

CINE NEGRO: POLÍTICA, PERIODISMO Y PODER EN EL CINE MANIERISTA COLOMBIANO DEL SIGLO XXI¹

FILM NOIR: POLITICS, JOURNALISM AND POWER IN THE COLOMBIAN MANNERIST CINEMA OF THE TWENTY FIRST CENTURY

Alejandra María Laverde Román
Universidad de Medellín, Colombia
alaverde@udem.edu.co

Carlos Mario Berrío Meneses
Universidad de Medellín, Colombia
caberrio@udem.edu.co

Fernando Arenas-Vélez
Universidad de Medellín, Colombia
farenas@udem.edu.co

Resumen:

El objetivo de este trabajo es analizar dos películas colombianas del género negro del siglo XXI, *Perder es cuestión de método* (2004) de Sergio Cabrera –adaptación de la novela homónima de Santiago Gamboa– y *La historia del baúl rosado* (2005) de Libia Stella Gómez por su estrecha relación con el modo del relato manierista propuesto por el teórico Jesús González Requena en su estudio del cine hollywoodense. Se lleva a cabo un análisis textual para identificar las posibles coincidencias y divergencias entre las funciones del héroe y el destinador, y el cumplimiento de la tarea simbólica propuestas en los filmes. Se encuentra en ambas películas un protagonista sin rasgos heroicos como consecuencia directa del debilitamiento de la función simbólica de la estructura narrativa en un contexto de corrupción política y estatal.

Palabras clave: Cine negro, Colombia, héroe, manierismo.

Abstract:

The objective of this work is to analyze two Colombian films of the noir genre of twenty first century, *Perder es cuestión de método* (2004) by Sergio Cabrera –adapted from the homonymous novel by Santiago Gamboa– and *La historia del baúl rosado* (2005) by Libia Stella Gómez, for its close relationship with the Mannerist story mode proposed by the theoretician Jesús González Requena in his study of Hollywood cinema. A textual analysis is carried out to identify the possible coincidences and divergences between the functions of the hero and the donor, and the fulfillment of the symbolic task proposed in the films. In

¹ Publicación asociada al proyecto de investigación “Relatos de marca. Análisis de las estructuras narrativas de las campañas de comunicación de marca a la luz de la teoría del relato”, la cual ha sido financiada por la Universidad de Medellín, investigación que registra con el número 976 en el CvIac de los investigadores en Minciencias.

both films, there is a protagonist without heroic traits as a direct consequence of the weakening of the symbolic function of the narrative structure in a context of political and state corruption.

Key words: Film Noir, Colombia, hero, mannerism.

Recibido: 30 de abril de 2022

Aceptado: 15 de noviembre de 2022

Introducción

La narrativa literaria o cinematográfica sobre el crimen, de acuerdo con Gustavo Forero en sentido amplio, se refiere a distintos géneros como el negro, el policial o el neopolicial (55). En otros casos, como asegura Mempo Giardinelli, alude a distintas vertientes de la literatura policial que contiene crimen, suspenso y misterio de modo protagónico (17). La denominación de “género negro” remite a Jacques Prévert quien publica una colección literaria llamada *Série Noire* de la Editorial Gallimard de París en la que escriben la gran mayoría de autores norteamericanos del género. De la mano de estos autores llega también a la industria cinematográfica. Es en 1945, cuando Nino Franck utiliza el término “Film noir” en un artículo de *L’Ecran Français* para definir algunas películas estadounidenses estrenadas en Francia (Simsolo 19).

Así, el género negro cinematográfico establece una estrecha relación con el literario. El cine de Hollywood es sin duda el más exitoso en este ámbito, en sus filmes se encuentran las adaptaciones de reconocidos escritores como Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Horace McCoy, entre otros. Su origen literario en Norteamérica se da en un contexto de corrupción, de mafias, de guerras entre bandas criminales por la Ley Seca y la Gran Depresión económica estadounidense. En su vertiente “negra” se caracteriza por ser un texto duro, con personajes rudos descritos con descarnado realismo. Se trata de la lucha de personajes violentos e individualistas, ambiciosos por el poder político y económico en una sociedad corrupta.

Por esta línea llega a América Latina, donde es claro el influjo de la literatura negra en el policial latinoamericano, relación a la que Mempo Giardinelli describe como una continuidad debido a la influencia ejercida sobre escritores argentinos como Rodolfo

Walsh, Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, Juan Martini y José Pablo Feinmann; por chilenos como Poli Délano y Ramón Díaz Eterovic; por el colombiano Santiago Gamboa y los mexicanos Paco Ignacio Taibo, Rafael Ramírez Heredia, entre otros. “Todos adoptan y adaptan el estilo, las estrategias narrativas y la mirada crítica a su sociedad” (36). En América Latina el género negro se relaciona con el difícil contexto político-social, en un subcontinente históricamente marcado por las desigualdades económicas, la explotación y la pobreza perpetuada por dictadores, caudillos y por la falta de liderazgo político.

En el cine colombiano la temática del crimen está presente desde el comienzo de su historia. Los pioneros italianos Hermanos Di Doménico escandalizan al país con su recreación dramática del asesinato del líder del Partido Liberal, General Rafael Uribe, en el filme *El drama del 15 de octubre* (1914), con los propios asesinos representándose a sí mismos. Sin embargo, no es hasta la década del 70 a partir del encuentro de los cinéfilos y nóveles realizadores del Grupo de Cali (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina y otros) con la serie B, cuando se intenta reconciliar el cine colombiano con el género negro realizado en Norteamérica y Europa. La sensibilidad política y la crítica exacerbada por las condiciones de marginación y diferencias de clase abismales del contexto social dan origen a un género híbrido. Mayolo lo denomina Gótico Tropical, y se expresa en películas sobre crímenes con elementos de horror y crítica social tales como *Pura Sangre* (Ospina, 1982), *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983) y *Soplo de Vida* (Ospina, 1999), en las cuales es clara la filiación con el cine negro.

Los pocos estudios sobre el cine negro en Colombia se centran en la relevancia del contexto social que permite el surgimiento del crimen, además del rol crítico hacia la sociedad por parte de los escritores y directores. No obstante, no se plantean investigaciones que analicen tanto las estructuras narrativas como las representaciones filmicas para compararlas y categorizarlas dentro de un modo del relato concreto como el manierista. Tipología que proporciona los instrumentos metodológicos necesarios para indagar por la caída de la figura heroica planteada, comúnmente, como un rasgo del género negro norteamericano.

Una de las investigaciones más completas en el país es *República Noir. Cine criminal colombiano (2000-2012)* publicada en 2015 por Andrés Vélez Cuervo. El estudio propone como eje central para la clasificación del cine negro, aquellos relatos en los que el

crimen sea el motor de la historia. Asimismo, considera relevantes otros aspectos como “la aproximación psicoanalítica a los personajes, el uso de ciertos arquetipos (el buscador de verdad, el perseguido y la femme fatale o mujer fatal, entre otros) y la presencia de un héroe antiprototípico o incluso antiheroico” (30). Esto último llama la atención porque el buscador de la verdad o el perseguido suelen ser arquetipos relacionados con el héroe clásico del relato que, sin embargo, se ha derrumbado en el género estudiado. Por ello, en la revisión de las películas colombianas del género negro surge la pregunta por la condición del héroe, en vista del cambio de contexto social, económico y cultural que supone el traslado de estos moldes genéricos de Norteamérica y Europa a Latinoamérica, específicamente, a Colombia. Como lo han señalado Taibo y Giardinelli, partimos del supuesto de que la adaptación de la novela negra al contexto latinoamericano y, en particular, colombiano debe implicar un cambio en la representación de los personajes; y, entre ellos, la del héroe. Por ello, nos servimos del estudio de Vélez Cuervo de 2015 para la selección de los filmes colombianos de la primera década del Siglo XXI que presentan un personaje “buscador de la verdad” encarnado tanto en el detective como en el periodista, referentes indiscutibles del cine negro. Como resultado, seleccionamos *Perder es cuestión de método*, dirigida por Sergio Cabrera –adaptación de la novela homónima de Santiago Gamboa– y *La historia del baúl rosado*, dirigida por Libia Stella Gómez como los dos únicos filmes que cuentan con dicha figura arquetípica, de acuerdo con Vélez Cuervo.

Así pues, el objetivo de este estudio es analizar la condición heroica de los personajes principales de las dos obras cinematográficas mencionadas dentro del género negro en Colombia del siglo XXI, a la luz de la tipología del modo del relato manierista propuesta por Jesús González Requena para el cine norteamericano.

Análisis textual audiovisual

Este estudio se realiza desde la metodología del análisis textual audiovisual, esto es, un estricto delectamiento (lectura) de la obra cinematográfica tanto en su estructura narrativa, como en su escritura o representación fílmica. La primera se centra en el análisis de las figuras que componen los relatos y las funciones que cumplen en ellos. La escritura fílmica se refiere a la representación propiamente cinematográfica del relato audiovisual. Es

decir, en el uso de los recursos fílmicos que componen formalmente la obra, tales como la composición, los tipos de plano, los ángulos, los encuadres, la puesta en escena, el vestuario, entre otros. Nos centramos en algunas secuencias donde la profunción de la tarea y la función del destinador son más significativos porque es en el análisis de estas nociones en las que se identifica la investidura heroica del personaje de acuerdo con la taxonomía de los modos del relato clásico, manierista y postclásico en la cual se enmarca este estudio.

Los modos del relato cinematográfico

El sustento teórico de este texto se centra, principalmente, en la teoría del relato de Jesús González Requena desarrollada en *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* publicado en 2006. Este constructo se funda en las propuestas narratológicas de Vladimir Propp, la semiótica de Greimas, la lingüística de Benveniste y el psicoanálisis –Sigmund Freud y Jacques Lacan– entre otros. En su teoría el autor define el relato como la narración del trayecto del deseo de un sujeto, lo que lleva a la emergencia del conflicto por la posibilidad o no de la obtención de este deseo, ante el cual surge un obstáculo o un oponente. Esta estructura básica de sujeto, deseo y obstáculo u oponente constituye el eje de la carencia. Este es el primer modelo en el cual un sujeto se enfrenta a un conflicto en la búsqueda de su objeto de deseo. Por otra parte, se configura el eje de la donación, una estructura más compleja conformada por cuatro figuras nucleares: sujeto (héroe), destinador, objeto de deseo, oponente (antagonista), atravesados por la profunción de la tarea. Este es el segundo modelo denominado de la donación, en el cual un sujeto, al que un destinador dona una tarea, debe cumplirla para alcanzar su objeto de deseo. Estructura que surge a partir de la actualización de las funciones narrativas de Vladimir Propp en su morfología del cuento folclórico. Basta con que exista el eje de la carencia para que haya relato, pero solo cuando aparece el eje de la donación se configura un relato simbólico entendido como aquel que lograr dotar de sentido el trayecto de un sujeto y, por lo tanto, resulta determinante en el proceso de construcción de la subjetividad humana. Es en este tipo de relatos, emparentados con el mito, en los que se encuentra la

figura del héroe, investido como tal por el destinador, una vez cumpla la tarea que le ha sido entregada.

Este se considera sujeto de un acto dotado de una dimensión ética gracias a la figura del destinador, ya que tal dimensión ética solo es posible en un universo narrativo donde la ley está presente. Esta ley la representa el destinador que es el soporte narrativo de la dimensión ética y simbólica del relato. Por lo tanto, la conquista del objeto de deseo del héroe no se da únicamente por su capacidad para realizar la tarea, es decir, por afrontar el acto de la tarea misma, sino también, por la obtención de la verdad que esta encierra. Por ello, la figura del destinador determina un cambio en la estructura narrativa que resulta en tres modos del relato representados en los dos ejes o modelos -el de la carencia y el de la donación-. Así, en el modo clásico están presentes ambos ejes, pero predomina el de la donación –un héroe cumple una tarea que le ha sido entregada por el destinador-. El manierista también posee ambos ejes, pero predomina el deseo, esto es el modelo de la carencia, por la presencia de un destinador ambiguo que no puede sostener al sujeto a partir de una tarea clara y lo lleva a perderse en los pliegues del deseo. Finalmente, en el postclásico se encuentran ambos ejes, pero esta estructura se ha invertido de manera siniestra, por lo que sufre una desimbolización. La figura central del héroe es reemplazada por el psicópata al que le aguarda una tarea de la misma índole entregada por un destinador oscuro. En estas últimas estructuras no hay lugar para el heroísmo.

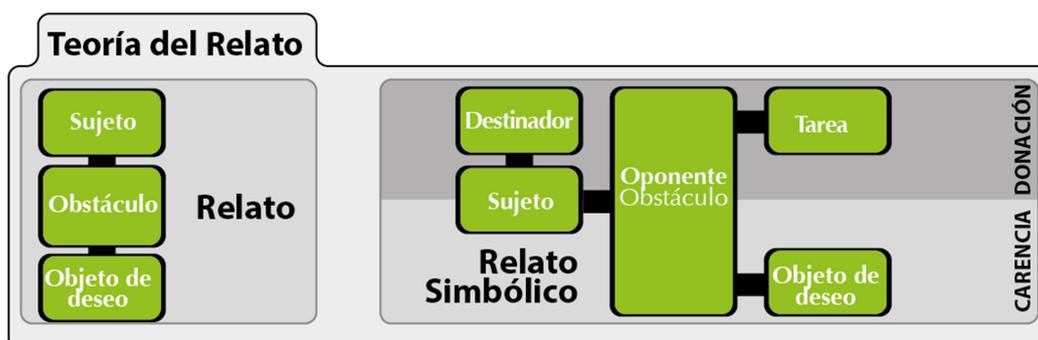


Figura 1. Esquema de la Teoría del Relato. Elaboración propia.

En cuanto a la escritura filmica, es decir, el uso de los recursos cinematográficos con los cuales se representa la estructura narrativa (planos, ángulos, puesta en escena, entre otros) también constituyen los modos del relato del cine que este autor ha categorizado como clásico, manierista y postclásico. El primero, se subordina a la estructura narrativa y, por ello, predomina la tercera posición de la cámara que representa el eje de la ley, asimismo, todos los elementos estéticos buscan escribir la relevancia del héroe, las cualidades que le son propias, los ángulos, los planos y la iluminación explicitan la función del personaje. No existe incertidumbre en sus acciones, el espectador sabe quién cumple cada función dentro del relato: el héroe y la tarea que debe realizar, el destinador y el objeto de deseo, por ello, la representación filmica lo explicita. Por otra parte, en el manierismo tiene relevancia la escritura cinematográfica con una propuesta estética perfecta en la imagen, en la colorimetría, el vestuario, los planos armónicos que resaltan el eje del deseo. Aunque, simultáneamente, evidencian la ambigüedad narrativa en la función de los personajes, la incertidumbre del espectador frente a los actos y las motivaciones de estos mediante el uso de desenfoques y elementos que obstaculizan la mirada. Finalmente, el postclásico se da mediante una espectacularización de los planos, en los que se explicita la violencia, la sexualidad y todo lo que sirva para presentar un mundo desimbolizado, desacralizado en el que no hay límites para la mirada del espectador. Por ello, abundan los planos subjetivos en los que el punto de vista del espectador coincide con el de la víctima o el victimario.

Asimismo, la investidura o no del héroe del relato se relaciona con los registros de lo real, lo imaginario y lo semiótico como los tres registros que componen la psiquis de acuerdo con las propuestas de González Requena en una relectura de los conceptos de Freud y de Lacan. El registro de lo imaginario funda la deseabilidad de la imagen a partir de la experiencia del ser humano ante la primera configuración de su yo como un yo narcisista. Un yo imaginario surgido en la relación fusional con la madre vista como un todo-objeto que no carece de nada y, que, por lo tanto, se percibe como omnipotente.

El registro de lo real es el sinsentido, lo singular, lo caótico, lo irrepitible. Lo relacionado con la experiencia que no es objeto de significación, por lo tanto, es incomunicable semióticamente, no obstante, sobre esta se posee un saber. El saber de lo real que está fundamentado en la vivencia del ser humano cuando nace. Lo anterior, porque

ante la falta de un lenguaje que le dé forma al mundo que lo rodea, así como a los estímulos que de este recibe, se ve inmerso en el caos, en lo informe de la singularidad de las cosas en sí mismas. No mediadas por un signo lingüístico que le permita aprehenderlas bajo una categoría que haga posible pensarlas. Por último, el registro de lo semiótico remite a todo aquello que sí se articula como significación, que permite ordenar el mundo mediante el signo para poder habitarlo. En la tensión entre estos tres registros está el sujeto, en la dimensión simbólica, esto es, la capacidad de articular simbólicamente lo real, a partir del lenguaje para lograr construir una realidad que le permita vivir en sociedad como un sujeto del inconsciente. El estudio de la forma en que se abordan los tres registros en el texto fílmico tanto en su estructura narrativa como en su representación fílmica es esencial para establecer si se privilegia lo simbólico o no, pues esta última cualidad es lo esencial de la clasificación del relato en las tres categorías en las que se fundamenta. En el clásico lo real se encuentra simbolizado y es lo que el héroe debe afrontar. En el manierista predomina el deseo, es decir, el registro de lo imaginario, por lo que se da un debilitamiento de la figura del héroe que no puede cumplir la tarea que está enmarcada en lo real. En el postclásico, por su parte, lo real se presenta desimbolizado.

El héroe como figura central que define el modo del relato

Existen numerosos acercamientos y disímiles definiciones de la figura heroica. Aunque en el género negro resulta fundamental, se dificulta encontrar una definición o caracterización de este personaje en relatos de tal índole. En el caso colombiano, el estudio mencionado de Vélez Cuervo no solo no aclara las características heroicas del protagonista del cine negro, sino que aporta a la confusión sobre el tema cuando asegura que en el Noir se metaforiza el malestar y la descomposición de la sociedad en el que, a menudo, vemos la glorificación del crimen como "evidencias de un contexto social que por su propia dinámica en la realidad material convierte a los delincuentes (llámense gánsteres, matones, sicarios, narcos, capos, dones, etc.) en héroes y, por ende, al crimen en heroico" (54-55). Contraria a la argumentación del citado autor, en la presente investigación se estima que la falta de investidura heroica no tiene que ver con el contexto de corrupción y delincuencia porque es precisamente en ese escenario en el que se necesita un héroe capaz de sacrificarse

por una tarea que solo él puede realizar. Lo que sí se argumenta desde la teoría del relato es que la ausencia, debilidad o derrumbamiento del héroe se relaciona con la complejización psicológica del personaje y el carácter ambiguo del destinador quien ya no está investido por la ley simbólica, sino por el eje de la carencia al priorizar sus propios deseos.

Contrasta, además, la afirmación de Vélez Cuervo con el análisis de las categorías propuestas en su investigación en la que utiliza la noción del héroe sin ninguna definición y de manera desordenada e indiscriminada. Usa este calificativo en todo tipo de personajes que no tienen características heroicas o para otros que denomina héroe antiprototípico sin mayores explicaciones. De igual manera, aplica el calificativo de antihéroe sin diferenciarlo teóricamente del héroe ni del héroe antiprototípico. Del total de un corpus de 13 filmes a los que el autor aplicó un instrumento de análisis de contenido, solo en uno se le atribuye al protagonista rasgos heroicos, aunque advierte “pero resulta ser violento, burdo y falta de belleza” (209) lo que tampoco aclara cuáles son las características propias de lo heroico.

Ahora bien, si se parte del supuesto de que el héroe ha sufrido una transformación en el cine negro, es importante señalar los cambios evidenciados desde el contexto clásico. Vladimir Propp y Joseph Campbell son dos de los teóricos más destacados en el tema. El primero desde el estudio de los textos populares rusos y el segundo desde la mitología. Es el mito el primer origen rastreable del héroe y en todas las mitologías se le encuentra como figura nuclear. En este sentido, el trabajo de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* publicado por primera vez en 1949, describe los pasos que debe seguir el héroe en su aventura, resulta ser uno de los más completos al identificar dos clases de héroe, el que realiza una hazaña física o el que lleva a cabo una hazaña espiritual. Asimismo, afirma Campbell “Un héroe es alguien que ha dado su vida por algo más grande que él mismo” (179). Por lo tanto, esta figura estará en capacidad de enfrentarse a grandes adversidades, incluso poniendo en juego su vida misma, pero no por fines egoístas, sino con el ánimo de proteger y servir a su comunidad. Campbell encuentra que la estructura elemental de los mitos permanece fija en términos generales y enumera 17 pasos del viaje del héroe organizados en tres etapas: la partida, la iniciación y el regreso. Asimismo, el autor propone una categorización del héroe, sus facetas y roles según la mitología, por lo que el héroe se puede representar como guerrero, amante, emperador o tirano, redentor del mundo o santo.

Años antes de los estudios de Campbell, ya Vladimir Propp en su libro *Morfología del cuento* publicado por primera vez en 1928, había descrito una estructura común en los cuentos folclóricos rusos a partir de un número determinado de funciones que cumplen los personajes y constituyen las partes fundamentales del cuento. Más tarde, en *El epos heroico ruso* aborda en profundidad el sentido del heroísmo, a partir del análisis de textos populares rusos de carácter épico. Propp concluye que su contenido siempre versa sobre la lucha y la victoria. No obstante, en el transcurso del tiempo las razones de la lucha varían, por lo que los héroes y sus características cambian, de acuerdo con las necesidades de la sociedad que los configura. Sin embargo, el motivo de lucha siempre busca el beneficio de la comunidad y nunca se limita al bienestar del individuo. Así, la lucha narrada en estos relatos apunta al ideal más elevado de los pueblos en cada época.

También el filósofo Alasdair MacIntyre, en su obra *Tras la virtud* de 2001, sobre la moral de nuestro tiempo, afirma que los valores morales de una sociedad determinantes en la concepción del heroísmo dependen de la sociedad misma, de sus creencias, del contexto y, en esencia, del tipo de relatos que construye. En este punto el filósofo coincide con Propp en considerar que lo heroico gira en torno a lo que una comunidad considera como lo más elevado, por ello, los héroes responden a las necesidades y valores de una comunidad específica. Señala como ejemplos a las sociedades heroicas de Grecia, Islandia e Irlanda del siglo XIII, en las cuales los deberes de los hombres están dados por su posición social y cuyas estructuras rígidas y preestablecidas determinan los deberes y privilegios de sus miembros. Así, los héroes se definen por sus actos y no por sus complejidades emocionales. “El hombre y sus acciones llegan a ser idénticos, y él se forma a sí mismo completa y adecuadamente incluido en ellas [las acciones]; no tiene profundidades ocultas” (156). MacIntyre identifica en las sagas islandesas “un esquema conceptual” con tres elementos centrales que están interconectados y constituyen la estructura de la forma narrativa épica:

un concepto de lo que el papel social exige al individuo que lo habita; un concepto de excelencias o virtudes como las cualidades que hacen capaz a un individuo de actuar según lo que exige su papel social; y un concepto de la condición humana como frágil y vulnerable por el destino y la muerte, tal que ser virtuoso no es evitar la vulnerabilidad y la muerte, sino más bien darles lo que les es debido (164).

Hugo Bauzá también centra su estudio del heroísmo en la antigua Grecia y considera que el héroe es una figura con fortalezas divinas y debilidades humanas porque nace de la relación entre un dios y una mujer mortal. Concepción que se comparte en Babilonia con Gilgamesh. Sin embargo, la condición de divinidad no es suficiente para configurar lo heroico porque también es necesaria la acción. De acuerdo con Patricia Cardona “Obrar hace al héroe; aunque este no alcance sus prodigiosas hazañas porque sea héroe, sino que es héroe porque consigue las hazañas que posteriormente cantan los hombres” (54).

No obstante, las sociedades heroicas, de acuerdo con MacIntyre, creen que la moral y la estructura social son una misma cosa. No es posible para el individuo imaginarse por fuera de estas, aceptan las condiciones de su comunidad sin preguntarse el porqué de su estructura. Lo contrario ocurre en el mundo contemporáneo en el que el hombre actúa como si pudiera elegir el sistema y las reglas que debe cumplir. En este punto la configuración del héroe clásico difiere del héroe de la modernidad en la que el individuo ya no se siente determinado por las normas ni cree que la virtud es parte del sistema. Las normas ya no deben cumplirse hasta la muerte, tal como reza la sociedad heroica “Hasta mi muerte tengo que hacer lo que tengo que hacer” (MacIntyre 161). Al contrario, la sociedad moderna consiente elegir los valores de los cuales sentirse orgulloso.

Sin duda, con base en lo anterior, se puede concluir que el rasgo del héroe clásico más arraigado en el imaginario popular, tal como afirma Bauzá, es el móvil ético que lo lleva a buscar construir un mundo mejor. En esta apreciación coincide Christopher Vogler, quien aborda al héroe desde la perspectiva de los arquetipos en diversos relatos, y especialmente en el cine y las series de televisión. Este autor afirma que el héroe está ligado a los tópicos de proteger y servir, pero también al sacrificio como común denominador.

Pero cabe preguntarse por qué el héroe debe actuar así. Es decir, por qué el héroe deberá proteger a una comunidad, sacrificarse por ella y enfrentar enormes obstáculos que darán lugar a las hazañas que lo harán ser recordado. Fernando Savater afirma que ello es propio de la naturaleza del héroe, que él aspira a la perfecta nobleza y esta emana desde lo más profundo de su ser. En tal sentido, la nobleza es parte intrínseca del héroe (306). No obstante, Vogler, sin negar esta grandeza de la que habla Savater, destaca el importante papel que juega la figura del mentor en el héroe para que este pueda afrontar el destino que

le aguarda (50). En este punto, regresamos a una perspectiva de análisis desde la estructura narrativa que se aleja del enfoque filosófico e historicista para proponer una metodología de estudio que permita comprender el cambio que sufre esta figura heroica en las formas narrativas y cómo estas reflejan las transformaciones históricas mencionadas.

En este análisis de los personajes y sus funciones, se considera crucial al mentor como un ser directamente ligado a la figura paterna que guía al héroe, le sirve de inspiración y le provee las herramientas necesarias para que este enfrente los retos que se le presentan. La propuesta de Vogler retoma los trabajos de Propp y de Campbell ya que la función de la donación aparece de manera implícita en los esquemas elaborados por estos dos estudiosos de los mitos y los cuentos maravillosos. No obstante, si bien Vogler intuye en el mentor una figura fundamental para la caracterización del héroe, no advierte que dicho deber surge como una tarea entregada por el mentor. Es Jesús González Requena en su libro de 2006, quien define con toda claridad la importancia que este tiene no solo como guía, sino estableciendo claramente la dimensión ética del relato. González Requena –siguiendo a Greimas– denomina a este personaje destinador porque debe donarle la tarea al héroe. El destinador representa la ley simbólica y al entregar la tarea al sujeto de la narración, le brinda la posibilidad de convertirse en héroe. Asimismo, el héroe deberá afrontar lo real, aquello que Lacan entendería como lo indecible y Hal Foster, de acuerdo con Lacan, como lo que está detrás y más allá, lo que no deja de atraernos porque no puede representarse. Es lo negativo de lo simbólico, encuentro fallido y objeto perdido (145). Para Foster es el efecto de la representación a lo real como un evento traumático lo que se evidencia en el cine contemporáneo. De forma similar, Alain Badiou lo entiende en la perspectiva de Lacan como aquello que "fractura" la realidad con el fin de poner las cosas en su lugar. También González Requena asegura que es aquella fuerza violenta que golpea la conciencia e intenta desgarrarla. Por ello, en la medida en que el sujeto plantea cara a lo real y lo enfrente sin desintegrarse, le permitirá investirse como un héroe. El sacrificio y la lucha enmarcada en la ley simbólica permite al héroe crear una cadena de sentido fundadora en medio del caos de lo real.

La debilidad de la donación

El largometraje colombiano *Perder es cuestión de método* de 2005 está basado en la novela homónima de Santiago Gamboa de 1997. El filme se da en un contexto de conflicto armado, en el que ha fracasado el proceso de paz entre el gobierno y las FARC. En los medios de comunicación bullen las noticias acerca de combates, muertos y desaparecidos, que compiten con temas relacionados con el narcotráfico. La obra, sin embargo, inicia con el descubrimiento de un horrendo crimen, que no está relacionado directamente con este conflicto. Está motivado por un turbio negocio de especulación inmobiliaria, en el cual se encuentran implicados importantes políticos bogotanos.

Víctor Silanpa, un periodista que trabaja en la escritura de un libro, es el protagonista de la historia. Tras el hallazgo de un hombre empalado, el coronel de la Policía, Aristófanes Moya, le ofrece a Silanpa la posibilidad de cubrir la noticia y así, tener la exclusiva. Surge aquí la posibilidad de una tarea, el elemento clave del eje de la donación. El coronel Moya cuenta con la autoridad, la experiencia y la investidura necesaria para configurarse como un destinador de Silanpa, incluso afirma su deber con la institución policial diciendo "...yo soy mucho más que yo –como individuo- yo llevo este uniforme" ("*Perder es cuestión de método*" 00:03:49-52). Sin embargo, este ofrecimiento está condicionado a que Silanpa le escriba un discurso para ingresar a una sociedad que le ayudará a combatir su obesidad mórbida. Y esto último, más allá de ser una solicitud es una extorsión, porque Silanpa ha tenido líos con la ley y el coronel Moya lo ha protegido en el pasado. Así, surge desde el inicio una duda sobre la honestidad del mismo protagonista.

Simultáneamente, desde las primeras secuencias, recae la duda sobre las cualidades del coronel como destinador, acentuada en la ridiculización por su obsesión con la comida. Es la esposa del coronel quien le exige buscar ayuda con su enfermedad, por lo tanto, este no es un hombre dueño de sí mismo, sino uno guiado por la gula y, podría afirmarse, por la pulsión. Lo que se evidencia en las ridículas confesiones en torno al placer enfermizo que el coronel siente por la comida desde niño. La exageración en la cantidad de alimentos consumidos y la presencia de estos en la primera secuencia donde aparece Moya, debilitan la imagen de este hombre que representa a la institución policial.

No obstante, ante este débil candidato a destinador, el filme nos presenta posteriormente al que se podría considerar como el verdadero destinador de Silanpa, sabio y conocedor de ese oficio de narrar: Guzmán, su antiguo jefe y mentor, configurado como aquel que encarna la Ley simbólica, le brinda a Silanpa la tarea de *hallar la verdad* y lo guía para conseguirla. Sin embargo, la verdadera motivación de Silanpa no se halla en el deber periodístico de contar historias que den cuenta de la realidad -eje de la donación-, sino en el eje de la carencia. Silanpa desea reconocimiento público para recuperar a su exesposa, Mónica.

Lo perturbador de Guzmán en su figura de destinador se revela en la misma escena en la que se introduce al personaje porque se trata de un psicótico recluido en un hospital psiquiátrico. Es decir, Guzmán se halla en esta institución porque su psiquis se ha fracturado en el encuentro con lo real al ejercer su oficio periodístico. Si bien, en las primeras secuencias actúa de manera lúcida, posteriormente, es víctima de un episodio psicótico. Así las cosas, aunque el coronel Moya y Guzmán cumplen las diversas funciones de un destinador, no están a la altura de dicha figura. No poseen las condiciones idóneas para serlo, un rasgo inconfundible del manierismo según lo que afirma Jesús González Requena.

En *Perder es cuestión de método*, el destinador se torna sospechoso y la duda también recae sobre el héroe, función que debería cumplir Silanpa, un excelente investigador periodístico que, sin embargo, carece del temple y las cualidades para ser un verdadero héroe. Silanpa es un hombre débil físicamente, un asmático aquejado por las hemorroides, afección que comúnmente suscita burlas entre los hombres.

Las pesquisas de Silanpa lo llevan a conocer a Emir Estupiñán, un hombre humilde que busca a su hermano desaparecido y decide ayudarlo a esclarecer el crimen. Es una persona honesta, pero poco ilustrado en temas políticos, lo que deja en evidencia en las continuas preguntas ingenuas que le dirige a Silanpa. Durante su investigación, mientras se movilizan en el automóvil, los dos personajes escuchan las noticias radiales que tratan temas del conflicto armado colombiano, el narcotráfico y la geopolítica internacional. Lo que pone de manifiesto a una sociedad absorta en los temas impuestos por la agenda setting, mientras en la realidad se convierten en víctimas de la corrupción, flagelo que

escapa al cubrimiento de los medios de comunicación que actúan como cómplices mediante este ocultamiento.

Emir Estupiñán se convierte en un personaje clave de la trama, pues se configura como auxiliar de Silanpa para resolver el crimen. Su honestidad y confianza en la justicia son abiertamente criticadas en la enunciación fílmica, pues el apellido mismo del personaje parece ser una clara alusión a que en Colombia es realmente estúpido ser honesto y creer en el sistema.

Otro de los personajes clave en la trama es Quica, una joven prostituta que también ayuda, sin saberlo, a Silanpa en su pesquisa. Es decir, Silanpa la utiliza para avanzar en su investigación e, incluso, pone en riesgo su vida. Los reclamos que ella posteriormente le hace son explícitos en este sentido: "...usted me metió en este lío Víctor...usted es el que tiene la culpa de todo esto" (*Perder es cuestión de método* 00:52:42-00:53:23). Silanpa es incapaz de cumplir la promesa de protegerla y Quica debe salvar la vida del periodista cuando yace inconsciente en el momento en que son atacados por uno de los criminales enviados por el mafioso dueño del bar en el que ella labora.

Silanpa no está a la altura de la promesa que le hizo a Quica y ya desde el inicio de la obra, demuestra debilidades que lo alejan de configurarse en el héroe del relato. El primer indicio se da en la manera como se le presenta al espectador. Lo vemos hablando con un maniquí en su casa mientras se queja de una hemorroide que empeora debido a que su pareja lo ha abandonado. Tal como aparece retratado en la novela homónima de Santiago Gamboa, el personaje se siente más cómodo en la intimidad con un maniquí que con una mujer real. Además, el coronel Moya lo califica como un "Periodista muerto de hambre" (*Perder es cuestión de método* 00:03:00-01), y por ello, asume que estará interesado en cubrir la noticia. También su maestro Guzmán asegura que Mónica no va a regresar. "Esa hembra quiere un prohombre exitoso y usted no da ese perfil" (*Perder es cuestión de método* 00:10:56-00:11:01). Su fracaso ya se explicita en los aspectos más relevantes de la vida del reportero.

Tampoco parece estar a la altura de su otro objeto de deseo, la prostituta Quica, con quien inicia un romance. En su primer encuentro, está tan intoxicado con alcohol que no es capaz de satisfacerla sexualmente. Se queda dormido antes de iniciar su encuentro sexual. Incluso, al día siguiente, ella le confiesa que lo ha acogido en su casa "por lástima"

(“*Perder es cuestión de método*” 00:30:42-44). No obstante, la investidura heroica de un personaje radica en el eje de la donación, es decir, en el cumplimiento de una tarea ligada a la ley simbólica. Si bien, Silanpa no muestra los rasgos de un héroe, sí parece ser un buen investigador gracias a sus habilidades periodísticas. Aunque sin un destinador simbólico, estas habilidades no son útiles por la falta de claridad en la tarea a realizar. En este sentido, la estructura narrativa de la obra se configura así:

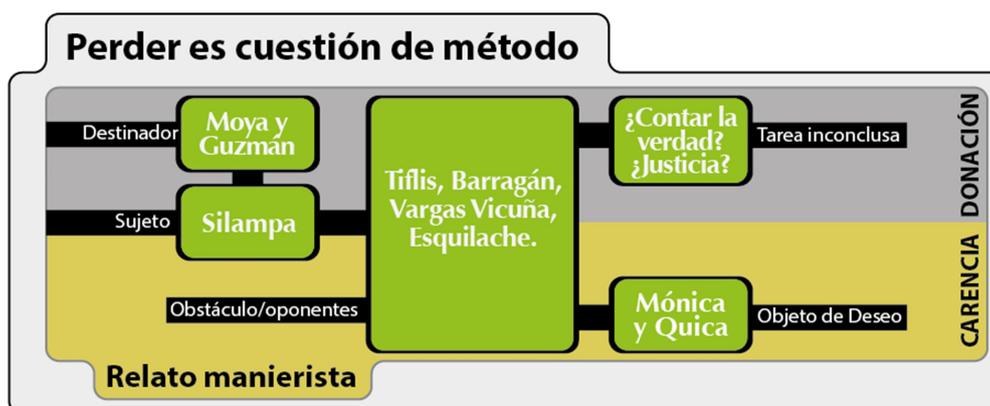


Figura 2. Esquema de la estructura narrativa de *Perder es cuestión de método*. Elaboración propia.

A pesar de todo, Silanpa logra encontrar la verdad del caso, identifica a los implicados en la muerte de la víctima y el papel que ha jugado cada uno de ellos. El caso es resuelto por Silanpa y el coronel Moya reconoce la pericia del protagonista, cumpliendo con una de las funciones del destinador: sancionar la victoria. Los hallazgos sorprenden al espectador, que accede al saber de lo sucedido a través de las palabras de Silanpa. Se descubre que el crimen no era tal, solo se trató de una cortina de humo, el empalado fue una ficha usada por hombres poderosos que, en su afán de enriquecerse, lo convirtieron en un objeto de amenaza a sus oponentes.

Sin embargo, el coronel Moya después de conocer los pormenores del caso apresaa los implicados y se reúne con aquellos que más poder económico tienen. Después de presentarse ante ellos como representante de la autoridad, bendecida incluso por Dios, les ofrece a los detenidos una alternativa para enfrentar a la justicia: “No tenemos si no dos opciones, o echamos a rodar la onerosa maquinaria de la justicia o hablamos de negocios”

(“Perder es cuestión de método” 01:30:53-01:31:01). En otras palabras, el coronel Moya se presenta como otro corrupto más en el sistema que le ofrece la libertad a los implicados a cambio de dinero.

Silanpa es obligado por el coronel Moya a contar una historia falsa de lo sucedido, que solo implica a criminales de menor rango, pero que deja por fuera a los autores intelectuales del ilícito con los que Moya acaba de negociar. El periodista debe ocultar la verdadera historia por la amenaza del coronel de vincularlo a la investigación y, además, de encarcelarlo por sostener relaciones sexuales con Quica, quien es menor de edad.

Lejos de ser un héroe, Silanpa es un fracasado que ha sido utilizado por el coronel Moya para hacerse rico. Su derrota lo lleva a ocultar la verdad que él mismo descubrió y a aceptar que luchar contra la corrupción del sistema es imposible o simplemente estúpido. Tras el fracaso, Emir Estupiñán, descubre que su hermano había sido asesinado en esta confabulación delictiva, por lo que le propone a Silanpa denunciar el caso ante el Congreso de los Estados Unidos, a lo que Silanpa solo responde con una sonrisa burlona y condescendiente. Él sabe que es imposible enfrentar al sistema y a sus autoridades corruptas y salir victorioso.

Solo una pequeña revancha es posible para Silanpa, una que el espectador puede apreciar mientras se presentan los créditos al final del filme. El coronel Moya lee su discurso de ingreso en la asociación que le ayudará a combatir su obesidad enfermiza, uno escrito por Silanpa y que se configura como su venganza ante Moya y el sistema que representa. El coronel Moya se ridiculiza a sí mismo, al confesar en el discurso, todos los pormenores del placer enfermizo que siente por la comida desde niño. Solo pequeñas victorias, claramente insignificantes, son permitidas para los ciudadanos de a pie que se convierten en víctimas del sistema corrupto y deslegitimado que impera en Colombia.

La historia del baúl rosado de 2005, por su parte, comienza con el descubrimiento del cadáver de una niña en el interior de un baúl. La Policía cree que ha sido asesinada y todos los detalles del supuesto crimen ocupan las primeras páginas de los periódicos locales. Si bien el detective Mariano Corzo, protagonista del largometraje, es el encargado de develar el crimen, es el periodista Hipólito Mosquera quien revela en sus crónicas detalles de la investigación que se traducen en un notable éxito de circulación para el periódico que lo emplea. Solo hacia el final del largometraje se descubre que la niña no

había sido asesinada, todo se trata de un cadáver robado de la morgue y utilizado por Mosquera para crear un falso hecho noticioso.

Desde los primeros minutos se identifica a Corzo como el personaje protagonista del filme –y posible héroe–. Castillo, el prefecto de Policía, aparece como su lógico destinador. No obstante, diversas actitudes de ambos van indicando que ninguno de los dos estará a la altura de estas funciones. La primera escena donde aparece Corzo nos lo presenta atrapado en el recuerdo de su madre muerta y, cuando un detective le informa que el prefecto lo busca, Corzo se muestra nervioso. Esa actitud, clara muestra de su debilidad, se mantiene durante todo el filme. En la morgue, por ejemplo, se desmaya al ver el cadáver de la niña y, al volver en sí, afirma que después de 25 años todavía no se acostumbra a confrontar la muerte, revelando más tarde su temor hacia los difuntos. De tal manera que estamos ante un personaje supersticioso e infantilizado. Finalmente, cuando lleva a cabo el interrogatorio al empleado de la morgue culpable del tráfico de cuerpos, que podría exponer el misterio de la aparición del cadáver de la niña en el baúl, no solo no obtiene ninguna información relevante del sujeto, sino que es él quien termina confesando todos sus temores y debilidades. Declara que le prometió a su madre en su lecho de muerte que no tendría "trato con mujeres". En otras palabras, Corzo es incapaz de enfrentarse a lo real –la muerte y el acto sexual–, y ello lo incapacita para consolidarse como el héroe del relato.

Pero la falta carácter y la complejidad psicológica de Corzo no solo habla de su imposibilidad para convertirse en la figura heroica, sino que tiende una sospecha también sobre su destinador. El prefecto ha sido su jefe durante un periodo considerable y en este tiempo no ha sido capaz de "conducir al sujeto en su acceso a la experiencia de lo real" (González 129). Es decir, puede inferirse que Corzo no es el hombre indicado para resolver el misterio y su destinador parece desconocer este saber. Asimismo, el jefe de policía posee también características cuestionables como su dedicación a la filatelia, pasatiempo que lo obsesiona y al cual dedica sus horas de trabajo. De esta manera descuida sus deberes como mayor representante de la ley y la guía de sus hombres. El prefecto Castillo es entonces un destinador ambiguo, característica propia de los filmes manieristas, ya que la incertidumbre domina en este tipo de relatos, hasta tal punto que el engaño no solo recae sobre el protagonista, sino que se extiende a los espectadores desde el comienzo mismo del filme.

En *La historia del baúl rosado* nada es lo que parece, porque en el inicio del relato se construye esta indeterminación cuando aparece la imagen de una niña que lleva un baúl rosado en sus manos. Ella, sin embargo, no tiene ninguna relevancia para el filme. No es de esta pequeña ni de ese baúl que trata la historia. Luego de salir del encuadre no se le vuelve a ver, a continuación, entran otros transeúntes quienes también carecen de importancia, de modo que intencionalmente se conduce al público en un vertiginoso ir y venir entre personajes engañosos que retrasan el comienzo de lo que va a relatarse. Tanto la escritura fílmica como la estructura narrativa muestran rasgos manieristas al conducir al espectador por este encadenamiento de imágenes deliberadamente confusas.

Otra característica manierista se da en el momento del primer encuentro con lo real del cuerpo descompuesto de la niña en el baúl. Allí se abandona al espectador a la incertidumbre e irrumpen nuevamente los créditos de quien, específicamente, se atribuye la autoría del relato. Tres veces se escribe el nombre de la directora, con lo cual se la designa como figura autoral antes y después del inicio del relato, y dicho anuncio irrumpe cuando ya este había comenzado, confirmándola ya no como directora, sino como escritora, es decir, como autora absoluta del mismo. Esta particularidad de la escritura fílmica manierista se relaciona con el debilitamiento de la estructura narrativa por la presencia de una destinador ambiguo que lleva al fortalecimiento de la representación. Es decir, la autora reclama su presencia en el filme que se presenta como simple representación, artificio creado en el que ya no hay una densidad simbólica del relato. Todo lo contrario, es la carencia, el deseo lo que se fortalece. De acuerdo con lo anterior, la estructura narrativa de la obra se configura así:

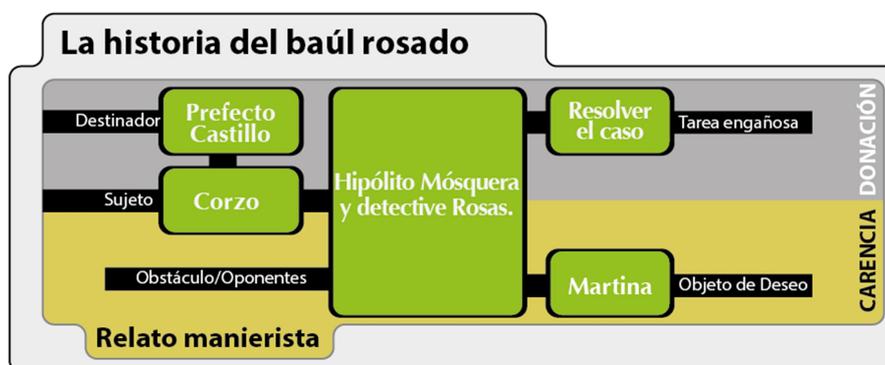


Figura 3. Esquema de la estructura narrativa de *La historia del baúl rosado*. Elaboración propia.

En la propuesta estética del filme predominan los elementos más representativos del género, con secuencias bien logradas en lo visual en la que resalta la saturación del color y el uso reiterado del claroscuro. De acuerdo con Vélez Cuervo los planos están compuestos con un gran sentido estético, pero se adhiere al género negro en lo formal únicamente (219).

En cuanto a la estructura narrativa, se identifican las figuras características del relato, aunque dicha estructura se muestra debilitada. También se evidencia este decaimiento en el argumento del filme en el que falta el crimen como eje central. Una ausencia notoria que se hará patente ya avanzado el relato cuando se esclarece en la investigación que no ha habido un asesinato sino el robo de un cadáver. El espectador ha sido objeto de un engaño tanto como el detective y las fuerzas del orden.

Aunque, el mismo título del filme indica desde el comienzo que esta cinta no trata de una investigación criminal. Se lee "La historia del baúl rosado", mientras se escucha en el fondo el sonido de una máquina de escribir, es decir, parece escribirse en la misma imagen que el público se halla ante una invención de un periodista. Una historia que el reportero ha creado con el único objetivo de satisfacer sus ambiciones profesionales. No obstante, la ambigüedad con la que se ha presentado el relato solo permite identificar semióticamente estos elementos cuando el filme ha llegado al final. Tal como el detective Corzo es engañado por el periodista a plena vista, los espectadores se ven desconcertados con una investigación criminal sin crimen, un culpable que no es asesino, un investigador que no es tan perspicaz como parece, un prefecto de policía débil y conformista, un periodista sin escrúpulos que inventa las noticias, un policía corrupto engañado por su socio y un hombre poderoso que mueve los hilos con el único afán de enriquecerse.

Solo en los últimos minutos de *La historia del baúl rosado*, la fábula se completa con todos los elementos que le permiten al espectador reconstruir la trama. La incertidumbre se convierte en un elemento narrativo que impide reconocer la función, los motivos, las intenciones y el lugar que ocupa cada una de las figuras del relato. Al igual que el detective Corzo, el espectador descubre que el verdadero artífice de la historia ha sido el periodista Hipólito Mosquera, quien huye a otra ciudad ante el temor de ser descubierto. Sin embargo, el escape de este hombre es inútil, pues semejante ardid ya no tiene ninguna

consecuencia para el caso que ha sido cerrado por el prefecto Castillo. Es más, Corzo no le informa a su incompetente destinador que ha cumplido con la tarea, porque entiende que es inútil cuando Castillo cierra la investigación. El prefecto teme enfrentarse al poder del dueño del periódico donde labora Hipólito Mosquera. Se confirma que resulta infructuosa la lucha contra las instituciones y los hombres poderosos dueños del país. Ante quienes, la justicia –y los funcionarios que la representan– harán la vista a un lado. Los únicos que resultan castigados por la justicia colombiana, son aquellos desprovistos de poder.

Conclusiones

Perder es cuestión de método y *La historia del baúl rosado* poseen estructuras narrativas manieristas, en las que la estructura del relato simbólico pierde densidad como consecuencia del debilitamiento del eje de la donación. La figura del destinador en ambos filmes es ambigua ya que no está investido por la ley simbólica—esto es claro en la figura del prefecto de policía de *La historia del baúl rosado*: un funcionario corrupto que se alía con el dueño del periódico llamado irónicamente *La Verdad*. También es evidente en *Perder es cuestión de método* con el personaje de Guzmán, el maestro psicótico de Silanpa que ha fracasado en su confrontación con lo real, y sabe que nadie sale victorioso ante la corrupción de las fuerzas del orden aliadas con los poderes políticos y económicos. En consecuencia, ante la debilidad de la donación, no hay claridad en la tarea que el héroe debe realizar.

La ambigüedad que permea todo el universo narrativo de estos relatos se explicita en la misma representación. Por ello, desde el inicio encontramos personajes dudosos, falsas pistas y confusas motivaciones que empañan la trama para generar un manto de sospechas en relación con lo que se juega simbólicamente en el relato. En este mismo sentido, existe una fuerte indeterminación en los recursos de la escritura cinematográfica, más claros en *La historia del baúl rosado* (2005) en los que se fortalece el nivel de la representación filmica con una artificiosa puesta en escena, más centrada en lo estético que en lo simbólico.

En cuanto a las características narrativas que son comunes en ambos filmes, resalta el hecho de que la figura central sea un periodista, en *Perder es cuestión de método* como

personaje principal o como figura antagónica en *La historia del baúl rosado*. Ambas películas, sin embargo, coinciden en caracterizarlos como personajes corruptos, ambiciosos, motivados por sus deseos personales y profesionales. Lo que es consecuente con la declaración del escritor Santiago Gamboa sobre la novela neopolicial en Colombia, en la cual afirma que la figura del detective no es muy aceptada en este contexto histórico-social, en donde se considera al policía como representante de un cuerpo represivo y no dedicado al servicio de la sociedad. Algo similar podría argumentarse con el personaje del periodista ya que en la tradición del cine negro norteamericano es una especie de héroe nacional que busca revelar la verdad, lo que difiere de su representación en los filmes colombianos analizados. De acuerdo con Noël Simsolo, el espectador norteamericano quiere ver a los periodistas como aventureros y servidores de la justicia "No le interesa verlo como asesino, mentiroso o estafador" (335). En nuestro contexto, en contraste, parece ser representado como un aliado más del poder o una víctima de sus propias ambiciones y deseos.

En estos dos filmes, la corrupción se exalta como único camino posible en Colombia y las acciones en contra de este flagelo se muestran totalmente infructuosas. Pero esta inutilidad es presentada con mayor desencanto en *Perder es cuestión de método*, y ello se hace a través de las figuras de Guzmán y Estupiñán. El primero ha descubierto que en Colombia es imposible luchar contra la corrupción de los poderosos y, precisamente, esta revelación es la que fragmenta su psiquis. El segundo, es el auxiliar de Silanpa, cuyo apellido no es casual porque se presenta como un hombre ingenuo y de nobles sentimientos, pero muy ignorante en cuestiones políticas. Una ingenuidad que representa el anhelo insatisfecho de la búsqueda de justicia en un país dominado por élites económicas y políticas culpables de la muerte de su hermano y que lo lleva a afirmar que este fue "...víctima de la injusticia y de la corrupción que devora este país, que vuelve a los pobres más pobres y sumisos, y a los ricos más ricos y poderosos" ("*Perder es cuestión de método*" 01:33:33-40).

Finalmente, en las dos películas se representa a una sociedad movida por el poder del dinero, en la que la corrupción alcanza a los políticos, la policía, los empresarios y por lo tanto no se confía en el Estado, ni en sus instituciones ni leyes. Prueba de ello es el papel

de los medios de comunicación en estos filmes, el cual no consiste en retratar la verdad, sino en estar al servicio de los intereses de los más poderosos.

Finalmente, aunque en el cine negro norteamericano es posible identificar el debilitamiento de la figura heroica en algunos de sus filmes, dicho derrumbamiento no puede atribuírsele, únicamente, al contexto de corrupción y crimen que caracteriza al género, ya que es en este contexto en el que se erige la necesidad de un héroe que esté a la altura de las circunstancias, tal como puede evidenciarse en *Casablanca*, uno de los filmes más icónicos del cine negro. Incluso, como señala González Requena en ese género han emergido algunos de los nuevos mitos del pasado siglo XX (498), sin embargo, en el contexto colombiano, sí parece que se acepta la derrota ante los poderosos como único camino posible. Al mismo tiempo que se acude a figuras icónicas del cine norteamericano - el detective y el periodista- para incrementar el sentimiento de derrota e imposibilidad heroica en figuras que resultarían ingenuas y no gozan de respeto como buscadores de la verdad en ámbito colombiano.

REFERENCIAS

- Bauzá, Hugo. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Ediciones Manantial, 2005.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, 1959.
- . *El poder del mito*. Emecé Editores, 1991.
- Cardona, Patricia. “Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción”. *Revista Universidad EAFIT*, vol. 42, núm. 144, 2006, pp. 51-68.
- Forero Quintero, Gustavo, “La novela de crímenes en América latina: hacia una nueva caracterización del género”. *Lingüística y Literatura*, núm. 57, 2010, pp.49-61.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal, S. A., 2001.
- García, Paula. “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”. *Cuadernos Americanos*, núm. 148, 2014, pp. 63-85.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual, 2013.
- González Requena, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, 2006.
- . “La emergencia de lo siniestro”. *Trama y Fondo*, núm. 2, 1997, pp. 51-75.
- . “Lo Real”. *Trama y Fondo*, núm. 29, 2011, pp. 7-28.
- . “El Punto De Ignición”. *Sociocriticism*, núm. 30, 2015, pp. 385-412.

- Greimas, Algirdas. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Editorial Gredos, 1966.
- La historia del baúl rosado*, dirigida por Libia Stella Gómez y producción ejecutiva por María Inés Roque. Felis Films, Moro Films, Oberon Cinematográfica y Hangar Films, 2005
- MacIntyre, Alasdair. *Tras la virtud*. Crítica, 2001.
- Perder es cuestión de método*, dirigida por Sergio Cabrera y producción por Tomás Zapata. Tornasol Films y Producciones Fotograma, 2004.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos, 1982.
- . *El epos heroico ruso. Vol. 1*. Editorial Fundamentos, 1983.
- Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Ariel, 2008
- Simsolo, Noël. *El cine negro*. Alianza, 2009
- Vélez Cuervo, Andrés. *República Noir. Cine criminal colombiano (2000-2012)*. Bogotá, Cinemateca Distrital IDARTES, 2015.
- Vogler, Christopher. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ma non troppo, 2002.