos violentos y dominantes no concuerdan con el mundo afectivo que tanto anhela, y sus sueños de vivir tranquilamente no son acordes con los valores -o antivalores- del contexto delincriminal al que fue empujado por “una sociedad anómala que produce personajes anómalos desde la válvula de escape de la violencia [y] el crimen” (Vargas, 2013: 65).

Mirándolo así, este primer personaje en lo que respecta a las categorías de los anormales es un monstruo y un individuo a corregir. Considerando que, sus actos son propios de un ente aterrador, ya no como aquel engendro deforme salido de la mente fantástica de alguien, sino como una persona, que a simple vista puede parecer como cualquiera, pero su existencia, su actuar violento y forma de proceder ante la vida, lo hacen la “naturaleza de la contranaturaleza” (Foucault, 2010: 62), alguien que representa “un peligro para el cuerpo social pero que, a su vez, [señala] cómo la sociedad anómala en la que [emerge] coadyuva con sus mecanismos de exclusión, violencia y represión al crearlo” (Vargas, 2013: 75). Debido a que, el sicariato es un problema social que Colombia conoce, pero no reconoce, prefiere luchar contra las consecuencias, antes que con las causas. Al criminal es más fácil ignorarlo o eliminarlo, que reintegrarlo a la sociedad.

Se procede ahora con otro actor, quien es conocido bajo el nombre de Sierra. Su seudónimo podría proceder de dos variables: por un lado es su apellido y por tal lo llaman de esa manera o puede hacer referencia a su modus operandi, al momento de realizar el oficio sicarial, hecho que va muy acorde con su personalidad, ya que, a diferencia de Víctor; él es explosivo, impulsivo, irreverente, ofensivo y ejerce la violencia de forma natural, instintiva. Disfruta maltratando a los demás, en otras palabras, no intenta controlarse, toma una postura frente a lo que es y actúa como tal, “asume las características de un personaje anómalo que no se adapta a las instituciones que pretenden normalizarlo y que escapa a su control a través de una conducta que está por fuera del statu quo” (Vargas, 2013: 69).

He aquí un ejemplo, en el minuto 24:12, Sierra ve llegar a sus compañeros, uno de ellos es de tez morena, inmediatamente, lo señala y procede a contar la siguiente anécdota: “a propósito está el de ese traqueto, que contrato a un negro hijueputa, así como este, un negro alquitrán, un negro como de dos metros y treinta centímetros” (Moreno, 2008). Dicho relato no solo se queda en palabras, también entran en juego los gestos, como lo es el movimiento del brazo, haciendo alusión al tamaño del miembro viril del colega y la sobre posición de los labios como mueca de desprecio, además, produce una risa grotesca. Lo que se observa en este discurso, es una clara posición racista, una intención de minimizar a otro por su color de piel, la necesidad de excluir, haciendo al otro un objeto de burla, objetivo que es logrado, puesto que, los demás en escena, están atentos a la historia y gozan de ella, normalizando así la conducta.

Es oportuno ahora, retomar la idea de tergiversación que se presenta de los modelos socialmente aceptados en estos modos verbales. Como ya se ha mencionado, en el contexto donde viven los personajes el trato empático no es una alternativa, debido a que las demostraciones de cariño y/o respeto, se perciben como sinónimos de debilidad. Las palabras soeces, los abusos, los sometimientos, reafirman el poder o bien el coraje que se tiene en el papel de “matón”. Diferente a todo lo que promueve “una sociedad cuyas normas legales y morales pretenden salvaguardar un orden racional, el instinto o, mejor dicho, el comportamiento instintivo, lleva en sí el germen de la irracionalidad y la locura (Vargas, 2013: 79), tal como Sierra, haciendo de él un personaje normal dentro de lo anormal, confirmando así su anormalidad, explicado de otra manera, su discurso es coherente con lo que su entorno cruel le pide, de esa forma este sujeto sobrevive, logrando el respaldo de los suyos, pero dándole aún más la espalda a esas instituciones de poder, que buscan cooptarlo.

Insistiendo con el comportamiento segregacionista, se acude a otro ejemplo, en la 1:24:27 del largometraje, se desarrolla un momento determinante de la trama, el descubrimiento del verdadero ladrón del dinero, en consecuencia, los esbirros desatan una serie de matanzas, entre ellas, el intento de asesinato del Negro. Sierra pretende acabar con la vida del objeto de su desprecio, y lo manifiesta así: “vamos a levantar a ese negro hijueputa de una vez” (Moreno, 2008).

Ahondando más en las trasgresiones del lenguaje presentes en Sierra, se extrae el machismo entendido como la creencia de que el hombre es superior a la mujer, haciendo pensar que es un simple artefacto de placer y por ende merecen un tratamiento burdo. Buen ejemplo de ello, es la 1:14:31, un individuo llama al cuarto del hotel donde se están quedando y es Sierra quien responde, del otro lado de la línea hay un hombre desesperado, preguntando por Adela, algo que al sicario no le conmueve, es más, la conversación se vuelve de tono sarcástico y retorcido:

- ¿Cuál Adela?
- Adela.
- ¿La buenona?
- Hágame el favor y respeta que está hablando de una dama.
- ¿Pero esta buena o no?
- ¿Cómo?
- ¿De verdad quieres que te pase a la hembra?
- Sí, por favor.
- Pues no voy a poder oír, ella ahorita está ocupada. Llámala más tarde.
- A bueno, pero está ahí.
- Sí, sí. No, no, mentiras, mentiras, no está, no está.
- No, no. No se ponga de chistoso conmigo joven, que usted no sabe quién soy yo.
- Claro que se ¿pero quieres que te diga la verdad? Pues que salió con un chorro de babas y nos tocó sacarle las tripas.
- ¡Repita lo que dijo!
- Ya oíste, si hasta en el caleño salió.
- Dejen en paz a mi Adela.
- Pues en paz esta, porque sufrí, mejor dicho, ni pa que le cuento.
- ¡¿Qué le hicieron?! ¡¿qué le hicieron a mi Adela?!
- Eso es pa que veas que no estamos jugando maricón (Moreno, 2008).

Hay que fijarse ahora en los elementos encontrados en el diálogo: los términos como buenona y hembra, traen consigo una connotación sexual; al decir que una mujer está “buena”, la limita a sus atributos físicos, cual, si fuera un simple juguete, que al dejar de servir es desechable. De otro lado, la palabra hembra refiere al femenino de las especies, no obstante, cuando se trata de una mujer, es peyorativo, sigue permeado por un sentido

de menos precio sexista, descalificando la condición de género. Además de esto, la satisfacción de provocar a los demás es evidente, pues, como se lee en la transcripción, ante la necesidad de ayuda, de evidente preocupación del hombre tras el teléfono, Sierra responde con mentiras y artimañas. De nuevo lo gestual va ligado, ya que, la postura de superioridad junto la risa de placer, dan muestra de lo cómodo que se siente torturando a otros.

Por todo esto, el personaje de Sierra, comparte con Víctor las características de un monstruo, solo, que, con el primero emergen más particularidades atroces, en otros términos, ya se ve a un arquetipo cuyo instinto se apodera de todo su ser, las batallas internas de carácter moral no tienen cabida en su actuar, empero, las conductas reflejadas en él tienen una razón de ser, al derivar “su anomalía de su enfrentamiento con el contexto. Dicho en otras palabras, los personajes no son anómalos por sí solos: “requieren estar ubicados en una sociedad anómala” (Vargas, 2013: 77). Otro rasgo, es su incorregibilidad, porque en sus palabras y ademanes se hacen visibles algunas de las conductas que la comunidad lleva épocas erradicar, como son el racismo y el machismo puro. Sierra es ese malestar social, la muestra de que las instituciones de poder llevan años fallando en sus intentos de control, porque, no buscan una solución a la problemática, simplemente optan por erradicarla y de no ser posible, prefieren ignorarla.

Pasando a otro personaje, entra en escena el hombre del teléfono, es nombrado de esa forma, ya que, su identidad es desconocida. Sus apariciones en la película son en su mayoría por su voz, solo se le observa una vez. Pareciera que su enlace con la historia fuera un simple accidente, quiere esto decir que la razón por la cual hace parte de la trama, solo se entiende hasta el final. Dejando de lado esas aclaraciones, en este sujeto se resalta lo siguiente: es el único que utiliza un tratamiento de cortesía, acaece, no obstante, que, mientras las charlas entre él y las otras personas son más frecuentes, su normalidad léxica decae, a causa de ello, su exasperación se hace visible, y así como los sicarios, empieza a usar la violencia como puente comunicante.

Para ilustrar mejor, se citan dos momentos:

- “¿Aló?
- perdón ¿de dónde contestan?
- ¿A dónde está llamando?

- ¿Qué queda ahí?
- Un hotel mijo.
- ¿Hotel? ¿y Adela esta por ahí?
- Esta equivocado.
- Disculpe ” (Moreno, 2008).

Obsérvese como en el minuto 22:02 de la película, la llamada transcurre en total tranquilidad, no hay indicios de enojo, el uso de las expresiones “por favor” y “disculpe” dan muestra de la cordialidad implementada en su vocabulario. Apréciense lo contrario, en la 1:33:36, momento justo donde por fin se ve físicamente a este hombre alguien alto y fornido, aparece en el cuarto del hostel, su rostro parece casi deformado por el dolor, su respiración acelerada transmite una sensación de furia incontrolable, con una vara de metal golpea salvajemente a Peñaranda, una y otra vez, hasta dejarlo inconsciente, no siendo eso suficiente se monta sobre él, para golpearlo. Su cólera se trasmuta en dolor y en medio del llanto pregunta: “¿¿dónde está mi Adela?! ¿¿qué le hiciste a mi Adela, degenerado?! ¿¿qué hiciste con ella?! ¿¿dónde está mi Adela?!” (2008).

Como se indicó en párrafos anteriores, la condición humana de este individuo trasmuta desde el umbral de lo natural, correcto y moral, hasta lo innatural, convirtiéndolo en un criminal, al romper el pacto ético- legal, cuando “en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés” (Foucault, 2010: 95). Se podría concluir que su búsqueda obsesiva por Adela lo llevo a esto, peor en realidad “los personajes no son anormales a priori, sino que resultan a posteriori del enfrentamiento contra las condiciones concretas de la vida” (Vargas, 2013: 91). Es él la muestra de la deformación de lo correcto, al entrar en contacto con el mundo sicarial, termino por ser lo que ellos son: monstruos.

Prosiguiendo con los personajes, aparece el negro o para algunos Benítez; con él llega otra arista de la historia, debido a que líquido al primo del Orejón (su jefe), por razones descocidas, comprobando de esa manera que posee actitudes de rebeldía nata, para con sus superiores y una mano firme para realizar asesinatos sin ningún tipo de remordimiento, más como se dice en su oficio “el que la hace la paga”. Eliminar al

pariente del patrón no causó eco en su consciencia, sin embargo, consecuencia de ello, termina sumergido en el mundo esotérico, rodeado de eventos enigmáticos.

Con esto, ha llegado el momento de hablar de un factor latente en el corpus analizado: la religión dentro del paradigma sicarial y marginal. Las creencias provienen de las costumbres, las costumbres de su contexto, por consiguiente la fe de los seres humanos es permeada por los menesteres de cada uno. Bien se dice que frente a Dios todos somos iguales, y que él proveerá sin importar la circunstancia; irónicamente el altísimo no siempre se encuentra disponible, y para poder escuchar las suplicas de sus devotos deja encargados a diversos santos, tan variados como las peticiones de aquellos que les rezan.

Así lo afirma Małgorzata Oleszkiewicz-Peralba, en su artículo “el narcotráfico y la religión en América Latina”, “por causa del narcotráfico, la religiosidad ha ido evolucionando y dando a luz nuevas prácticas transgresivas, tanto como la reapropiación de varios lugares y elementos de la religión católica” (2010: 214). Caso concreto es el minuto 24:01, el negro se prepara para salir a la calle, no sin antes arrodillarse ante un pequeño altar artesanal, con unas cuantas fotografías y estatuillas iluminadas por tres velones. Aquel hombre imponente en tamaño, se ve como un niño indefenso pidiendo amparo a su madre; la cabeza inclinada, los ojos cerrados, las manos en sus rodillas y sus labios susurrantes, imploran amparo a esos ungidos, para que lo resguarden de todo peligro. Como una sátira viviente, Benítez golpea en la cara de los “buenos samaritanos”, al atentar contra sus ideales de religiosidad. Acontece que todos necesitan de protección divina, así no se Jesucristo su redentor; la virgen, la muerte o Malverde oirán las oraciones de esos personajes renegados, recalcando que, el que reza y peca empata.

Algo parecido ocurre con su arma, muestra de unión sincera, basada en la confianza es la de un mercenario con su fierro, debido a que “en este contexto generalizado de violencia, hasta la religión ayuda al desarrollo del sicariato por cuanto cauteriza la conciencia del sicario y le otorga una fe mística en su arma y sus balas” (Vargas, 2013: 37). Se trae a colación el minuto 36:04, el negro limpia su pistola compulsivamente, se concentra por completo en esa acción, observa cada rincón del artefacto, en búsqueda de

algún imperfecto que dañe su inmaculada imagen, la santifica, dejándola lista para el trabajo; haciéndoselo saber a su compañero:

- “¿Y vos pa qué limpias tanto eso?
- A mí siempre me ha gustado tener los fierros limpiecitos.
- Eso no es sino bonito llave, a la hora del triquitraque no sirve pa nada.
- ¿A no? Esto es como tener tres fierros en uno.
- Si no hay cáscara” (Moreno, 2008).

Los enunciados “a mí me gusta”, “esto es como tener tres fierros en uno” reflejan la veneración por ese objeto, más que su herramienta de trabajo, es una extensión de su cuerpo, es la piedra angular, es su cruz protectora. De ahí que ante las palabras de su compañero como “eso no es sino bonito”, las facciones de su rostro cambien drásticamente exhibiendo su gran disgusto, como si lo hubiesen insultado, se sintió ofendido al escuchar tal herejía contra su místico intercesor.

Resumiendo: la anomalía del negro (desde lo verbal- gestual) tiene su génesis en la vulneración que hace a la tradición, caso concreto las creencias religiosas. La presencia de un ser como él en la espiritualidad parece poco creíble, más no imposible. Si los parroquianos lo rechazan no importa, si la iglesia condena sus acciones no tiene trascendencia; alguna deidad siempre le dará su bendición. La ley de Dios no desampara a quien lo busca, y bajo ese principio tan ambiguo el sicario se acerca al camino correcto, solicitando resguardo para hacer lo incorrecto; “puede decirse que lo que constituye la fuerza y capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja son voz” (Foucault, 2010: 62). Bien lo dice la Biblia “y, ¿por qué miras la paja que está en el ojo de tu hermano, y no echas de ver la viga que está en tu propio ojo?” (Mt 7:3 Reina Valeriana) ¿con qué autoridad moral un ser humano puede juzgar a otro, si la ley divina no lo permite?

Ha llegado el momento de hablar de lo que Foucault llama *la indignidad del poder*, entendida como la soberanía infame o la autoridad ridícula (2010: 26). Todo acto movilizad por razones egoístas a mano de alguien cuyo poder se lo permite es grotesco. Emergen pues las figuras del jefe tirano y el soberano infame.

El primer arquetipo es personificado por el Orejón, el patrón, el dueño de los canes en la película *Perro come perro*. Un hombre no muy intimidante, fácilmente puede pasar desapercibido entre la multitud. Su bajo perfil es directamente proporcional al nivel de despotismo con que trata a sus canes. Siendo él amo de todo: bienes, dinero, armas, vidas; no duda ni un segundo en imponer sus intereses íntimos sobre sus peones. A pesar de tener el absolutismo, es un ser insaciable, con principios retorcidos, cree que la lealtad debe ser unilateral, es decir, a él deben ponerle todo a sus pies, pero en cuanto se aburre o (como ocurre en esta historia) lo traicionan, puede hacer con el otro lo que le venga en gana.

Ilústrese el párrafo anterior, con el siguiente ejemplo: Víctor ha sido descubierto, verlo matar a otro solo reafirma las sospechas, lo que parecía un acto de defensa, termino siendo la prueba ineludible de su culpabilidad; ante tal acción el Orejón estalla de colera, como si deseara masacrar a Peñaranda con sus propias manos, le advierte en medio de gritos: “sabes que, te doy dos horas para que me traigas los billetes o te traemos a tu mujer y a tu hija, para que te diviertas con ese aparato, perro hijueputa ¿vos con quien creer que estas tratando mal parido?” (Moreno, 2008). Tal amenaza incluye un movimiento brusco de brazos, salivación y engrandecimiento de la postura, su cuerpo se pone en posición de ataque, empero, él es el señor, la cabeza de la organización no se ensucia con sangre, simplemente da la orden. Haciendo valer “su violencia, sus caprichos, su sinrazón, como ley general” (Foucault, 2010: 95).

Desde lo verbal su lenguaje tiene el objetivo de doblegar a sus inferiores, recordándoles que su vida y todo lo que eso atañe, no les pertenece, su libertad ha sido absorbida por quien ahora es su dueño. Su monstruosidad viene de su ejercicio de autoridad. “Por ese exceso de poder, la naturaleza se vuelve contra sí misma y termina por anular su racionalidad natural, para no ser ya más que una especie de furor monstruoso que se encarniza [...] contra los otros” (103).

Siguiendo con el soberano infame, este no necesariamente obtiene su gobierno a la fuerza, pero hace lo necesario para aferrarse a él, “este tipo de monstruo no es políticamente neutral, sino que persigue el poder o, teniéndolo, busca uno mayor” (Vargas, 2013: 78). Esto conduce a la aparición de dos nuevos personajes: el alcalde corrupto y el policía vendido.

Ambos representan instituciones de poder y confianza: el Estado y las autoridades. Utópicamente hablando, los dos velan por el buen funcionamiento de la sociedad, la democracia es reina cuando se encuentra bajo el manto igualitario de líderes humanos y, el orden social que busca el bien común, antes que el personal es posible gracias a los oficiales integrales.

Cabe oponer a eso, las figuras del gobernante y las autoridades del largometraje *Todos tus muertos*. Ya se ha dicho en capítulos anteriores que el argumento movilizador de esta película es el descubrimiento de más de cincuenta occisos en un día de votaciones; un hallazgo macabro de esas magnitudes debería ser atendido de forma inmediata y con total preocupación por entender el trasfondo de la situación. A pesar de eso, el verdadero recelo de estos dos sujetos es encontrar la solución para deshacerse de esos cuerpos, no los ven como personas, sino como basura. Observe en el minuto 40:41 el siguiente diálogo:

“-Te llamo para que vengan a recoger lo que dejaron olvidado aquí en Andalucía.

- ¿Qué cosa Ramiro?

- ¿Cómo que qué cosa?

- Sabes que, no te hagas el huevon, vos venís por esto o te los echo encima, vos veras.

-Haces lo que quieras, aquí te espero. Si hacete el pendejo, huevón.” (Moreno, 2011)

La presente conversación es entre el alcalde de Andalucía y el de Tulúa. Analizando detenidamente su forma de hablar, representa varias significaciones. En primer lugar, ninguno de ellos se refiere a los cuerpos como seres, muy alejado de eso, utilizan códigos como “lo que dejaron” o “venís por eso o te los echo encima”. En segundo lugar, es tal el desprecio por la inutilidad de los cadáveres, que no interesa quienes son, su dignidad de ser reconocidos como desaparecidos en medio de un contexto violento, ha sido opacado porque ya no son rentables. Darles un nombre o un tratamiento humano no es necesario, ya no sirven para el Estado, por ende, no merecen la más mínima compasión.

El no poder deshacerse de la molestia hace que el gobernante empiece a inquietarse, tener una montaña de muertos en medio de la parcela de un campesino que ahora es testigo de lo ocurrido, en un día de votaciones, no es sinónimo de gozo, para este

hombre sediento de poder, su verdadero objetivo es mantener el mandato, para seguir sometiendo al pueblo a sus antojos, más esta serie de eventos desafortunados, le entorpecen su cometido y él satíricamente ensucia el camino de la democracia, un pueblo que entregó su estabilidad a este ser que solo se interesa por él mismo. Es visible ahora el comportamiento grotesco del gobierno, como “procedimiento esencial de la soberanía arbitraria” (Foucault, 2010: 26).

Así las cosas, el poner orden y rehumanizar a los difuntos queda en manos de las autoridades, ellos son elegidos para proteger, como lo dice su lema “Dios y patria”, llevan consigo el emblema de la ley divina y jurídica. Acaece no obstante que, igual a los dirigentes, su sed de control sobre los demás los convierte en unos monstruos, a quienes “el dinero o la reflexión o el poder político brindan la posibilidad de volverse contra la naturaleza” (Foucault, 2010: 102). También se puede agregar que son poseedores de armas, artefacto que, al igual que los sicarios, usa para imponer terror sobre quien no marche según sus intereses.

Al igual que el dirigente, los oficiales no sienten ninguna empatía por las personas de esa montaña, por más que la observan, se les es imposible conectar con su humanidad, el impacto de ver cincuenta cadáveres si apenas les genera una leve incomodidad. La presencia de los cuerpos no los inquieta, pero el tiempo que transcurre sin hallar una solución, sí. Algo que dejan muy en claro:

- “Yo no me pienso quedar solo aquí con este chicharrón.
- Entonces hagamos algo rápido con esto entonces.
- nos va a coger la noche aquí” (Moreno, 2011).

La descortesía por la muerte ajena de nuevo se hace evidente en los diálogos, referirse a un asunto tan horroroso como un “chicharrón” es un acto monstruoso. Cuanto se ha dicho hasta ahora, es suficiente para mostrar el deterioro de las instituciones de poder, las anomalías consumen estos espacios; pareciera que la supremacía no es compatible con el ser humano, puesto que, despierta en las personas sus más bajos instintos. Poseer armas, dinero, lujos, estatus no tiene nada de interesante, lo verdaderamente valioso es lo que se hace con eso, o más bien, a quienes se controla. El enigma del soberano tirano, se resuelve entendiendo que en su mente no hay iguales, solo útiles o inútiles.

Bien pareciera por todo lo anterior que la indignidad del poder solo se genera por factores internos de quien enloquece, ante tal incidencia de elementos que favorecen sus inclinaciones mórbidas. Existe, empero, otro componente fundamental, los oscuros nexos entre el Estado y la mafia colombiana, esta unión solo profundiza los mares de los comportamientos anormales, tergiversando el marco de lo establecido. Dos fuerzas tan contrarias logran unirse, a tal punto de intercambiar los papeles, es decir, entre ellos mismo se someten, de alguna forma solo puede existir un líder. Tal situación se manifiesta en la película con la presencia de don Aníbal, el traqueto del pueblo, actor que nunca muestra su rostro se hace presente mediante llamadas, en donde expresa el mismo desdén por los occisos: “¿o sea que no han hecho nada con esos hijueputas muertos?”, “bótenlos donde se les de la puta gana, pero lejos de aquí y ligerito” (Moreno, 2011).

Recapitulando, desde lo léxico- gestual, la ignominia de los mandatarios y los soldados sobresale en cada palabra y postura, el ocultismo de la cruel realidad causada por la guerra sin sentido de su propio egoísmo es incongruente con el entorno violento presente en el país. Estos sujetos niegan rotundamente la existencia de barbaries. Con el cinismo propio de un autócrata exclama que esas cosas no pasan en su pueblo, a la vez que bajo sus zapatos corren los ríos de sangre llenos de cadáveres sin identificar y que nunca entenderán el papel que cumplieron en el juego macabro de quienes debían protegerlos.

Se desemboca ahora en otro personaje, el incorregible que al existir entorpece el curso normal de lo innatural. Como si el jefe tirano y el soberano infame, no fueran suficiente burla a la construcción social, la sátira de Carlos Moreno aparece de nuevo con Salvador y Carmen. Dos humildes campesinos, que viven a las afueras del pueblo, su finca no es un paraíso idílico, sin embargo, es su lugar seguro, o por lo menos eso parecía. Mientras en el pueblo se celebra un domingo de votaciones, Salvador se organiza para trabajar en su parcela, la política no le interesa, sabe que sin importar quien gane todo seguirá igual, por tal, prefiere tomarse su fin de semana para hacer sus quehaceres.

Tanto él como su esposa optan por desobedecer el deber constitucional de ir a votar. Sus gestos esbozan su antipatía ante los temas democráticos. Un ejemplo significativo,

aparece en el minuto 4:51, en la radio se escucha a una mujer diciendo “esta es la información que se registra a esta hora [...] muy poca gente ha acudido a las urnas a votar, poca asistencia a esta hora se ha reportado en la capital vallecaucana” (Moreno, 2011). Las palabras de la reportera son un llamado a que los ciudadanos acudan presurosos a elegir su candidato; para Salvador no es una invitación, sino una molestia, él no deja de desayunar, tiene su mirada perdida, y le da la espalda al pequeño aparato, que, sin siquiera mirarlo apaga con total indiferencia. Este hombre junto a su mujer toma la decisión de no participar en la pantomima de dictadura disfrazada de libertad. Asumen la postura de ser “librepensadores [...] resultan[do] anormales por cuanto no se dejan controlar y no sirven a los intereses de las instituciones” (Vargas, 2013: 80).

A pesar de su abulia por involucrarse en situaciones políticas, la vida los ha elegido para ser los portadores de una terrible noticia, el primero en ver la fúnebre estampa es Salvador, sus facciones hasta el momento taciturnas, cambian bruscamente por miedo y confusión; todo su cuerpo entra en alerta, torpemente corre por el sendero, intentando olvidar lo que vio. Al llegar a su hogar no dice palabra, pero el terror es evidente, piensa en huir, empaca algunas cosas de valor, pero luego, como si una voz oculta le susurrara al oído, un poco de determinación lo invade, agarra su bicicleta para dar aviso a las autoridades.

Ya en el poblado, su valentía se disuelve, titubea sobre su actuar, y es la televisión el artefacto movilizador que lo hace decidirse, porque en el minuto 20:22 escucha la noticia “los observadores tanto nacionales como internacionales muy atentos eso sí a las denuncias que ya había hecho desde días antes la misión de observación electoral frente al trasteo de votos, frente a compra de conciencias, frente a fraude electoral, frente a paramilitarismo” (Moreno, 2011), el informe lo ha inspirado a ser un buen ciudadano, lo que no sabe es que en su población no hay bueno o malos, solo útiles e inútiles, siendo él un inservible ante los fines sociales. Mira la alcaldía de Andalucía y entra para denunciar, pero, no recibe amparo, por el contrario, es menospreciado. Nótese en la siguiente conversación:

- “Buenas ¿qué se le ofrece?”

-Necesito hablar con el alcalde.

-El lunes.

-Tiene que ser hoy es urgente” (Moreno, 2011).

El ejemplo anterior, ilustra dos variables, la primera, “las instituciones nada tienen que ver con los intereses humanos, ya que la vida del hombre no es más que una sombra” (Vargas, 2013: 32), la alcaldía es simplemente una infraestructura sin humanidad, quienes trabajan en ella son adornos que desconocen la ética que conlleva ser un servidor público. La segunda variante, tiene que ver con la descortesía en la comunicación, en tan solo cuatro líneas se rompen los conductos regulares del intercambio comunicativo; el mensaje es confuso no logra su verdadera intención y el receptor no tiene escucha activa. Salvador no se da por vencido, recorre todo el pueblo en busca de ayuda, esto lo pone en la mira de las autoridades y gobernante. Al fin llegan a su campo de maíz y observan que lo que parecía una historia de terror mal relatada es real.

En este punto se retoma a Carmen, ella se entera de la existencia de los muertos cuando acude a las parcelas, después de ver a su esposo en estado de total consternación. Una mujer que hasta el momento parecía serena, rompe en llanto, lágrimas recorren sus mejillas, la confusión se funde con la tristeza, el miedo y la empatía. No obstante, en esta sociedad que condena las muestras de emotividad, los sentimientos son un estorbo, son anormales ante “una sociedad que se declara a sí misma normal, el que es diferente genera molestia, pues se sale de los cánones de lo aceptable” (Vargas, 2013: 47). Hay otro aspecto que hace de Carmen una incorregible, sus palabras; pese a el terror que siente ante la posición de desventaja que se encuentra comparada con los policías que fácilmente podrían aniquilarla, no duda en reconocer a uno de los cuerpos y exigir -al menos a ese- se le dé un reconocimiento digno:

-“Ve Edgar, hay uno que es de aquí, del pueblo.

- No jodas ¿cuál?

- El de bigote. Es el hijo de dola Abigail” (Moreno, 2011).

Llamar al agente por su nombre, deja claro que no lo ve como su superior, el uniforme y el fusil no amedrantan a Carmen, quien a la vez que sostiene esa conversación, también mantiene la mirada firme y la cabeza altiva. Se deja para el final de este análisis al hijo de Salvador, un pequeño de alrededor ocho años, ni su inocencia lo protege de la

realidad desalmada. En un momento de la película pregunta a su madre si a él y su familia también los van a matar, parece que el temor es una condición hereditaria, un infante que apenas está creciendo y no comprende el trasfondo de la situación, asimila su alrededor con la muerte. El pequeño es ahora un incorregible, al ser testigo de la maldad e indiferencia social a la cual fue expuesto por el egoísmo de sus padres, al traerlo a este mundo tan terrible y a la poca humanidad de seres que se supone deben velar por su bienestar integral.

Hasta aquí el estudio del modo verbal permite concluir que efectivamente existe la presencia de personajes anómalos, quienes desgarran la normatividad léxica- gestual, al traer a colación temas tan crudos como la muerte, los asesinatos, la brujería, la corrupción y el abuso de poder, dándoles un tratamiento informal, a través de palabras soeces combinadas con actitudes rechazadas por la sociedad.

Anomalías visuales: reflejos de la marginalidad y conductas desviadas.

La importancia de la imagen en la sociedad es indiscutible, el mundo envía permanentemente estímulos visuales: pinturas, fotografías, cuadros, construcciones arquitectónicas, vídeos, películas, etc. Se hace imposible la evasión de tantas figuras y retratos, no obstante, las personas hacen uso de diversos filtros a fin de seleccionar que es y no de su agrado; por ejemplo si lo visto les produce descontento, lo más probable es que sea descartado, por más que la pieza cuente con técnica y estética, si no es agradable, será marginada o categorizada de inapropiada y anormal. Nace entonces una pregunta ¿qué es lo impropio visual? A fin de limitar la respuesta al interrogante, se focaliza en el contexto colombiano, para el caso de este territorio, todo lo que “venda” una idea violenta del país es inaceptable.

Entiéndase por violento, las atrocidades que pasan día a día en Colombia. Realidades innegables, que el arte se ha encargado de proyectar, como sucede con los largometrajes *Perro come perro* y *Todos tus muertos*. Por tal razón, el presente apartado analiza y describe lo siguiente: presencia de medios amarillistas, desapariciones y politiquería; escenarios marginales y sus efectos sobre los personajes; abuso de poder, deshumanización de la vida y la muerte, miedo y desobediencia social; conductas consideradas desviadas desde lo religiosos y sexual. Por tratarse del modo visual “se

identifican las escenas y se analizan las tomas, los encuadres y los ángulos; [...] se estudia el color, [y] se establecen las relaciones entre las categorías previamente identificadas para dar cuenta de la narratividad visual” (Pardo, 2008: 90).

Con respecto al primero punto, en repetidas ocasiones aparece desde un enfoque completo, el periódico *El caleño* caracterizado por su tono sensacionalista. Los encabezados ocupan casi toda la página del diario, con una tipografía enorme de colores naranja o amarillo, acompañados de fotos explícitas alusivas al acontecimiento. Sirvan como ejemplo los siguientes titulares: “regresan los monstruos de la motosierra”, “apareció picada”, “fueron descuartizados en vivo”, “meada macabra”, “calentaron a los niches”. Como se infiere, las noticias predilectas de este medio abordan las muertes perturbadoras. Las imágenes son crudas, los cuerpos mutilados y los rostros están expuestos no ocupan ningún tipo de censura, el respeto por los difuntos es inexistente. La naturalidad con la que los personajes leen las noticias y el morbo de las mismas, son muestra de lo anómalo de todo el entorno; no sienten ningún asombro, porque la muerte no es un hecho aislado en sus vidas, es la vida misma.

En contraposición a la explotación grotesca de las víctimas, está la indolencia e indiferencia ante los semblantes de los ausentes. Los carteles de desaparecidos irrumpen sutilmente en la historia, a veces en primer plano, otras en enfoques secundarios. Los afiches están a blanco y negro, el retrato de la persona extraviada llena un poco menos de media hoja, dándole prevalencia a palabras como “se solicita información” o “información: 3105535054”; están pegados con cinta adhesiva en zonas visibles del pueblo, en algunos sitios hay más de uno. Pese a la intención desesperada de encontrar respuestas, los letreros pasan desapercibidos a los ojos de las personas, tal parece que ya forman parte del paisaje, por tal, pierden su importancia. De nuevo la falta de empatía por el dolor ajeno representa a los personajes anómalos, dentro de un estilo de vida anormal. En un territorio con millones de desaparecidos ¿qué importa uno más?

Aunque, existe una época en la cual las necesidades del otro sí son prioridad. Los tiempos de elecciones despiertan los instintos egoístas de los dirigentes tiranos, con campañas políticas encaminadas a la compra de votos, el ejercicio transparente de la democracia es distorsionado hasta volverse una pantomima burlesca, plagada de artilugios para engañar al pueblo. De manera paradójica e irónica los mismos

demagogos postulados hacen un llamamiento al voto transparente y a consciencia, la imagen más representativa del caso, es cuando en uno de los largometrajes, se fija el ángulo a la esquina superior derecha de una tienda, haciendo visible un televisor que proyecta al expresidente Álvaro Uribe votando, como si tal acción, tuviera algo de democrática.

Llegado el momento de ir a las urnas, quienes están en el poder o desean llegar a él enfocan su mirada hacía las poblaciones caracterizadas por la pobreza y el olvido, pobres porque no tienen las condiciones para una vida decente, olvidados porque solo tienen valor cuando son útiles. Es así como, la escasez de dignidad es suplida con pan y circo.

Lo anterior es observable en el minuto 22:54 de *Todos tus muertos*, Salvador, desesperado llega a la sede de un aspirante a gobernante. El hombre entra con recelo, el portón de la casa tiene poca iluminación, representando el trasfondo oculto de los actos corruptos que ocurren dentro de ese lugar. Sin embargo, en el sitio la iluminación es proporcional a la euforia de la celebración. El campesino es recibido con un emparedado y una camiseta de color azul, estampada con el nombre de Vladimir acompañado del número 9. La gran cantidad de personas dentro de la edificación y las enormes pancartas publicitarias, generan la sensación de saturación, es decir, da la idea de que son muchos los que apoyan al nueve. Como si todo eso no fuera suficiente, la fiesta es amenizada por una papayera, cuya melodía hace bailar a todos los asistentes.

Pasando a otros aspectos, los contextos donde se desarrollan las películas aportan el ambiente, en otras palabras, proporcionan el espacio determinado en el cual ocurren los hechos. Desde la narrativa visual, las locaciones proyectan la brecha entre los sujetos superiores e inferiores, esto no contradice la afirmación de que todos los personajes son anormales, simplemente (como ya se explicó en el modo verbal) están establecidas unas jerarquías, determinadas por el nivel de posesiones materiales e influencias.

En el caso de *Perro come perro* las ciudades de Cali y Túlúa de los años 70 son su locación principal, se maneja un contraste entre las locaciones ostentosas y los suburbios. Por ejemplo, la primera casa que aparece en pantalla es bastante amplia, cuenta con dos pisos, patio rodeado por muros, muebles lujosos, un perro guardián

debidamente adiestrado, paredes pintadas de tonos claros, tanto por dentro como por fuera es limpia y organizada, tal vez no cuenta con las extravagancias propias del estilo de vida de los narcotráficos, no obstante, su apariencia se puede catalogar en un estrato seis. Siguiendo esa misma línea, está la oficina del Orejón, ubicada en uno de los pisos más altos de un edificio en pleno centro, el lugar maneja una paleta de colores oscuros (negro y gris), dando la sensación de un ambiente sombrío acorde a la psiquis del personaje. Los artículos más llamativos del despacho son una pecera, un telescopio y un espejo que le permite observar a los demás sin ser visto, siendo objetos que no cualquiera podría poseer, su presencia en la habitación permite descubrir un sutil excentricismo, así como la necesidad de control y vigilancia permanente sobre los otros.

Contrario a lo descrito en el párrafo anterior, están las localidades marginadas de la ciudad, reflejo de los desechos sociales. En estos lugares conviven la pobreza, los trabajos informales (rebusque) y algunos vicios. Las tomas de estas partes de la ciudad cuentan con muchos elementos, los desechos abundan en casa esquina, las edificaciones están descuidadas indicio del abandono que sufre la población de estos barrios, son espacios llenos de ventas ambulantes con cualquier tipo de cosas: ropa, juguetes, comida, figuras religiosas, los consumidores de sustancias psicoactivas se pasean libremente por las calles, los perros callejeros en estado paupérrimo también adornan la triste estampa.

No estaría por demás traer a colación, las cafeterías, cantinas y restaurantes todos estos lugares tienen en común los tonos oscuros, las ornamentaciones económicas y el deterioro de la infraestructura consecuencia del poco cuidado de las administraciones. Aún falta una puesta en escena clave: el hotel El curso, más específicamente la habitación donde se hospedan Víctor y Benítez, aquí la lóbreguez también es evidente, sin embargo, aquí evoca es el agobio de los personajes, el encierro en esa pieza diminuta los consume poco a poco, el cuarto con dos camas y un baño no ofrece ninguna privacidad. Las personalidades, creencias y problemáticas de los sicarios chochan permanentemente, la tensión es palpable, el estado de alerta de los personajes es constante, se protegen de ellos y no entre ellos. La recama exterioriza lo que sucede en la mente de los sicarios, puesto que, ambos son desordenados, descuidados y abandonados.

Otra puesta en escena son los terrenos a las afuera de la ciudad, el color café árido genera una ambientación desierta, el verde de la maleza trasmite el desamparo de este lugar. Lo anterior, hace a este escenario perfecto para los narcos y sus acciones sanguinarias, porque la indiferencia social hacia los sitios marginales, sirve como cortina de humo para mantener su anonimato. Tal como los monstruos e incorregibles que son, se desplazan y aprovechan de las leyes y moralidades laxas. Póngase de ejemplo la 1:25:00 del largometraje, Peñaranda en complicidad con el negro asesinan a Sierra brutalmente con cinco impactos de bala, el cuerpo sin vida yace en medio de la nada, se enfoca la cara del muerto quedando en primer plano, luego el ángulo se cambia para mostrar a Víctor rociando gasolina al occiso, al final la toma se expande vislumbrando el cuerpo calcinado, todo ocurre a plena luz del día, siendo un perro callejero el único testigo.

Cambiando ahora de escenario, en la película *Todos tus muertos* el campo es la localidad central de la historia. Al igual que la ciudad, la ruralidad es terreno predilecto para las injurias sociales. Aquí también se observan dos caras de la moneda, una de ellas referente a la riqueza a manos de unos cuantos, tómese como ejemplo la alcaldía del pueblo, más concretamente, el despacho del Alcalde, una habitación extensa, dotada con aire acondicionado y un amplificador de sonido, sus paredes están adornadas con cuadros de santos y fotos de gobernantes de épocas pasadas (comparándose los unos a los otros, como si fueran mesías de la humanidad), escritorios y sillas grandes (a su parecer) dignas de un hombre como él y símbolos patrios que funcionan como simples adornos sin sentido.

Aun cuando la oficina, no sea lo más opulento, al compararse con el resto del poblado y sus alrededores la desigualdad es obvia. El pueblo parece fantasma, a pesar de ser pequeño, las calles amplias y negocios vacíos lo hacen ver enorme, los letreros de los establecimientos son rústicos, hechos de madera, las casas son simples, en su mayoría de un solo piso y sin terminar, dan el aspecto de que el lugar quedó detenido en el tiempo. Lo que respecta a la finca de Salvador, consta de una estructura hecha de madera, con el piso en tierra, sin puertas, camas mal construidas, muebles en madera consumidos por la humanidad, un fogón de leña y pertenencias viejas o en mal estado.

El paralelo realizado es otro ejemplo de la desigualdad social, la pobreza no es sinónimo de humildad, el estilo de vida de los campesinos pone al descubierto las constantes injusticias a los que son sometidos. Primero fueron desplazados de sus terrenos, los poco que se atrevieron a quedarse son castigados con la indiferencia del gobierno, los han obligado a establecerse fuera del margen progresista, los condenaron cosechar tierras infértiles; en palabras de Vargas “en nuestra sociedad anómala el sistema termina por favorecer a unos pocos y desfavorecer a las mayorías” (2013: 42).

A causa de ellos, los paisajes de este largometraje son apagados, no en el sentido de la iluminación, pues la luz natural está presente en todo momento, empero, la gama de colores amarillo, café, verde y azul, pintan un cuadro nostálgico, como sí la tierra también tuviera miedo por quienes la han explotado, llora la pérdida de sus riquezas y, de alguna forma anuncia las tragedias que se avecinan. Se puede inferir entonces, que el contexto tiene una gran influencia sobre los comportamientos humanos, las situaciones extremas, llevan a los límites a los personajes, como sucede con Salvador, el alcalde y la policía, la montaña de muertos en las parcelas de maíz los sofocaban, la presión de tomar una decisión junto al sol inclemente hacía escurrir su sudor y con él su humanidad.

Con lo descrito hasta ahora, es posible concluir que los comportamientos anormales tienen un origen extrínseco e intrínseco, al ser el conglomerado entre la” lucha de fuerzas en el interior del ser humano que terminan por exteriorarse por medio de conductas [desviadas] (Vargas, 2013: 49), respuesta a los constantes “mecanismo de poder que se ejecutan sobre ellos como mecanismos y efectos de exclusión, descalificación, exilio, rechazo, privación, negación, desconocimiento; es decir, todo el arsenal de conceptos o mecanismos negativos de exclusión” (Foucault, 2010: 51).

Descendiendo a otras particularidades, al igual que en modo verbal, la narrativa visual relata muestra la figura del tirano déspota y el miedo que infunde sobre los otros, los ángulos inversos entre lo superior (el señor y sus secuas) y lo inferior (los lugares o los muertos) ilustran la idea de omnipotencia, este individuo tiene el control, acecha en las sombras desde las alturas jugando a ser Dios.

A fin de ilustrar lo planteado, se citan algunos ejemplos: el minuto 59:12, la escena tiene lugar en la guarida del Orejón, él junto a Iris, observan a través de un telescopio la plaza de la ciudad, la cámara enfoca la lente del artefacto, por eso la imagen queda reducida a un círculo; algo similar ocurre en la 1:08:05, el Orejón esta con Benítez, el hombre que mató a su primo y del cual desavénganse, no obstante, elige la tortura psicológica sobre la física, para ellos, el patrón le pide a el negro que observe por el telescopio y elija una persona al azar, él obedece y al indicarle que ya hizo su elección, el jefe tirano llamada al “cucaracho” quien sin dudar lo apuñala al transeúnte que caminaba por la plaza; la escena causa terror en el negro, algo percibirle gracias al enfoque que hacen de su rostro en contraste con la cara de prepotencia del Orejón, la monstruosidad de esta acción, muestra a un “señor caído, que persigue su venganza mediante los crímenes más horribles ” (Foucault, 2010: 102), dicho de otro modo, el dueño de los perros castiga severamente a quienes lo traicionaron.

De otro lado, el soberano infame, también es retratado, manejando los mismos ángulos de arriba es poder y abajo es subyugado, las puestas en escena en las parcelas de maíz donde está la montaña de cuerpos, proyectan otro mecanismo de poder: la vigilancia, esta forma de control está presente en varias tomas, en ellas el alcalde y los policías son enfocados desde lo superior, contrario a eso la cámara toma los cuerpos al igual que Salvador y su familia desde un plano inferior. Se comprende entonces, que las instituciones de poder, en ningún momento han velado por el bienestar de sus ciudadanos, el desdén hacia su pueblo es permanente, pues “desechan a quienes por situaciones de la vida resultan distintos o a quienes han tomado opciones de vida o muerte no convencionales” (Vargas, 2013: 48).

Irónicamente, esto es mutuo, es decir, los difuntos en algunos momentos abren los ojos, indicando que ellos también los observan y repudian la forma de proceder que tiene los entes gubernamentales ante la tortura ajena. El ejemplo más agudo pasa en el minuto 43:07 la óptica de la pantalla se limita a mostrar a el gobernante y sus acompañantes, lentamente se expande y, aunque no se enfocan con claridad, los difuntos se han levanto, formando varias alineaciones, no cuentan con ningún signo de violencia trasmitiendo la impresión de que en realidad nunca estuvieron muertos, solo dormidos; parados uno tras u otro gritan de forma silenciosa que todos los indolentes son culpables de su trágico destino.

Ahora bien, la apatía, la negligencia y la innatural naturalidad con la que los personajes manejan la situación, corresponde a la deshumanización. Gabriel Giorgi en su libro *La propiedad de los cuerpos mataderos y cultura* (2014), afirma que, tal condición es causada por “la diferenciación, siempre inestable y móvil, entre vidas protegidas, futurizables, reconocidas como parte de una comunidad, y las otras vidas abandonadas, expuestas a la muerte que, en su desamparo, ya las habita y las constituye (144). A causa de ello, constantemente se usa un filtro que separa a quienes sirven a los intereses de la patria y quienes son un simple estorbo para la utopía de unos cuantos.

Remítase de nuevo a una escena que ilustre lo dicho, la 1:03:12 de *Todos tus muertos*, en ese instante el encuadre de la toma muestra la parte inferior del que irrumpe en los campos, luego la orientación del encuadre cambia, mostrando la crueldad con que los cuatro hombres (el alcalde, los oficiales y Salvador) arrojan los cuerpos, cual basura que estorba, dentro del camión, sin el más mínimo respeto por la muerte ajena, los difuntos caen uno a uno en el vagón, su sufragio continuará, el eterno descanso que anhelan no es una alternativa.

Pero la situación denigrante no termina ahí, en la 1:04:12 el bullicio del pueblo rompe el silencio del campo, las votaciones han terminado, se informa que el opositor de Vladimir ha ganado, debido a eso, el alcalde le ordena a un oficial que le pase los documentos de los muertos, la razón de ser de la acción es que “toda muerte se capitaliza: el cuerpo que desaparece se vuelve dinero. En lugar de una relación ética con la muerte [...] todo muerto vale algo que se mide en dinero (Giorgi, 2014: 155), o, en este caso, vale un voto.

Con todo lo anterior, “es evidente que los personajes viven en el contexto de un país naufrago de la violencia, de una sociedad anómala donde los ecos de la situación nacional resuenan con fuerza” (Vargas, 2013: 54). Ante tantas situaciones, es imposible que los sujetos no respondan de forma anormal, ya sea directa o sutilmente, algunas acciones rebelan la desobediencia y el espíritu de supervivencia.

Como sucede con Víctor, que en la 1:31:52 se topa con un policía, ambos enfocados en la pantalla, Peñaranda, mantiene su mirada en el horizonte y luego de un intercambio de palabras, la perspectiva de la cámara muestra un revolver siendo disparado e

impactando la cien del oficial. Es una respuesta concreta a los constantes estímulos negativos e invasivos, así mismo, reafirma la idea de la incorregibilidad del personaje. Otro ejemplo de insurgencia es Carmen quien en varios momentos del largometraje llora ante las injusticias en las que termino envuelta, lo que sucede con esta mujer, es que no ha perdido la empatía o por lo menos la capacidad de expresar sentimientos, algo sumamente anormal; ella es la antítesis de una sociedad que no tienen tiempo para las emotividades. Tal semejanza es observable en el minuto 31:17, la cámara muestra en primer plano a Carmen sollozando, segundos después, es opacada por un auto manejado a gran velocidad lleno de personas eufóricas por las elecciones, mientras “la violencia y la muerte se pasean libremente por el territorio, todo se olvida gracias a espectáculos masivos” (Vargas, 2013: 82).

Falta ahora un componente de la trilogía anormal: el onanista o masturbador. Aparecen con él las desviaciones sexuales, pero, ¿qué se considera una deflexión del sexo?, en respuesta al interrogante, todo lo que solo buscan el placer y no los fines reproductivos, el deseo de responder a las pulsaciones eróticas del cuerpo dominado por los regocijos que trae consigo el llegar al clímax. Pero aún hay más, las relaciones lascivas son castigadas por el Estado, por no ser útiles para la comunidad ¿qué beneficio en común trae tal condición? Ninguno, puesto que, no favorece a la mayoría, por tal, desde el núcleo familiar se vigila detenidamente al joven para que no conozca los placeres primarios, de misma manera la iglesia condena radicalmente esos actos aberrantes que solo llevan a la perdición a quien lo practica.

Esto significa que la presión, vigilancia y represión, no es solo mental y conductual, también atañe lo más íntimo que tiene el ser humano, su cuerpo. Eso trae consigo la siguiente premisa: los anormales son unos incorregibles sexuales, quiere esto decir, que se resisten a ser invadidos en el único espacio donde pueden desaforar sus instintos. Para hacer más comprensible lo expuesto, se examinan algunos ejemplos.

Empezando con el personaje del negro, cuando no se encuentra limpiando su arma, orándole a su altar o asesinando, sostiene relaciones sexuales ocasionales en el cuarto del hotel con una joven, en el minuto 56:33 se observa a la dama salir del recinto desapareciendo en las calles, la imagen pasa al baño de la habitación, donde Benítez se está autocomplaciendo. La escena lo enfoca desde un ángulo superior, demostrando que

en ese momento él tiene el control, aunque, también se infiere que al mostrarlo desde ese plano, su intimidad puede ser vulnerada por cualquiera que lo observe. Curiosamente su práctica sexual es silenciosa, sus gemidos son callados por el sonido de la ducha abierta; él no quiere que nadie se entere de sus actos, no obstante, “la masturbación es el secreto universal, el secreto compartido por todo el mundo [...] casi nadie sabe que casi todo el mundo lo hace” (Foucault, 2010: 65), de modo que, un ser anómalo como él, que viven en las sombras, se esconde todavía más para proteger su intimidad, así sus misterios sean compartidos por el mundo entero.

Benítez es un hombre lascivo incluso en sus sueños, en ese terreno onírico “la imaginación mórbida crea [...] el deseo, [a la vez que] busca los medios anexos, derivados [y] sustratos de satisfacción” (Foucault, 2010: 260), específicamente en el minuto 32:51, el negro duerme sobre su cama, acto seguido la pantalla se pone negra y al regresar la imagen se muestra a él teniendo sexo con una mujer, el acto es salvaje, como dos animales se embisten bruscamente buscando el placer individual.

Algo parecido ocurre con Salvador y Carmen, una pareja de esposo. Satíricamente, su relación no está premiada por la tierna complicidad de dos seres que se aman y complementan eróticamente. Desde una orilla muy opuesta, su sexualidad se expresa mediante un coito elemental, así se muestra en el minuto 2:35, la cámara enfoca a lo lejos un lecho en movimiento, al terminar de acercarse se ve a un hombre sobre una mujer penetrándola a destiempo, su cuerpo envuelve por completo el de ella, sus manos la tocan de forma descortés, atrayéndola hacia él, la ausencia de palabras, besos y/o caricias convierten este acto sublime en una necesidad de sentir gozo, sin importar si el otro también lo disfruta. Al terminar el campesino se levanta de la cama y deja a su esposa allí abrazada a una almohada.

El espectáculo se repite en la 1:16:09, empero, hay una diferencia significativa, para este nuevo encuentro, la pareja ya ha sufrido el despojo de su tranquilidad y dignidad, después de ver y manipular más de cincuenta muertos, el sexo sirve como anestesia ante la cruel realidad; quiere decir, que ahora tienen un propósito en común, olvidar los horribles acontecimientos, porque “ambos conllevan la anomalía de no vivir libres del pasado que les atormenta y de una sociedad violenta” (Vargas, 2013: 90). Como causa de esa meta, la pareja logra conectar sus cuerpos, al punto de observarse una

compenetración, incluso el hombre besa sutilmente el cuello de la mujer y ella le responde con cortos gemidos.

Los ejemplos anteriores bastan para comprender que las anomalías sexuales nacen como vía de escape ante la constante coacción del contexto. Los fines reproductivos inculcados por las instituciones de poder, son parte del problema, traer más personas al planeta es casi tan cruel como asesinarlos. La masturbación o el sexo, son el calmante perfecto, evidenciando que “la vivencia de una sexualidad desinhibida se convierte en la forma de liberación del sujeto ante las presiones de un poder que pretende, incluso, enajenar lo más libre que se posee: la corporeidad (61).

Pasando a otro tópico, pareciera que los resquebrajamientos religiosos, ya fueron abordados en el modo verbal- gestual. Pero, hay más por desglosar, para ellos, se toma al personaje de Iris. Una mujer de apariencia inocente, posturas sutiles, mirada y cara impenetrable, transmite la seguridad que se tiene, da la imagen de una persona tranquila e inofensiva, sin embargo, encaja en el papel de bruja, siendo la encargada de tomar justicia por mano divina. Para ella la tortura física no es nada comparada con la demencia provocada por la magia negra. El ocultismo de esta dama, proviene de una transmutación de “los muchos paralelos que existían entre la religión católica y las creencias indígenas y africanas, [que] fueron utilizados al sustituir una religión por otra, sin ser la anterior totalmente eliminada” (Oleszkiewicz, 2010: 213). Como resultado, de dichas mezclas esta dama de lo oculto acoge principios de diferentes cultos, entre esos, sobresalen las oraciones en lenguaje africano.

La primera aparición de esta hechicera es en el cementerio, precisamente en el velorio de alguien, una locación que si bien solo aparece dos veces, lleva consigo una gran simbología. Los enfoques de este lugar son amplios, dando una visión completa de las tumbas, los asistentes quienes van vestidos de blanco y el ataúd donde yace el finado. El ritual sagrado del último adiós es profanado por la presencia de Iris, ella está ahí para unir la vida y la muerte, como se observa en la toma del minuto 2:05 los pies del muerto son atados con un listón negro, color representativo de las oscuras intención y orígenes de las practicas acogidas por los narcotraficantes, haciendo “notable la disociación de lo ético y lo religioso en una situación donde domina la moral basada en el éxito [y los deseos de venganza] rápido” (Małgorzata, 2010: 215).

Las prácticas paganas del mundo retorcido de los narcos, trasciende desde el camposanto, hasta las demás instalaciones. Gracias a los medios usados en los largometrajes es posible materializar, lo popularmente conocido como “amarre” que trastorna la psiquis de alguien, al punto de enloquecerlo, verbigracia, en el minuto 57:28, el negro toma un baño, de la nada el sifón de la ducha expulsa una materia negra, Benítez un hombre grande familiarizado con la muerte, queda reducido por el miedo de lo que pasa bajo sus pies, cae al suelo gritando desesperado, toma su arma, pero nada puede hacer con ella, parece que es su fin, sin embargo, todo paso en su cabeza, al abrir la puerta, no hay nada.

Como resultado de los eventos angustiantes, el sicario toma la decisión de combatir los efectos del hechizo de la misma forma en que se lo hicieron. Cobijado por el anonimato de la noche acude a la tumba de William Medina para revertir el embrujo, sin embargo, la cautela no es protagonista en esta escena, la ira se apodera del matón, desesperado por terminar el mal que lo acongoja, tira al piso el ataúd, lo rompe, arrebatando los artilugios usados en el rito, no contento con eso, orina y vomita sobre el difunto. Parece una situación donde Benítez tiene el control, más, la intermitencia de la luz en este momento de la película trasmite al espectador la zozobra aplastante de ser consumido por fuerzas superiores.

De los párrafos anteriores se infiere que la brujería es un elemento fundamental en el hilo de la historia. Tanto así que la película termina con la figura de Medina encontrándose con el negro. Los rostros de ambos enfocados en primer plano e intercalados entre sí, recalca el destino de los personajes; por un instante Benítez vuelve su mirada hacia atrás, pero entiende que su momento ha llegado, vencido camina lentamente tras el hombre que lo atormenta. El oscuro del esoterismo y lo sangriento de la muerte se funden, creando un contexto anormal que cubre el mundo de los vivos y los de los muertos. La monstruosidad de todo lo acontecido, los persigue más allá del eterno descanso, el pacto con la muerte por fin se ha sellado.

Hasta aquí el estudio del modo visual permite concluir que la anormalidad nace de los desórdenes intrínsecos del ser humano, sumados a la constante estimulación negativa de los contextos. La sociedad lleva a los extremos a las personas, dejándolos sin más alternativa que refugiarse en el margen de lo ilegal, para luego juzgarlos y rechazarlos.

Anomalías sonoras: sinfonías de lo anormal.

Lo que respecta al modo sonoro, está presente en ambos largometrajes, por ende, su análisis está encaminado a identificar el género musical [...], los ruidos [y los silencios] (Pardo, 2008: 90). Antes de entrar en materia es necesario aclarar, que la musicalización es una complementación de los modos verbales y visuales, esto no quiere decir que sea menos importante, por el contrario, los ruidos movilizan las acciones de los personajes, en ese mismo sentido, las piezas musicales hacen de acompañantes durante la trama, sus letras sirven para identificar o categorizar a los sujetos, inclusive contradicen los actos de forma irónica y el silencio dota los actos de significados implícitos. Hechas estas salvedades, bien se puede continuar.

Empezando por las pisadas, su significado depende de quién y cómo camine. Por ejemplo, Salvador y su familia se trasladan con cautela, de forma casi imperceptibles, transmiten su incomodidad y recelo al no querer hacer parte de la escena macabra descubierta; contrario a ellos, los organismos de poder se pasean libremente por el espacio, a pesar de su sorpresa, la fuerza que le imprima a sus pisadas es acorde a la seguridad que sienten de sus actos. En el andar, más precisamente en el correr también es posible sentir el miedo, su presencia se hace visible en las escenas donde los personajes huyen de los actos horrendo o no desean ser descubiertos, así les pasa a los sicarios, quienes a cada segundo deben estar alerta y prestos a la fuga.

Como segundo elemento de los ruidos, están los gemidos, sirven como transmisores de placer y dolor, dos emociones muy opuestas, que aun así comparten las mismas historias. Por un lado acompañan los momentos sexuales; por otro, cuando las palabras no son suficiente, esos sonidos animalescos ponen la esencia de aflicción fundidos con el llanto, vuelven audible la sensación de ahogo y encierro de los anormales.

El tercer fonema es una mezcla entre los gritos y los ladridos. El matón como buen perro callejero gruñe cuando se siente amenazado. El resultado de hibridar al can marginal y el hombre antisocial, es el de un prototipo monstruoso que pone ponencia a su voz con el fin de reafirmar que es el alfa de su territorio, el despotismo de su rostro y postura se completa con los alaridos que salen de su boca.

Otro elemento del modo sonoro, son los impactos de bala, los estruendos fragmentan la historia. He aquí un ejemplo, en la 1:34:11 el hombre del teléfono tiene sometido a Víctor en el piso, lo aprisiona con sus piernas, preparándose para seguir con el banquete de puñetazos, cuando, sin aviso, el sonido de un estallido marca el fin de la ese escena y le da abertura a una nueva. Algo semejante ocurre con el rompimiento del silencio en *Todos tus muertos* en el minuto 11:27 Salvador hace el terrible hallazgo, a pesar de que la toma no enfoca su rostro, el terror que lo invade es oíble gracias a la interferencia de un ruido desagradable.

Entre los sonidos, hay uno en especial: el sonar de los celulares y los teléfonos, son un generados de tensión permanente, conectando a los personajes entre sí, en los momentos en que las llamadas eran contestadas la conexión entre diferentes situaciones era posible, caso contrario a cuando nadie atendía el llamado frustrando así cualquier intento de comunicación. De aquí que, el repicar constante de esos artefactos tuviera un impacto tan grande en el comportamiento de los personajes, puesto que, al no saber quién está al otro lado de la línea o si serán atendidos por su recepto, los mantienen en incertidumbre permanente.

Ahora bien, se trae a colación la musicalización, como ya se ha resaltado en capítulos anteriores la selección musical de los largometrajes no es adrede, las melodías escogidas por el director, son acordes a la intensión final del mensaje de las películas y están permeadas por el contexto. La mejor manera de explicar lo dicho, es traer a colación algunas canciones.

Como primer ejemplo, está el tema titulado “el robo” interpretado por la agrupación la 33, en el año 2007, entre sus letras resalta el siguiente fragmento: “el ladrón que me robo lo voy a joder, serpiente de cascabel que yo te digo que algún día, algún día te voy a coger”. La canción funciona como una advertencia del patrón, para con los subordinados traicioneros, que han roto el código de lealtad, los perros han mordido la mano del hombre que les dio de comer y ahora él se encargara de cobrar venganza, como el jefe tirano que es.

Otro ejemplo, es la canción interpretada por Nelson y sus estrellas, en 1994, tiene por nombre “el forastero”, en su estribillo afirma: “que malo es el forastero”; basta con esa

línea para entender que el personaje anómalo no es aceptado, ni se siente parte de ningún lugar, a donde llega es tachado como el hijo de nadie, la misma sociedad que lo llevo a ser lo que es, ahora lo trata de extranjero en su propia tierra, “que no es capaz de superar tal contradicción, por lo cual su vida es desgraciada, ya que no se siente de ninguna parte, ni se adapta, ni cae bien en ningún lado” (Vargas, 2013: 84).

Otro ejemplo ilustrativo de la simbiosis del modo visual, en la significación de los discursos cinematográfico de Moreno es la melodía que tiene por nombres “la montaña”, compuesta por el músico Edson Velandia en el año 2007. Una tonada infantil, que ambienta un paisaje veredal donde reina la paz, así lo expresa su letra: “duerme niña que yo te nombro el paisaje, camino que lleva al monte, el agua de los remedios, canción que arrulla la soledad”, lo irónico de la pieza musical, es que forma parte de una película donde reina la violencia, el campo descrito no corresponde con el visto siendo un panorama del campo triste, con sus senderos plagados de muertos y sus tierras violadas por la corrupción, un humor negro juega con la mente del espectador.

Como último ejemplo, se toma la melodía “silencios” (2007) interpretada por el grupo Odio a Botero. Lo que más resalta de la canción es su interpretación, al principio la voz suave de una mujer canta “silencio ya no hay más que hablar, guardo todo, suena el final, silencio ya no hay más que hablar, silencio soy solo una más y mi destino, en una montaña, en silencio ya no hay más que hablar”, por medio de estas letras se le otorga una voz a los cincuenta difuntos, los muertos transmiten su dolor, de alguna forma se resisten a ser olvidados, pero comprenden que la indolencia silenciosa de una sociedad anómala los ha condenado a vagar sin encontrar un digno descanso.

En la segunda estrofa de la canción irrumpe súbitamente la voz desgarrada de un hombre, exclamando “cuando todo es silencio no hay montaña, y mañana más silencio, ha ganado él, ya no hay nada más, ha ganado él, no hay montaña”, lo que aquí se anuncia es el triunfo del poder tirano sobre los sometidos. Los medios usados por el alcalde y los policías lograron invisibilizar el problema, más no darle una solución, la deshumanización de los cuerpos y el irrespeto por la muerte ajena, no bastó para sensibilizar al colectivo cómplice del dictador, mostrando así “ese acoplamiento entre la monstruosidad del poder y la monstruosidad del hombre de pueblo” (Foucault, 2010: 102).

Se ha llegado ahora a una cuestión inversa a lo descrito, el silencio, actor latente con un rol determinante en las escenas, abunda ante la falta de sonidos, permite ver cómo los personajes hacen una transfiguración de sus emociones y sentimientos a través de sus cuerpos. Los gestos, los movimientos, el despliegue en el escenario y los reflejos involuntarios son el diálogo de esos momentos. El lenguaje de lo innombrable sumerge a los anómalos en sus pensamientos, aunque no lo digan, el miedo, la frustración, la ira, la desesperanza, la angustia y demás emociones negativas abundan en el aire, como ideas silenciosas frente a lo que acontece.

Resumiendo, a partir del estudio del modo sonoro se puede concluir que la presencia de los ruidos, la musicalización y la ausencia de los mismo, complementan las acciones y las situaciones atípicas que perfilan al personaje anómalo.

Metáforas multimodales: otras formas de significación.

Ya es sabido que para el ACDM los modos de significación coexisten en los discursos. En el caso del cine, las escenas cuentan con la presencia de dos o más elementos semánticos que pueden ser analizados por separado, más no se trata de aislarlos para estudiarlos, además, tal acción es casi imposible, así se identifiquen los componentes verbales, visuales y sonoros de forma fragmentada, la alusión de uno dentro de otro es permanente.

En el corpus seleccionado para el presente trabajo de investigación, se hacen visibles tales uniones y a fin de comprobarlo se adapta la teoría de la *metáfora multimodal*, porque plantea “la existencia de una variedad de modalidades que son dinámicas, las cuales varían dependiendo de las intenciones del autor, el género y el contexto de producción, diseminación y recepción donde se insertan” (Cárcamo, 2018: 169).

La dinámica para este punto del estudio es el siguiente: primero se relata el momento del largometraje, y, luego, como ya se graficó en el diseño de modelo de análisis, se hace uso de un cuadro, cuyo propósito es esquematizar de forma clara y ordenada la información encontrada.

Empezando con el minuto 8:11. Momento en que Víctor y otros sicarios deben escapar de una casa. Dentro de dicha residencia se encuentra un pastor alemán, el animal logra morder a uno de los matones, Peñaranda llevado a su límite observa al can fríamente, se levanta sobre el muro y dispara su arma. En cuanto se escucha en impacto, suena la canción de Superlítico; la pantalla se llena de los colores negro y rojo; perros callejeros debatiéndose salvajemente por una bolsa de desperdicios, paralelo a eso, la imagen de otra bolsa llena de dinero.

Tabla 4

Metáfora	Modalidad verbal	Modalidad visual	Modalidad sonora
Origen (elementos en escena)	-Mirada fría. -Postura de supremacía.	-Colores negro y rojo. -Perros callejeros peleando ferozmente. -Bolsas de basura con desperdicio y dinero.	-Sonido de un disparo. -Melodía, cuya letra dice: “hay un perro en cada esquina, ten cuidado por donde caminas y por más que seas un perro, aquí perro come perro” (2008).
Meta (intención de significado)	-Sin importar la especie con la que se enfrente el hombre, si representa un obstáculo ante la satisfacción de sus deseos, no dudará en aniquilarlo.	-La oscuridad invade a los personajes y su entorno, las sombras son sus aliadas. La violencia es la única vía que conocen los sicarios. -El dinero es otro desecho social. Las personas consideran que solo valen aquellos que poseen riquezas, la opulencia se ha convertido en un fin y no importan los medios utilizados para conseguirlos. Igual que un can hambriento, el hombre masacrará, para conseguir lo que desea.	-La contundencia de las acciones, representada en el impacto de un estallido mortal. Las armas son verdugos y salvadores. Abren y cierran el ciclo de la vida. -No importa que tanto se posea ante los otros, los instintos de codicia siempre serán mayores. En una guerra sin horizontes, que solo otorga plenitud momentánea, reina el más violento, hasta que sea derrocado por otro aún más sanguinario.

Fuente: Cárcamo (2018)

Del minuto 51:36 al 53:21 el negro acude al apartamento Pascual en busca de algo que le ayude a contrarrestar el maleficio que lo acecha. Este brujo presiente la complejidad del mal que envuelve a Benítez, nada puede hacer, solo le recomienda que le pida a Dios, pero el mesías hace mucho dejo de responder y para alguien como el negro, clamar por gracia divina no es una opción, pues el padre misericordioso no es tan benevolente como parece. De otro, Iris invoca a los espíritus en un lenguaje africano, la oscuridad prima en ese espacio; un vaso con agua y un ciempiés, simbolizan el sepulcro

del atormentado, la mujer sutilmente inhala humo de su tabaco y lo exhala; de nuevo en el recinto de Pascual una ventisca repentina pero contundente apaga las velas blancas que pretendían iluminar la oscura noche, suenan tambores y canticos haitianos, el pacto se ha sellado.

Tabla 5

Metáfora	Modalidad verbal	Modalidad visual	Modalidad sonora
Origen (elementos en escena)	-Nombres de los personajes Pascual e Iris. -Palabras de suplicas y gestos de dolor.	-Velas blancas. - Manojos de romero. -Vaso con agua, foto invertida y ciempiés. -Tabaco y humo.	-rezos y canticos haitianos.
Meta (intención de significado)	-Desde la etimología de las palabras Iris significa arcoíris, este es el símbolo de unión entre el cielo, el infierno y la tierra. Por otro lado, Pascual está relacionado con la fiesta religiosa cristiana que celebra la resurrección de Jesús. Estos nombres significan la lucha entre la luz y la oscuridad. -Una batalla que atormenta a un hombre desesperado y cansado de ser asechado por un mal que no puede vencer con la violencia.	-Las tinieblas sigilosas, pero mortales, rondan en cada elemento. La tierra, el agua y el aire han sido contaminados por la oscuridad absoluta sumergiendo toda esperanza.	-Los ancestros han escuchado el llamado y su respuesta es positiva, la ofuscación hará pagar al culpable su condena.

Fuente: Cárcamo (2018)

Minuto 55:33 al 56:23. Víctor encuentra la puerta de su cuarto abierta, con sigilo y precaución se dispone a entrar, para encontrarse con una anciana, haciendo mantenimiento a la habitación. Esa mujer es Iris, quien al verlo le dice, con total calma: “ya casi acabo joven” (Moreno, 2008), termina de barrer, se lleva en una bolsa de basura el pequeño altar que había en la esquina de la recámara.

Tabla 6

Metáfora	Modalidad verbal	Modalidad visual	Modalidad sonora
Origen (elementos en escena)	-Gestos de tranquilidad. - “ya casi acabo”.	-Escoba. - Altar en la bolsa de basura.	
Meta (intención de significado)	-La seguridad de que su trabajo se realiza con éxito. -Es consciente de que todo terminará pronto, no solo la limpieza, también el embrujo.	-El poder está en sus manos, no importa que hagan, o a que santo le recen. Nada es suficiente ante la soberanía del oscurantismo.	

		-Las otras creencias son desechos que deben ser eliminados.	
--	--	---	--

Fuente: Cárcamo (2018)

Momento que transcurre del minuto 41:00 hasta el 48:29. Víctor, Sierra y el negro van en un auto en busca de unos “perros canequeros” (Moreno, 2008). El plan no sale bien y deben secuestrar a dos rehenes, las víctimas están atrás junto a uno de los sicarios, quién, al no encontrar respuestas satisfactorias a sus amenazas, presiona el gatillo y los elimina. El estallido del revolver rompe la pasividad de los otros asesinos, el matón que disparo les grita que manejen hasta el río, o como ellos lo llaman “la piscina”. Acto seguido la pantalla se pone negra y suena la canción “perro come perro”. Luego, las escenas se alternan mostrando varias situaciones: el lavado de la camioneta llena de sangre; los cuerpos cayendo al río; un pez muerto en una pecera; Peñaranda, Sierra y Benítez almorzando tranquilamente y un perro bebiendo agua mezclada con sangre. Al final, aparece el Orejón retirando el cuerpo flotante del animal, a la vez que declara: “estos animales se volvieron malos, se están matando entre ellos” (2008).

Tabla 7

Metáfora	Modalidad verbal	Modalidad visual	Modalidad sonora
Origen (elementos en escena)	-Términos despectivos. -Posturas amenazantes. - “Estos animales se volvieron malos”.	-perro lamiendo agua ensangrentada. -Hombres comiendo cómodamente. -occisos arrojados al río. -Pez muerto.	-sonido de disparo. -melodía: “dicen que una bala siempre dice la verdad y que en gente extraña nunca se debe confiar” (2008)
Meta (intención de significado)	-Poco importan los aliados, cuando dejan de ser útiles, hay que eliminarlos. -De forma irónica, la frase da a entender que el hombre es un animal salvaje, dispuesto a lo que sea.	-Comparación entre dos seres de diferentes especies que hacen lo que sea por sobrevivir. La consciencia y la empatía no tiene cabida en la vida de los perros callejeros. - Deshumanización de los cuerpos e intrascendencia hacia la muerte ajena.	- Los estruendos causados por la accionar un arma, sirven como movilizador de la escena, rompen los silencios o calman los bullicios. -En el mundo del narcotráfico no existe la lealtad, los valores se transforman en utilidad. No hay amigos, solo compañeros, quienes no dudaran en traicionar, cuando el pacto se dé por terminado.

Fuente: Cárcamo (2018)

Al inicio de *Todos tus muertos*, más exactamente en el minuto 8:01, el hijo de Salvador y Carmen se encuentra haciendo una tarea de ciencias sociales, en la cual debe pintar la bandera de Colombia. Toma los colores, pero se percata de algo y le dice a su madre: “¡ma, se me acabo el amarillo!” (Moreno 2011a), la mujer no da señales de interesarse por esa situación, por ello, el pequeño sigue pintando. Casi al final de la película esta toma aparece de nuevo, enfocando por completo el dibujo se observa un amarillo incompleto en contraste con un azul y un rojo intensos.

Tabla 8

Metáfora	Modalidad verbal	Modalidad visual	Modalidad sonora
Origen (elementos en escena)	- “Ma, se me acabo el amarillo”. - Gestos de desinterés.	-Tamaño de los lápices de colores. -La bandera de Colombia con sus colores incompletos.	
Meta (intención de significado)	-Desde la simbología del color, el amarillo simboliza la riqueza y la justicia, el azul los mares y el rojo la sangre que bombea un corazón lleno de orgullo patrio. Empero, los últimos dos colores también son la representación de los extremos que tanto han desangrado al país, a raíz de una guerra sin sentido, llena de egoísmo y sed de soberanía.	- Las aristas azules y rojas siguen siendo las únicas vías, por donde pueden transitar la sociedad colombiana. La franja amarilla poco a poco desaparece, así como la abundancia y la equidad de un país. Al final, no hay triunfo que pueda justificar las vidas perdidas y los sueños apagados.	

Fuente: Cárcamo (2018)

El análisis anterior evidencia que el lenguaje cinematográfico del director Carlos Moreno, cuenta con contenido figurado, representado por medio de elementos puestos en escena, enfoques, colores, sonidos y diálogos. Así se evidencia, que para el proceso de construcción del significado el modo verbal, visual y sonoro, se complementan entre sí, pero no necesariamente deben estar presentes los tres.

Tabla 9

		Autor (es)	Año	Título	Tipo de texto	Fuente
Concepción del cine	1	Kress, Gunther y Van Leeuwen, Teun	2001	<i>El discurso multimodal. Los modos y medios de la comunicación contemporánea.</i>	Libro	Londres: Arnold.
	2	Alomía, María A y Arévalo, Álvaro F.	2014	<i>Recorrido histórico del cine club de Cali en la década de los 70 y su aporte directo en las producciones cinematográficas del realizador caleño Carlos Moreno.</i>	Tesis de Posgrado	Cali: Universidad Autónoma de Occidente.
Modo verbal	1	Pardo, Neila G.	2008	“El discurso multimodal en YouTube.”	Artículo	ALED, Brasil.
	2	Foucault, Michel.	2010	<i>Los anormales.</i>	Libro	Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
	3	Vargas, Edwin A.	2013	<i>Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana.</i>	Tesis de maestría	Universidad Tecnológica de Pereira.
	4	Oleszkiewicz-Peralba, Małgorzata.	2010	“El narcotráfico y la religión en América Latina.”	Artículo	Revista del CESLA, Polonia.
	5	Reina-Valeriana.	1960	<i>Biblia.</i>	Libro	Sociedades Bíblicas en América Latina.
Modo visual	1	Pardo, Neila G.	2008	“El discurso multimodal en YouTube.”	Artículo	ALED, Brasil.
	2	Foucault, Michel.	2010	<i>Los anormales.</i>	Libro	Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
	3	Vargas, Edwin A.	2013	<i>Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana.</i>	Tesis de maestría	Universidad Tecnológica de Pereira.
	4	Oleszkiewicz-Peralba, Małgorzata.		“El narcotráfico y la religión en América Latina.”	Artículo	Revista del CESLA, Polonia.
	5	Giorgi, Gabriel.	2014	“La propiedad de los cuerpos: matadero y cultura.”	Capítulo de un libro	Formas comunes animalidad, cultura, biopolítica. (pp. 129-163). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editorial.
Modo sonoro	1	Pardo, Neila G.	2008	“El discurso multimodal en YouTube.”	Artículo	ALED, Brasil.
	2	Foucault, Michel.	2010	<i>Los anormales.</i>	Libro	Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
	3	Vargas, Edwin A.	2013	<i>Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana.</i>	Tesis de maestría	Universidad Tecnológica de Pereira.
Metáforas	1	Cárcamo, Benjamín.	2018	“El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas.”	Artículo	Forma y Función, Bogotá.

Elaboración de Nataly Materón Lasso

Conclusiones.

En este apartado se presentan las conclusiones y reflexiones, fruto del análisis. Los resultados están orientados, por una parte, a dar respuesta a la pregunta de investigación; por otra, a plantear consideraciones que sirvan como base para futuros trabajos académicos.

El eje central del estudio fue dar respuesta al interrogante ¿qué modos de significación perfilan al personaje anómalo en las películas *Perro come perro* y *Todos tus muertos*? Luego de observar los largometrajes, detectar los elementos e implementar el modelo de análisis, la respuesta encontrada es que la triada de significación compuesta por los modos verbales, visuales y sonoros, perfilan a los anormales proyectados en las historias de Moreno. Como se demostró a lo largo del estudio, los comportamientos trasgresores característicos de estos seres, hacen parte de lo léxico-gestual; la narrativa visual, evidencia los contextos en dónde viven y ocurren las situaciones de presión e injusticia, a las que son constantemente sometidos; por último, la musicalización junto a los diversos sonidos así como el silencio, complementan los acontecimientos de los escenarios y acciones marginales.

Otro aspecto a resaltar a partir del análisis, es el carácter metafórico de los largometrajes, a través de un lenguaje traslaticio, las películas cuentan con diversos elementos construidos mediante la unión de los tres modos de significación. La simbología de tales componentes aporta profundidad a la narrativa proyectando un trasfondo ideológico que moldea las anomalías expuestas a lo largo de las historias. Lo anterior, reafirma el carácter multimodal del corpus y, hace visible el equilibrio entre los modos verbales, visuales y sonoros, dado que, no hay una superposición de uno sobre el otro; caso contrario, la presencia de los tres es constante en el ejercicio de elaboración del mensaje final de la obra.

Después de contestar el cuestionamiento génesis del estudio, se prosigue con la primera reflexión: los personajes anómalos no solo habitan entre nosotros, también se hacen visibles ante nosotros, a través del arte; más allá de su carácter ficcional, las narraciones expuestas en las diferentes manifestaciones artísticas, hacen notorias las grandes problemáticas de la sociedad. Por ende, se espera que se continúe delimitando la

presencia de estos sujetos en la literatura, el cine, la música, la pintura, a fin de hacer un seguimiento a estos arquetipos, que son muestra de las degeneraciones individuales y colectivas.

La segunda reflexión, surge porque la cinematografía colombiana aún no es muy bien recibida por la audiencia nacional. La preferencia de películas políticamente correctas, cuyo objetivo es hacer reír al público y mostrar una imagen jocosa del pueblo colombiano ante los extranjeros, sigue predominando en las pantallas y en las investigaciones. Sin embargo, algunos directores -como Carlos Moreno-, abordan los tópicos del narcotráfico, la violencia y el abuso de poder, fenómenos interesantes que bien incluyen a personajes complejos con gran potencial narrativo. A raíz de lo anterior, se anima a otros a poner la mirada sobre el cine, que es quizá una de las maneras más valiosas de presentar el mundo, en este caso el colombiano.

Como última reflexión, se sugiere el uso de las teorías pertenecientes al ACDM, ya que, analizan los discursos como un todo partiendo del contexto social que los inspira, lo que permite al investigador tomar una postura frente a las realidades y sus desigualdades colectivas. Por otro lado, dimensionan la significación como un acto en el cual interactúan todos los modos semánticos y la integración de los mismos, dentro del proceso de construcción e interpretación del discurso. Además, son propuestas flexibles, que fácilmente dialogan con otras corrientes teóricas, y su amplia gama de metodologías permite estudiar diversas características discursivas.

Bibliografía

- Acevedo, Dinka. (2014). *Análisis Crítico Multimodal de la Representación Femenina en Cortometrajes Premiados en España* (tesis de doctorado). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Alarcón, Santiago y Villegas, Andrés. (2017). "Historiografía del cine colombiano 1974-2015". *HisToReLo revista de historia regional y local*, Universidad Nacional de Colombia, 9 (18): 344-382.
- Alomía, María A y Arévalo, Álvaro F. (2014). *Recorrido histórico del cine club de Cali en la década de los 70 y su aporte directo en las producciones cinematográficas del realizador caleño Carlos Moreno* (tesis de Posgrado). Cali: Universidad Autónoma de Occidente.
- Álvarez, Andrea E. (2013). "Aire de Tango: Ciudad y anomalía desde la estética del desarraigo". *Marginalia III*. Armenia 1: 77-88.
- Canal Trece Colombia. (2020). *Carlos Moreno I [Episodio 5-Temporada 2]#ElPodcast*. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=AoWpCQLong0>.

- Cárcamo, Benjamín. (2018). "El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas". *Forma y Función*, Bogotá, 31(2): 145-174.
- Chaparro, Hugo (2006). "Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su historia / Colombian cinema 1915-1933: its history, melodrama and hysteria". *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, (25): 33-37.
- Castillo, cesar (2016). "El departamento del Valle del Cauca, un territorio con diferentes realidades". *Revista de Educación & pensamiento, Colegio Hispanoamericano*, (28): 126-141.
- Clavijo, Paola. (2016). "¿Qué es la verdad? ¿Qué es la ficción? Memorias movilizadas en la Ceballos, Gloria I. et al. (2011). "Realidad, representación y dimensión axiológica en el cine. Una mirada a la cinematografía colombiana de la primera década del siglo XXI". *Razón y Palabra*, Ecuador, (78): 1-19.
- Collazos, Eduardo (2006). "Tiempos de ayer". En *Castigo del destino* (CD). Colombia.
- Cortina, Adela (1998). *El mundo de los valores. "Ética mínima" y educación*. Bogotá: El Búho. película *Perro come perro*". *Revista colombiana de sociología*, Bogotá, 40(1):187-211.
- Daroqui, María J. (2001). "Escribir el sujeto anómalo. Desleer *El negrero* de Novás Calvo". *Revista Iberoamericana de educación*, Brasil, 58(194-195): 191-200.
- Estrada Gallego, F. (2010). "Estrategia y geografía política del conflicto armado en el Valle del Cauca". *Análisis político*. (69):35-57.
- Fairclough, Norman (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, Norman (2003). "El análisis crítico del discurso como método para la investigación en Ciencias Sociales". En: Michael Meyer y Ruth Wodak (ed.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 179-203). Barcelona: Gedisa.
- Fernández, Nancy y Ramírez, Diego (productores) y Moreno, Carlos (director) (2011). *Todos tus muertos* (Película). Colombia: 64A Films.
- Foucault, Michel (2010). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Forero, Nelson C. (2016). "El discurso: expresión de la acción social en tejidos de modos". En Nelson Camilo Forero y Neyla Graciela Pardo (eds.), *Introducción a los estudios del discurso multimodal* (pp. 61-67). Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- García, Mónica E. (2012). "Representación de valores sociales y ciudadanos en la producción fílmica colombiana (2003-2009)". En I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV) (pp. 1680-1685) Sevilla: Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- Gil Montoya, Rigoberto (2014). *Mi unicornio azul*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Giorgi, Gabriel (2014). "La propiedad de los cuerpos: matadero y cultura". En *Formas comunes animalidad, cultura, biopolítica*. (pp. 129-163). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editorial.
- Goffman, Edwing. (2003). *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Halliday, Michael (2004). *The Functional Grammar*. London: Routledge.
- Kress, Gunther y van Leeuwen, Teun (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold.
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Teun (2001). *El discurso multimodal. Los modos y medios de la comunicación contemporánea*. Londres: Arnold.
- La-33 (2007). "El robo". En *Gózaló* (CD). Colombia: (P)(C) Walboomers Records.
- Laboratorios Black Velvet (s.f.). "Todos tus muertos". Consultado el 1 de marzo de 2020, en http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1988.
- Levini, Joseph (productor) y Nichols, Mike (director). (1967). *El graduado* (película). Estados Unidos: United Artists.
- Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana (2019). *Línea de investigación en semiótica del discurso multimodal, oralidad y poder*. Colombia: Armenia.
- López, Héctor y Pereda Román (directores) (1972). *María* (película). Colombia: Clasa Films.
- Luna Rassa, M. (2012). "En busca del campo perdido: Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano". Madrid: Universitat de Barcelona.
- Llurba, Ana. (2009). "La experiencia anómala del yo: el erotismo en Marosa Di Giorgi". *Konvergencias Literatura*, Buenos Aire, (10): 16-23.

- Malalma (2008). “La regla”. En *Vuelve Malalma 2008* (CD). Colombia.
- Marguch, Francisco J. (2012). “La fiesta anómala. Una lectura de la sexualidad en *El mendigo chupa pijas* de Pablo Pérez”. *Badebec Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Colombia, 1 (2): 227-247.
- Medina, Daniel (2016). “Juanmi: Un anómalo ante la sociedad enferma de mi unicornio azul”. *Revista Fogón de Descartes*. Universidad del Quindío, (3): 28-31, consultado el 15 de abril 2021, en https://ojs.uniquindio.edu.co/ojs/index.php/el_fogon_de_descarte/article/view/225.
- Mejía Vallejo, Manuel (2008). Aire de Tango. Medellín: Universidad EAFIT.
- Menéndez, Salvio. (2012). “Multimodalidad y estrategias discursivas: un abordaje metodológico”. *ALED*, Brasil, 12 (1): 57-73.
- Mincultura. (2003). *Ley 814 de 2003*. Consultado el 20 de mayo de 2021, en <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Legislacion/Documents/Ley%20de%20Cine.pdf>.
- Mincultura. (2015). *Cartilla de historia de cine colombiano*. Consultado el 15 de septiembre de 2020, en circulación (mincultura.gov.co).
- Mojarra eléctrica (2008). “Calle 19”. En *Calle 19* (CD). Colombia.
- Molina, Xavier (s.f.). *Las 71 mejores frases de narco*. Consultado el 8 de julio de 2021, en <https://psicologiaymente.com/reflexiones/frases-narcos>.
- Mora, Adriana y Torres, Lucía V (2011). *Encuadres siete miradas del cine colombiano*. Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Nelson y sus estrellas (1994). “El forastero”. En *Ritmo y Sabor, Vol. 1*(CD). Colombia.
- Odio a Botero (2007). “Silencios”. En *Kill the cuentero* (CD). Colombia: Digipak.
- O’Halloran, Kay. (2012). “Análisis del discurso multimodal”. *ALED*, Brasil, 12 (1): 75-97.
- Oleszkiewicz-Peralba, Małgorzata (2010). “El narcotráfico y la religión en América Latina”. *Revista del CESLA, Polonia*, 1(13): 211-224.
- Ortiz, María J. (2011). “La Metáfora Visual Corporeizada: Bases Cognitivas del Discurso Audiovisual”. *Zer*, España, 16 (30): 57-73.
- Osorio, Nelson (2017). “Cada hombre es un camino (1963)”. En Carlos A. Castrillón y Libaniel Marulanda (ed.), *Alguien recogerá mis remos (poesía reunida)* (pp. 59-96). Armenia: Biblioteca de autores quindianos.
- Pardo, Neila G. (2008). “El discurso multimodal en YouTube”. *ALED*, Brasil, 8 (1): 77-107.
- Pérez, Bibiana P. (2019). “(contra) memoria y biopolítica en *Todos tus muertos* Carlos Moreno, (2011)”. *EU-topias*, Europa, 19: 75-82.
- Pérez, Pablo (2005). *El mendigo chupapijas*. Buenos Aire: Mansalva.
- Ramírez, Diego (productor) y Moreno, Carlos (director) (2008). *Perro come perro* (película). Colombia: IFC Films.
- Reina-Valera (1960). Biblia. Sociedades Bíblicas en América Latina. Consultado el 21 de octubre del 2021, en <https://www.bible.com/es/>
- Rincón, Omar. (2009). “Narco.estética y narco. cultura en narco. lumbia”. *Nueva sociedad*, Argentina. (222): 147-163.
- Rivera, Jerónimo (2010). *Cine: recetas y símbolos guía para entender el cine sin dejar de disfrutarlo*. Colombia: Sello editorial.
- Rivera, Jerónimo (2014). “¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia”. *Anagramas*, Medellín, 13 (25): 127-144.
- Rivera, Jerónimo (2018). “Reflexiones sobre la imagen del cine colombiano”. *Razón y Palabra*, Ecuador, 22 (1): 649-657.
- Rodríguez, Doris P y Velázquez, Ana M. (2010). “Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico The Washington Post”. *Cuadernos de lingüística hispánica*, Tunja, (17): 39-52.
- Serrano, Martín. (2004). La producción social de la comunicación. Madrid: Alianza Editorial.
- Silín, Irene (2012). “El Cine: historias en movimiento. Análisis de una propuesta didáctica desde la perspectiva del ACD”. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual-ASAECA*. (pp. 1-13) Argentina: Asociación argentina de estudios de cine y audiovisual.

- Soriano, Cristina (2012). “La metáfora conceptual”. Consultado el 10 de mayo de 2021, en La metáfora conceptual | Archive ouverte UNIGE.
- Superlitio (2008). “Perro come perro”. En *Calidosound* (CD). Colombia.
- Stevenson, Louis Robert (1886). *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*. Reino Unido: Green & co.
- Van Dijk, Teun A (2003). "La Multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad". En Ruth Wodak y Michael Meyer (comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp.143 – 177). Barcelona: Gedisa.
- Vargas, Edwin A. (2013). *Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana* (tesis de Maestría). Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Velandia, Edson (2007). “La montaña”. En *Sócrates* (CD). Colombia: Cinechichera.
- Vizcarra, Fernando. (2005). “Coordenadas para una sociología del cine”. Consultado el 1 de junio 2021, en <https://www-s3-live.kent.edu/s3fs-root/s3fs-public/file/21-Fernando-Vizcarra.pdf>.
- Watson, Eric y West, Palmer (productores) y Aronofsky, Darren (director). (2000). *Requiem por un sueño* (película). Estados Unidos: Thousand Words.
- Williamson, Rodney. (2005). “¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? los desafíos de una nueva semiótica”. *ALED*, Brasil, 6: 1-12.