



Revista Colombiana de Sociología

ISSN: 0120-159X

ISSN: 2256-5485

Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias
Humanas; Departamento de Sociología

Clavijo González, Paola

¿Qué es la verdad? ¿Qué es la ficción? Memorias movilizadas en la película *Perro come perro* *

Revista Colombiana de Sociología, vol. 40, núm. 1, 2017, Enero-Junio, pp. 187-211

Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias Humanas; Departamento de Sociología

DOI: <https://doi.org/10.15446/rcs.v40n1.61958>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551562357010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

¿Qué es la verdad? ¿Qué es la ficción?

Memorias movilizadas en la película

*Perro come perro**

What is Truth? What is Fiction? Memories mobilized
in the Film *Perro Come Perro (Dog Eat Dog)*

*O que é a verdade? O que é a ficção? Memórias
mobilizadas no filme Perro come perro*

Paola Clavijo González**

Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París, Francia

Cómo citar este artículo: Clavijo, P (2017). ¿Qué es la verdad? ¿Qué es la ficción? Memorias movilizadas en la película *Perro come perro*. *Rev. Colomb. Soc.*, 40(1), 187-211.

doi: 10.15446/rcs.v40n1.61958

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

Artículo de reflexión.

Recibido: 31 de mayo del 2016.

Aprobado: 29 de agosto del 2016.

* Una presentación preliminar de este trabajo se realizó en el Primer Seminario de Crítica y Análisis de Cine Colombiano en la Universidad del Valle, en septiembre del 2015. El artículo solo se concentra en algunos de los hallazgos de la tesis *Recuerdos encubridores: Memorias movilizadas sobre el fenómeno de la violencia contemporánea en el cine de ficción colombiano*: La primera noche, *Perro come perro* y *La pasión de Gabriel*, realizada para optar al título de socióloga en la Universidad del Valle, en la que se analizaron las películas que resultaron mejor valoradas según los indicadores. Dadas las limitaciones de espacio y la densidad del análisis de la segunda, se privilegió su selección.

** Socióloga de la Universidad del Valle, ganadora de la mención de honor entre los mejores proyectos de investigación sobre cine otorgado por el Ministerio de Cultura en el 2015. Estudiante de la Maestría en Artes y Lenguajes de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Francia.

Correo electrónico: paola.clavijo@correounivalle.edu.co | ORCID: 0000-0001-8432-0631

Resumen

Este artículo se propone explorar cuáles fueron las memorias movilizadas sobre el fenómeno de la violencia contemporánea en la película colombiana *Perro come perro*, del director caleño Carlos Moreno, estrenada en el 2008. A partir de los aportes teóricos de Pécaut, Todorov y Halbwachs, se analiza una de las películas más discutidas mediáticamente en el país, entre los años 2003 y 2013. La memoria es abordada como un hecho social colectivo que expresa las elucubraciones que han realizado diferentes grupos sobre situaciones que les han afectado, como se observa en el intento reciente del cine colombiano de ficción por reelaborar este fenómeno. El cine, en cuanto producto cultural, constituye un vehículo de la memoria al construir y comunicar relatos sobre el pasado vivido. Este ejercicio de rememoración está atravesado por los usos del pasado en el presente, a través de una selección consciente e inconsciente de qué y cómo recordar.

En vista de que la ficción es considerada lenguaje de la memoria, resulta imperativo entender cómo los grupos detrás de las producciones cinematográficas ponen en escena sentidos, tramas que consideran legítimas y verdaderas para ser contadas, creando narrativas sobre las realidades que experimentan. Al ser la unidad de análisis un producto cinematográfico, se adopta una metodología interdisciplinar, compuesta por el modelo actancial de Greimas y Martín Serrano, y un modelo propio inspirado en Goffman sobre los personajes e identificadores, a partir de los cuales se describen los marcos sociales evocados en la película; se identifican las identidades, objetos y lugares; se elaboran sus programas narrativos y se establecen los tipos de memorias movilizadas. Entre los hallazgos más interesantes está la experiencia mágico-religiosa como uno de los hilos narrativos fundamentales de la historia. La película apela a una de las metáforas emblemáticas de la violencia en Colombia, en la que el conflicto se vive y se explica desde la intervención de fuerzas sobrenaturales, eliminando los atributos sociales de quienes hacen la guerra. El conflicto aparece como un recurso espectacular y mítico que debe ser valorado por su carácter melodramático y anecdótico.

Palabras clave: cine colombiano, ficción, marcos sociales, memoria colectiva, narrativas, violencia contemporánea.

Abstract

This article explores the memories on contemporary violence mobilized in the Colombian film *Dog Eats Dog* of the director Carlos Moreno from Cali, Colombia released in 2008. The film, one of the most discussed between the years 2003 and 2013, is analyzed from the perspective of the theoretical contributions of Pécaut, Todorov and Halbwachs. Memory is approached as a collective social fact that expresses the meditations of different groups on situations that have affected them, as can be observed in the recent attempt by the Colombian fiction cinema to rework this phenomenon. Cinema as cultural product constitutes a vehicle for memory when constructing and communicating stories of the lived past. This exercise of re-memorizing is crisscrossed by the uses of the past in the present, through a conscious and unconscious selection of what and how to remember.

As fiction is language of the memory, it is imperative to understand how the groups behind the cinematographic productions put into action meanings, plots considered legitimate and true to be told, to create narratives about the realities they experience. As a cinematographic product is the unit of analysis, an interdisciplinary methodology was adopted, using the actantial model of Greimas and Martín Serrano and a Goffman-inspired model on the characters and identifiers; the social framework evoked in the film is described, the identities, objects and places are identified, their narrative programs are elaborated and the types of memories mobilized are established. One of most interesting findings is the magical-religious experience as one of the fundamental narrative threads of the story. The film appeals to one of the emblematic metaphors of the violence in Colombia, in which the conflict is lived and explained through the intervention of supernatural forces, eliminating the social attributes of those who wage the war. The conflict appears as a spectacular and mythical resource that must be valued for its melodramatic and anecdotal character.

Keywords: Colombian cinema, fiction social framework, collective memory, narratives, contemporary violence.

Resumo

Este artigo se propõe explorar quais foram as memórias mobilizadas sobre o fenômeno da violência contemporânea no filme colombiano *Perro come perro*, do diretor Carlos Moreno, estreado em 2008. A partir das contribuições teóricas de Pécaut, Todorov e Halbwachs, analisa-se um dos filmes mais discutidos na mídia no país entre 2003 e 2013. A memória é abordada como um ato social coletivo que expressa as lucubrações realizadas por diferentes grupos sobre situações que os afetaram, como se observa na tentativa recente do cinema colombiano de ficção por reelaborar esse fenômeno. O cinema, enquanto produto cultural, constitui um veículo da memória ao construir e comunicar relatos sobre o passado vivido. Esse exercício de rememoração está atravessado pelos usos do passado no presente, por meio de uma seleção consciente e inconsciente do que e como recordar.

Tendo em vista que a ficção é considerada linguagem da memória, torna-se imperativo entender como os grupos, por trás das produções cinematográficas, colocam em cena sentidos, enredos que consideram legítimos e verdadeiros para serem contados, criando narrativas sobre as realidades que experimentam. Ao ser a unidade de análise um produto cinematográfico, adota-se uma metodologia interdisciplinar, composta pelo modelo actancial de Greimas e Martín Serrano, e um modelo próprio inspirado em Goffman sobre os personagens e os identificadores, a partir dos quais se descrevem os referenciais sociais evocados no filme, identificam-se identidades, objetos e lugares, elaboram-se seus programas narrativos e estabelecem-se os tipos de memórias mobilizadas. Entre os achados mais relevantes, está a experiência mágico-religiosa como um dos fios narrativos fundamentais da história. O filme apela a uma das metáforas emblemáticas da violência na Colômbia, na qual o conflito é vivido e explicado sob a intervenção de forças sobrenaturais, que eliminam os atributos sociais dos que fazem a guerra. O conflito aparece como um recurso espetacular e mítico que deve ser valorizado por seu caráter melodramático e circunstancial.

Palavras-chave: cinema colombiano, ficção, memória coletiva, narrativas, referenciais sociais, violência contemporânea.

*¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento
de metáforas, metonimias, antropomorfismos,
en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas
que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética
y retóricamente y que después de un prolongado uso,
un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes.
Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son;
metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible,
monedas que han perdido su troquelado
y no son ahora ya consideradas como monedas,
sino como metal.*
NIETZSCHE, 2010

Memorias sobre la violencia en el cine colombiano

En la última década, la memoria ha sido un tema central para citar el conflicto armado en Colombia; de hecho, se ha convertido en un demiurgo nombrado una y otra vez por distintos grupos sociales, aunque buena parte de ellos desconozca a qué se refieren exactamente cuando usan el término. Lo evocan como si la palabra en sí estuviese cargada de significado, otorgándole un carácter tautológico y ocasionan la pérdida de una de sus características emblemáticas: el sentido.

La memoria no puede leerse por fuera de sus usos. No es un objeto, un texto o un producto aislado; es la interacción entre el recuerdo y el olvido, la posibilidad del relato, de nombrarnos y hacernos actores sociales. Es el ingreso al lenguaje y a la experiencia compartida en la que los/as otros/as, nos ayudan a recordar y a construir el “sí mismo”. En palabras de Ricœur (2004) “decir que nos acordamos de algo, es declarar que hemos visto, escuchado, sabido o aprehendido algo, y esta memoria declarativa se expresa en el lenguaje de todos, insertándose al mismo tiempo en la memoria colectiva” (p. 27).

La memoria implica un proceso de objetivación del mundo individual y/o colectivo que se encuentra atravesado por aspectos sociales; con ella le entregamos un orden, una historia al universo de las cosas, de acuerdo con los marcos de percepción y apreciación que se hayan construido en los grupos a los que pertenecemos (Halbwachs, 2004).

Uno de sus rasgos centrales es la disputa por la verdad, no accedemos imparcialmente a nuestros recuerdos. Ficcionalizamos nuestra existencia y la de los/as otros/as, intentando darle legitimidad al pasado que recuperamos y a la relación de este con el presente. Inscribimos los sucesos en unas lógicas con la que le otorgamos sentido a lo que ocurre. Por ello, el hacer memoria tiene unas repercusiones individuales y colectivas que se ven reflejadas en las relaciones de poder, en las formas culturales, económicas, históricas y políticas.

El acto de recordar es un campo de lucha entre el olvido y el recuerdo que “necesita de una mediación lingüística y narrativa” para otorgar sentido

(Rodríguez, 2008, p. 2). La memoria no es todo lo que se ha vivido, sino lo que se puede recordar de ella para transmitirla. Su carácter social la transforma en un producto de significados compartidos que reflejan acciones conjuntas de individuos en cada momento histórico. Los vehículos de la memoria tienen un rol muy importante para la comunicación de esta, movilizan representaciones, versiones del pasado, y una determinada identidad reivindicada por un grupo social. En ello “está la importancia de hacer públicas las producciones culturales, debido a que se ponen en juego las afirmaciones identitarias, y lo que se ha concebido como verdad de un acontecimiento histórico” (Rodríguez, 2008, p. 59).

Los productos culturales como libros, muestras teatrales, muestras artísticas, telenovelas, películas, son artefactos memoriosos desde los cuales adquieren inteligibilidad y comprensión los fenómenos sociales. A través de estos es posible mirar directamente a uno de los pasados soñados y ficcionalizados, que ponen en juego afirmaciones identitarias y la disputa por la verdad (Rodríguez, 2008).

El caso del cine, marcado por la llegada del cinematógrafo a las sociedades modernas, cambió completamente la experiencia del pasado, porque la imagen en movimiento revolucionó el acceso a los acontecimientos, tanto así que se estableció como uno de los ejes centrales para la elaboración de la historia. Según Marc Ferro (2008), “se ha calculado que se hace cincuenta veces más uso del medio audiovisual que de la lectura de libros” (p. 1). Con frecuencia las imágenes en movimiento tienen mayor fuerza que los textos escritos, y marcan la construcción simbólica de las memorias colectivas.

Para el caso de la Segunda Guerra Mundial, la URSS hizo uso en diferentes momentos del cinematógrafo para infundir ciertas posiciones políticas que favorecían sus móviles de guerra; la Guerra Fría se vivió en su máxima expresión por medio del cine. El cine ilustró los modelos de sociedad propuestos por cada uno de los bandos para legitimar las acciones empleadas. También, se elaboraron relatos cinematográficos sobre otros episodios históricos como el Holocausto y películas biográficas sobre personajes políticos que ayudaron a la popularización de la historia. Las películas se convirtieron, durante los siglos xx y xxi, en el acceso al acontecimiento mismo (Ferro, 2008), se establecieron como documentos reveladores desde los cuales la población civil comprendió qué se disputaban los regímenes políticos (Sorlin, 1991). Acerca de esto, Acosta (1995) afirma que:

Durante la década de 1920 y 1930, Hollywood se mantuvo al margen de los problemas políticos y económicos nacionales, pero cuando llegó la Segunda Guerra Mundial, los directores de Hollywood fueron reclutados para realizar *films* que explicaran por qué peleamos. *The negro soldier* fue uno de tantos documentales concebidos para explicar a los norteamericanos por qué debían entrar en una guerra tan distante. (p. 126)

El caso latinoamericano no es ajeno a este fenómeno, pues Argentina, Chile y Brasil han popularizado la historia de sus regímenes dictatoriales por medio del cine (Melgar, 2014; Buento y Foglia, 2015; Arnal, 2013). El cine ha sido un vehículo de la memoria que ha posibilitado la recuperación del pasado vivido por distintos grupos sociales. Es un mediador público, en el que participan grupos interventores: productoras, guionistas, directores, el Estado, entre otros, y con el cual representan hechos que creen importantes y merecedores de ser retratados. Además, le otorgan sentidos y formas interpretativas de según los marcos sociales con los que se identifican, usando objetos o lugares de la memoria que ayuden a crear vínculos con el pasado y mantengan una continuidad (Mendoza, 2004).

Las películas pueden considerarse documentos que engloban y le dan unidad a situaciones dispersas, valiéndose de los lugares de la memoria para darle coherencia al relato cinematográfico. También, develan al cine como una institución que moviliza representaciones y memorias sobre ciertos hechos históricos que ponen en escena las mentalidades de una época; en otras palabras, muestran aspectos del pasado que se quieren hacer presentes (Chartier, 2005). Las producciones cinematográficas pueden concebirse como un ejercicio de poder, tal como lo plantea José Gabriel Cristancho cuando observa en el cine colombiano la fabricación de regímenes audiovisuales alrededor de lo que él denomina *la oposición política* (2014). De manera que los films ayudan a crear órdenes temporales y causales para dar sentido sobre una experiencia determinada, realizan objetivaciones del mundo social que convergen con marcos sociales —organizaciones del tiempo y el espacio—, y las legitiman al hacerlas públicas. A propósito, Jelin (2012) citando a Van Alphen (1997) menciona que:

La experiencia es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compatible. Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido amplio). La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente. (p. 18)

Así mismo, debido a los altos costos que significa la creación cinematográfica, el cine ha estado supeditado a las políticas estatales para su desarrollo, sobre todo en el caso colombiano, en el que solo con la Ley General de Cultura 397 de 1997 y la Ley de Cine 814 del 2003, empezó a producirse un número significativo de películas. Para el Gobierno nacional, el cine apareció como un vehículo de la memoria con el cual se busca darle voz a diferentes grupos sociales para crear una identidad nacional.

En este sentido, es necesario recordar que la producción cinematográfica en Colombia ha intentado ser coartada históricamente por el Estado y la Iglesia (Cristancho, 2014), mostrando que, toda institución está enmarcada en unas relaciones de poder en las que se privilegian ciertos discursos sobre otros, generando “sus propios significados, valores y sensibilidades, que contribuyen, de manera reducida pero significativa, al rompecabezas de las formas de la cultura dominante” (Garland, 2006, pp. 290-291).

A partir de la promulgación de la Ley de Cine en el 2013, se estrenaron más de 19 películas en el país, cuyos personajes principales y/o secundarios incluyen a guerrilleros/as, paramilitares, fuerzas armadas y/o narcotraficantes. Detrás de estas producciones ha habido un deseo por reelaborar, desde la ficción, la violencia contemporánea, contribuyendo significativamente a la elaboración simbólica de lugares para las memorias (Nora, 2006). Sus relatos evocaron espacios emblemáticos del conflicto armado como ríos, plazas, ciudades, el campo, las instituciones estatales; objetos como las armas, las motosierras, los periódicos, cierto tipo de automóviles; discursos; actores tipificados; modalidades de muertes; y también construyeron órdenes temporales y causales. Este grupo de características coincide con los análisis de Camacho (1990) y Pécaut (2013), quienes aseguran que la violencia contemporánea presenta discontinuidades con las pasadas formas de la violencia, entre ellas, la aparición de nuevos actores armados y las microadhesiones por el control territorial, económico y político.

Algunos estudios relacionados con este problema de investigación han concluido que el fenómeno de la violencia en Colombia ha sido presentado en el cine colombiano como preexistente y sin final; sus relatos se construyen de manera anecdótica y muestran historias circulares en las que la violencia se experimenta como la llegada de un gran mal que acecha y acechará por siempre al país. Juana Suárez (2009) observa que las películas se remiten a *El Bogotazo* para hilar los referentes causales de las narrativas. Por su parte, Sandra Moreno (2007) concluye que el cine colombiano crea tramas cerradas en las que se destina perpetuamente la violencia, y Rivera y Ruiz (2010) coinciden en que las películas carecen de contexto y se enfocan en relatos singulares.

Moreno (2007) asume que este tipo de narrativa se debe a la ausencia de una identidad nacional, dando por sentado que esta debe existir. Para Suárez (2009), estas condiciones cinematográficas son producto de la manera como se han articulado los relatos del conflicto y debido a carencias cognoscitivas sobre la técnica cinematográfica, ya que sus historias no buscan complejizar sus formas narrativas, y se quedan en una vulgata histórica (Pécaut, 2013). Rivera y Ruiz (2010) concuerdan con Suárez y hacen un llamado a buscar otras formas de contar el fenómeno de la violencia.

A pesar de sus críticas, ninguno de estos estudios se interesa por tomar como eje analítico la memoria. No abordan las producciones cinematográficas como una lucha por el reconocimiento, la legitimidad y la verdad. Tampoco

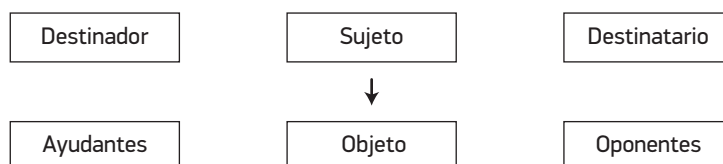
se inquietan por indagar la relación de la ficción con quienes están detrás produciéndola. Además, no tienen en cuenta que la apelación a la anécdota no es una cuestión de falencia técnica, sino que ha sido un recurso narrativo latinoamericano, tal como lo enuncia Martín Barbero (1987). Es por eso que sus investigaciones no se ven interesadas en complejizar la relación entre la anécdota y las representaciones movilizadas.

Este artículo se propone explorar las memorias movilizadas sobre el fenómeno de la violencia en la película *Perro come perro* dirigida por Carlos Moreno y estrenada en el 2008. Bajo el supuesto de que la realidad no se descubre, sino que se elabora colectivamente, mediante relaciones de sentido, se tomará la ficción como un elemento indisoluble del lenguaje, a través de ella nos inscribimos en la escena social y creamos formas de relacionarnos con la vida en cuanto a qué decimos y qué acontece. Elaboramos metáforas con las que integramos los hechos en una historia y nos involucramos en un relato colectivo. De manera que la ficción es el lenguaje de la memoria.

Para el análisis de la película, se abordaron sus partes sintagmáticas (lo estético y argumentativo) y paradigmáticas (dimensión sociohistórica) (Vizcarra, 2005). Se describieron y analizaron 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) (figura 1), el modelo de Serrano (2004) y un modelo propio sobre personajes e identificadores inspirado en Goffman (2003).

Con el primer modelo se construyeron los marcos y grupos sociales recreados a partir de los programas narrativos de los personajes en los cuales aparecen los órdenes teleológico, etiológico y axiológico del relato, es decir, se exponen los fines que se trazan los actantes, aquello que los mueve, y los valores que se movilizan. Este modelo se enfoca en sus rasgos existenciales, en sus objetos de deseo, en lo que los hace desear, y en las tensiones que encuentran para alcanzar su objetivo. Expone cómo se han organizado el tiempo, el espacio y el lenguaje a través de sus dramas.

Figura 1. Modelo actancial de Greimas



Fuente: Greimas (1987)

- Sujeto y objeto: relación entre quien realiza la acción y el objeto de deseo; se le conoce como el eje del deseo, y responde al orden teleológico del relato.

- Destinator y destinatario: el primero es quién o qué hace desear al actante (personaje u objeto), y el segundo es sobre quién o qué recaen las acciones desplegadas por el actante. Se le conoce como el eje de la comunicación y responde al orden etiológico del relato.
- Ayudantes y oponentes: estos se relacionan ya sea con el objeto o con el sujeto, crean alianzas u obstrucciones dentro del programa narrativo. Dentro de un programa se puede ser ayudante y oponente a la vez. Responde al eje de la participación, y crea el orden axiológico del relato.

Con los otros dos modelos se abordaron los objetos emblemáticos del film, que llamo identificadores. Así, se analiza la construcción de los personajes, en su interacción con diferentes objetos, ahondando en los lugares de la memoria y en las identidades para reconstruirlos.

La película fue escogida a partir de una revisión documental de las revistas *Semana* y *Kinetoscopio* (tabla 1) durante los años 2003 y 2013¹. Al tomar la crítica cinematográfica como un subcampo (Bourdieu, 1995) de las industrias culturales, en el cual se promueve la distribución y la exhibición de ciertas películas, se tuvieron en cuenta los siguientes indicadores: número de reseñas, reseñas críticas, artículos informativos, entrevistas al/a la director/a y se si se enunciaron los premios y sus participaciones en festivales (Cabanzo, 2013). También se incluyen los estímulos recibidos por parte del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC)².

Perro come perro fue exaltada por sus técnicas cinematográficas innovadoras y por la construcción de sus personajes (*Semana*, 2008, 21 al 28 de abril). Su personaje principal recibió varios premios y tuvo un impacto internacional con su participación en festivales fuera del país. Las revistas hacen alusión a la parte estética de la película y a la construcción de la historia (Osorio, 2008), aunque no indagan su relación con el narcotráfico, este aparece como un fenómeno mimetizado. La película es promovida mediáticamente como un rescate del cine colombiano y es fuertemente elogiada como un producto de exportación.

1. Se tomaron las revistas *Semana* y *Kinetoscopio* para realizar la revisión documental, debido a que ambas le otorgan un espacio considerable a la crítica cinematográfica y al cine colombiano. Tienen una trayectoria histórica importante y pueden encontrarse varias ediciones durante el periodo (2003-2013). Además, dado que revista tiene un enfoque de contenido distinto, esto le daba diversidad al corpus documental. *Semana* es una revista dedicada principalmente a asuntos económicos, sociales y políticos, mientras *Kinetoscopio* se interesa únicamente en temas relacionados con el cine.
2. Este criterio de evaluación otorgó a las reseñas, reseñas críticas, artículos informativos, entrevistas al director, premios y participación en festivales, un valor de 1. Para el caso de estímulos otorgados por el FDC a las películas, se le dio una valoración de 2.

Tabla 1. Revisión documental revistas *Semana* y *Kinetoscopio*

Película	Reseña	Crítica	Artículos informativos	Entrevista	Premios	Participación en festivales	Estímulos por parte del FDC	Total
La primera noche	3	1	0	1	0	3	2	12
El rey	1	1	0	1	1	0	1	6
Sumas y restas	1	2	1	0	0	0	1	6
Soñar no cuesta nada	1	1	0	0	0	0	2	6
La pasión de Gabriel	1	1	0	1	0	10	2	17
Perro come perro	2	1	0	1	1	4	2	13
La milagrosa	1		0	0	0	0	0	1
Los actores del conflicto	1	1	0	1	1	0	1	6
Retratos en un mar de mentiras	1	0	0	2	5	2	0	10
Los colores de la montaña	2	0	0	2	1	1	1	8
Todos tus muertos	2	0	0	0	1	0	1	5
El cartel de los sapos	1						0	1
La sirga	0	1	0	0	1	1	1	5
Apatía	0	1	0	0	0	0	1	3
Jardín de amapolas	0	1	0	0	1	0	1	4
Silencio en el paraíso	1	0	0	0	0	0	1	3
El páramo	1	0	0	0	0	2	1	5
García	1	0	0	0	0	0	1	3
El arriero	0	1	0	1	0	0	1	4

Fuente: elaboración propia.

**Recuerdos encubridores: memorias
movilizadas en el film *Perro come perro***

Sinopsis de la película

A El Patrón, un empresario de negocios desconocidos de la ciudad de Cali, le roban unos dólares, y sospecha de sus trabajadores Los Mellizos. Decide entonces empezar a recuperar su dinero y para ello busca a Don Pablo, quien contrata a tres sicarios de la ciudad de Tuluá, entre ellos a Peñaranda, para extorsionar a los implicados en el robo. Peñaranda, desarrollando esta labor, encuentra los dólares y los roba pensando

¿Qué es la verdad? ¿Qué es la ficción? Memorias movilizadas en la película *Perro come perro*

en darle una mejor vida a su familia. La búsqueda del dinero de El Patrón se complica, se sospecha de Peñaranda, de los otros sicarios y de uno de los Mellizos que, todavía está vivo. Paralelo a esta situación, el primo de El Patrón es asesinado en Buenaventura por uno de sus trabajadores: El Negro Benítez. El Patrón empieza a vengar su muerte mediante trabajos de brujería, para lo cual contrata a la señora Iris. Al final, entre la venganza de El Patrón y la búsqueda del dinero, todos son asesinados, excepto Iris.

Elementos narrativos

La película gira alrededor de cuatro temáticas: la brujería, la muerte, el dinero y la violencia contemporánea; esta última especialmente expuesta en relación con la existencia de una organización armada ilegal que, aparentemente, tiene vínculos con el tráfico de drogas. Los acontecimientos se sitúan, modalmente, en el centro de la ciudad de Cali en el año 2007. Sus personajes principales y secundarios son El Patrón (empresario de negocios desconocidos), Víctor Peñaranda (sicario), El Negro Benítez (sicario) e Iris (bruja)³.

La estructura narrativa del film se sostiene en cuatro ejes principales: la recuperación del dinero de El Patrón; la venganza por el asesinato de su primo; el robo del dinero por parte de Peñaranda y el reencuentro con su familia. La interacción de estos ejes desencadena una serie de eventos desafortunados en los que el uso de la violencia física y/o simbólica se instala como modalidad de coacción, y también de cohesión entre los personajes: El Patrón vigila a Peñaranda e intenta asesinarlo; Peñaranda encubre el robo del dinero de El Patrón e intenta fugarse; El Patrón contrata a Iris para los trabajos de brujería a Benítez y para vengar la muerte de su primo, pero al final todos son asesinados, excepto Iris.

La película tiene un orden temporal cíclico que se expresa, en su inicio, cuando aparecen perros disputándose una bolsa y, al final, que se recurre a una imagen similar. Además, hace uso de imágenes, objetos y sonidos reiterativos para construir su relato, entre ellos se destacan los que están asociados con los perros; Iris haciendo brujería; publicaciones del periódico *El Caleño*, santos y velas de Benítez; armas y peces; el celular de Peñaranda, oraciones cristianas a los difuntos. Todos estos recursos ayudan a configurar un relato bastante onírico, en el que la realidad se bifurca y se empieza a mezclar con aspectos sobrenaturales que van tejiendo la historia. El adversario, o quien se opone a los objetivos trazados por los personajes, va más allá de los obstáculos que pudiera poner un actor o la realidad misma, debido a que en la película el aspecto de la muerte, vinculada con la brujería, toma fuerza simbólica, y genera un trasfondo surrealista⁴ en el que se confunde el adversario y el aliado.

3. Se aclara que para la explicación de los programas narrativos y órdenes causales solo se toman dos actantes: Peñaranda y El Patrón, debido a que los otros desarrollan personajes subsidiarios o ligados a los dos principales.
4. Se plasman, de manera abstracta, símbolos, imágenes y sonidos que crean una narrativa enigmática con la cual se hace más complejo hallar las relaciones de sentido.

Tales aspectos son fundamentales para comprender cómo y qué tipo de historia cuenta la película. Para este caso, hay un interés por evocar un relato anecdótico y mítico en el que los acontecimientos tienen supremacía sobre las relaciones o móviles que están detrás generándolos. Se muestra una historia encubierta, fetichizada, en la que incluso se le da gran participación a hechos sobrenaturales.

Así mismo, nos muestra, con sus fuera de cuadro y puestas en cuadro, una sociedad pasiva, sin ninguna resistencia, sino que, más bien, acepta la realidad creada en el film como un destino y/o una situación atemporal dada. No hay un intento por la elaboración de sentido de lo que acontece. Se promueve una violencia generalizada y banal como expone Pécaut (2013).

La película evoca una memoria literal, intransitiva, mítica y atemporal, en la que existe un interés por narrar un acontecimiento desde la singularidad, sin buscar alguna extrapolación que indague más acerca de los personajes y sus atributos sociales. Por ejemplo, se le otorga un valor simbólico a la brujería como hecho sobrenatural para articular la historia, y se toman los sucesos como si vinieran de una sociedad violenta preexistente: los personajes “nacen malos”. En palabras de Pécaut (2013), el film se queda en la “vulgata histórica”, al promover memorias que retranscriben las memorias míticas acerca de este fenómeno, y solo suscitan emociones y sensaciones con las cuales se hace imposible abandonar el sometimiento del presente al pasado (Pécaut, 2013).

Personajes principales y programas narrativos: la puesta en escena y la banalización de la violencia

El Patrón

El Patrón es un empresario de negocios desconocidos que trabaja en una oficina lujosa en el centro de la ciudad de Cali. En ella se reúne con sus trabajadores para organizar extorsiones y asesinatos; vigila que sus órdenes se lleven a cabo y hace labores de inteligencia. La manera como se pone en escena este personaje permite ver un rasgo importante de la banalización de la violencia y la normal transgresión de las normas de las que habla Pécaut (2005), debido a la naturalidad con la que puede desempeñar su rol. Hay pocos intentos del personaje por esconderse; de hecho, solo se observa uno al inicio de la película, cuando está en el entierro de su primo, pero en el transcurso de las escenas actúa como si detentara la legalidad de cada acción que realiza para alcanzar sus objetos de deseo. No hay temor por recibir una sanción legal por los asesinatos o por el uso instrumentalizado de la violencia; por el contrario, expone en un diálogo con Don Pablo cómo la Policía o la fuerza pública —que podrían sancionarlo— no intervienen en su desempeño ilegal, más bien se podría hablar de una relación de complicidad entre estas instituciones y las formas de laborar de El Patrón.

Las motivaciones, que subyacen en la consecución de los objetivos de El Patrón, están fuertemente relacionadas con el mantenimiento de su autoridad, es decir, que él es el destinatario de las acciones que despliega,

y su propio destinador. Los beneficios de vengar la muerte de su primo y recuperar el dinero robado tienen un contenido simbólico significativo que, al perderse, podría poner en tela de juicio su poder. Por ello, este busca con celo, crueldad y severidad alcanzar estos objetivos. Su figura de autoridad inalienable, impenetrable, omnipresente y omnisciente, podría ser cuestionada.

El castigo representado en el asesinato y las sevicias proclamadas en el periódico son el vehículo mediante el cual se evidencia cómo la coacción es el instrumento principal que atraviesa el relato de la película. Para evocar otra característica de la violencia contemporánea colombiana (Pécaut, 2013), también se muestra la manera en que en estos marcos sociales cargados de desconfianza, el asesinato del *otro* es una forma de sublimación de esta. El *otro* se establece como una amenaza constante. Esta característica nos permite remitirnos a la memoria de larga duración que ha atravesado el conflicto colombiano, después del silencio proclamado con el Frente Nacional, en el que el enemigo se erige como una figura mítica que trasciende las esferas de lo social y, finalmente, puede ser cualquiera. De manera que haciendo alusión a Pécaut (2013), la película se remonta a una memoria repetitiva —la memoria del acecho de la muerte— que se reproduce sin fin para organizar los órdenes causales y temporales que conducen el drama.

Los ayudantes que escoge este personaje para la realización de sus objetivos tienen como característica modal representar unas normas y valores contradictorios necesarios para el desempeño del rol, uno de estos es su cuerpo armado (Sierra, Benítez, Peñaranda, Don Pablo e Iris). De esto hay múltiples ejemplos; sin embargo, se puede hacer referencia a algunos, como el caso de Sierra que ve en Benítez una especie de animal mítico y lo llama “negro hijueputa”, por haber asesinado al primo de El Patrón, pero no ve violación a algún valor con sus acciones violentas, como el asesinato del abogado del Mellizo, quien era su amigo. En Peñaranda también se observa esta dualidad tan presente en la violencia contemporánea. Este decide robar el dinero de El Patrón poniendo como valor supremo el bienestar de su familia, pero con el robo desencadena un número de asesinatos significativos, y pone en riesgo su vida y la de su familia. Se observa entonces, cómo los personajes representan una subjetivación escindida con la cual logran perseguir los objetivos de El Patrón, y también logran prescindir de ellos —caso de Peñaranda y Benítez— (Pécaut, 2013).

Los ayudantes de El Patrón, tanto para la venganza de su primo como para la recuperación del dinero, se muestran dispuestos y capacitados en sus formas identitarias para las estrategias propuestas, para la consecución de sus objetos de deseo. Todos, aptos para la sevicia, la cual se contextualiza en una dimensión lúdica de la violencia, en la que se parodia la muerte y el sufrimiento del *otro* (Pécaut, 2013). Los diálogos después de los asesinatos perpetrados por los ayudantes aluden a un acto de justicia que se llevó a cabo; quien recibe el castigo es merecedor de él por no haber logrado resistirlo. Por tanto, se evoca una violencia vivida individualmente tanto en sus causas como en sus consecuencias. No existe un proceso de desindividuación de

estas, ocasionando una fuerza literal predominante con la cual se asume todo lo relacionado con ella. Siguiendo a Pécaut (2013), la violencia vivida en la película golpea netamente a los individuos, imposibilitando un relato colectivo de ella. Esta literalidad permite ver la manera como en la trama, los marcos sociales llevan una condena que no les permite escapar de los episodios de violencia (Todorov, 2008).

En cuanto a sus oponentes, aunque El Patrón intenta llevar una puesta en escena en la que controla absolutamente todo lo que ocurre en sus negocios, la situación con el robo del dinero muestra escenarios que se le escapan, y que estos responden precisamente a la forma como se ha organizado su cuerpo administrativo. Sus oponentes son Peñaranda y Benítez, quienes no desarrollan un tipo de coacción interiorizada acerca del “respeto hacia la autoridad”. Para este tipo de organización el “engendrar lo imaginario” como diría Pécaut (2013), es una tarea inacabada, por ello, constantemente la autoridad debe acudir a los “ajustes de cuentas”, y a los asesinatos selectivos, buscando que pueda gestarse un temor hacia la autoridad, como ocurre con el rol del periódico *El Caleño*. Sus oponentes dentro de la película logran imponerse sobre los objetos de deseo de El Patrón, y le impiden alcanzarlos. En esta configuración de los oponentes —que también son sus ayudantes— se puede observar la ausencia de frentes de guerra, es decir, de enemigos plenamente reconocidos e identificables. Las microadhesiones como las de Peñaranda y Benítez dificultan la cohesión de los lazos sociales, y hacen que se cuestione la distinción entre violencia organizada y violencia desorganizada (Pécaut, 2005).

Peñaranda

Peñaranda fue contratado por Don Pablo para la recuperación del dinero de El Patrón. La historia con este personaje marca un detonante narrativo que va más allá del robo del dinero. Peñaranda busca complicidad con el espectador, en cuanto a los motivos por los que decide robar el dinero de El Patrón, lo que se muestra en la escena del robo, en la que él mira a la cámara fijamente por unos segundos y toma el dinero. Este aspecto llama la atención debido a que la película valora positivamente unos móviles sobre otros. De ahí, la importancia posterior en la narración por hablar de la situación familiar del personaje y acompañarlo hasta Tuluá a la casa de su pareja; allí lo recibe un niño⁵ y, aparentemente, su suegra. También las continuas llamadas telefónicas intentando localizar a su pareja para poder escapar con el dinero y no morir. El teléfono al lado de este personaje no solo tiene la responsabilidad de sacarlo con vida del drama en el que se ha inscrito, sino que además, al final, se establece como uno de los culpables de su muerte, por ello, en la escena final del personaje —en la que muere— vuelve a aparecer el teléfono, como si nadie hubiera acudido a salvarlo.

5. Este niño no es el hijo de Peñaranda; la película no es clara en cuanto al rol que desempeña este personaje.

Los móviles para el robo del dinero son netamente familiares, su destinatario es su familia, está interesado en migrar con ella para buscar mejores condiciones de vida. Con este objeto de deseo, Peñaranda se convierte en su propio destinador. La película con este programa narrativo le otorga al personaje un atributo moral positivo que convierte sus móviles en superiores a los de El Patrón con la recuperación de su dinero. Así, la construcción de los personajes es bastante distinta: por un lado El Patrón tiene unos atributos morales crueles y, por otro, Peñaranda es un tipo apto para asesinar y extorsionar, pero es callado, su aspecto físico no está condicionado para producir una percepción negativa del personaje y, además, la relación con su pareja e hija le otorgan un rasgo “humano” que no tienen los otros personajes. Con los atributos sociales, morales y físicos de este personaje se puede trabajar la idea de la racional transgresión a las normas, y la manera en que se intenta justificar el robo del dinero.

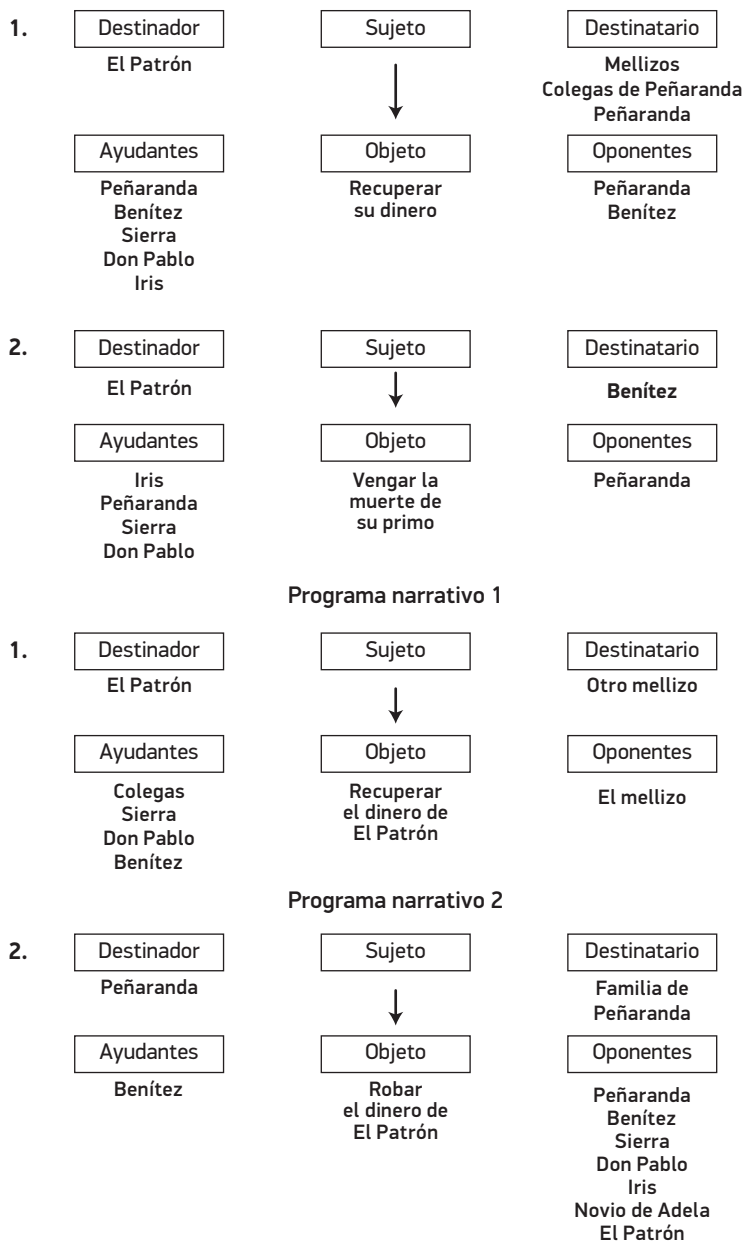
La banalización de la violencia suscitada en la relación entre el objeto de deseo —robar el dinero— y el personaje, muestra la manera como la violencia se convierte en una rutina normalizada, por medio de la cual se puede ascender socialmente, sin producir ninguna indignación por el terror o la sevicia que implica (Pécaut, 2005). Esto involucra una disminución de la visibilidad de situaciones de horror que traen consigo la instrumentalización de la violencia. Por ello, el personaje está dispuesto a que sus rutinas en la película sean incurrir en actos violentos sin tener un peso moral por ello. Su única cuestión existencial está dirigida hacia dos aspectos: lograr robar el dinero y salir ileso. De manera que los asesinatos que Peñaranda ve continuamente en el periódico *El Caleño*: el asesinato de uno de Los Mellizos, los cuerpos sin vida del abogado y del amigo de uno de Los Mellizos, arrojados al río, y el posterior asesinato del otro Mellizo efectuado por él con una motosierra, no producen ningún asombro, y tampoco se vive como un evento extraordinario; por el contrario, se experimenta como una situación banal con la cual puede beneficiarse de alguna manera. Se experimenta lo que Pécaut (2005) entiende como una violencia generalizada.

El rol de este personaje tiene como rasgo principal “el repliegue del individuo sobre el sí mismo” (Pécaut, 2005, p. 220), es decir, muestra una individualización negativa mediante la cual impone sus deseos personales al colectivo, sin importarle las consecuencias que ello puede implicar. Por ejemplo, cada día está esperando que los colegas con los que cumplió el encargo de El Patrón, de extorsionar a uno de Los Mellizos, aparezcan en *El Caleño* muertos. También, prefirió mantenerse encubierto, a pesar de que sabía que la vida de Don Pablo —cercano a él— corría peligro. En los atributos morales de Peñaranda se observa lo que Pécaut (2005) denomina un vacío en el sentido de la idea de transgresión; la violencia se convierte en parte del orden del mundo que rodea al personaje. Esta idea de individualización negativa también está presente en la escena en la que pacta una alianza con Benítez (su único ayudante) para asesinar a El Patrón y, posteriormente, repartirse el dinero. Prontamente, los lazos entre ellos

dos son rotos por Peñaranda, quien prefiere seguir obstinadamente con el robo del dinero solo y abandona a Benítez en medio del fuego cruzado. Sin embargo, Benítez sobrevive milagrosamente, se convierte en un nuevo oponente y logra robar el dinero. Peñaranda es asesinado por un personaje secundario que ingresa al hotel.

En la figura 2 se aprecian las funciones y las relaciones de los personajes de la película.

Figura 2. Programas narrativos



Fuente: elaboración propia.

Memorias movilizadas y órdenes causales: la metáfora mítica y los relatos individualizados

La incertidumbre es un rasgo central en la relación entre los personajes de la película. Los encuentros cara a cara entre los personajes son angustiantes. Hay una pérdida de marcos de referencia y una anomia emergente que los arroja a un individualismo que crea situaciones de tensión en sus interacciones. La película establece como forma modal un estado de “emergencia” en el que estos deben convertirse en actores flexibles, dispuestos a cambiar la orientación y el sentido de sus acciones, de acuerdo con una realidad líquida y traumática. Estas relaciones muestran cómo se encuentran formas de organización modernas y tradicionales con la banalización de la violencia, y la forma racional de la transgresión a las normas, en el fenómeno de la violencia contemporánea, en la sociedad colombiana (Pécaut, 2013).

Las relaciones de dominación están marcadas por un devenir constante en el que la obediencia a la autoridad y la creencia en su legitimidad están fundamentadas en un cuadro administrativo bastante débil. Por ello, el uso de la coerción y de la violencia física y simbólica son herramientas necesarias para mantener el cuerpo en orden. De tal manera que, quien se establece como autoridad debe aplicar una vigilancia permanente para garantizar que sus subordinados o trabajadores obedezcan. En adición, el determinismo económico que rodea las relaciones de poder entre los personajes aumenta aún más la fragilidad del cuerpo administrativo y la obediencia intrínseca hacia una autoridad establecida. La llegada de la modernidad y el mercado complejizan el conflicto. Para el caso del narcotráfico en Colombia, tanto los sicarios como el cuerpo de vigilancia del narcotraficante están dispuestos a vender su mano de obra a la mejor oferta, sin tener en cuenta aspectos de lealtad u honor (Montoya, 2009). Esta situación se evidencia a lo largo de la película, en la manera en que el dinero se convierte en un objeto de deseo que genera discordia en su drama, hasta tal punto que se fisuran las relaciones de poder y El Patrón es asesinado por uno de sus trabajadores.

El cuadro administrativo de la dominación ejercida por El Patrón se caracteriza por dos tipos de trabajadores: unos pueden considerarse de planta y están encargados principalmente de cuidar la vida de El Patrón, vigilar que sus órdenes se lleven a cabo y ejecutar asesinatos selectivos y extorsiones. A estas labores se adscriben Don Pablo y Sierra. Otros trabajadores, que son contratados por periodos cortos de tiempo (microadhesiones) como Peñaranda y El Negro Benítez, se ofrecen para trabajos de asesinatos selectivos y extorsiones. Los trabajadores de planta tienen un contacto mucho más cercano con El Patrón y conocen sus objetivos y la manera en que actuará para alcanzarlos. Los otros, reciben órdenes, pero desconocen el trasfondo de las intenciones de El Patrón y su desempeño en el rol. De tal manera que estos son los que se presentan con una mayor probabilidad de desventaja en la interacción, ya que desconocen el mundo al que ingresan, es decir, desconocen los marcos de acción de

su autoridad⁶ (Pécaut, 2005). Peñaranda y Benítez quienes trabajan como “contratistas”, movilizan las representaciones de una violencia cargada de suspenso e incertidumbre al serles negado el conocimiento pleno del contexto en que su destinador (El Patrón) los ha inscrito. Solo tienen como advertencia constante que su vida puede estar amenazada, y que no hay una autoridad o un actor que se las garantice, más que ellos mismos; por ello, estos personajes en sus diálogos reivindican el cuidarse solos.

Estas condiciones ocasionan que la creencia en la autoridad —sobre todo por parte de los trabajadores contratistas— esté siempre sujeta a la posibilidad del descrédito, que se traduce en el mundo de la película, como la posibilidad de asesinar a la autoridad o sublevarse en contra de los objetivos de esta. De ahí que, en la construcción del personaje de El Patrón, se muestre una constante búsqueda de cohesión con el uso de un lenguaje corporal agresivo, obsesivo y autoritario, construyendo el miedo hacia la autoridad como un mecanismo de represión y de subordinación. Sin embargo, esta puesta en escena lleva dos interpretaciones contradictorias que conducen a sus subordinados, por un lado, a sentir miedo y obedecer y, por otro, a poner en cuestión la creencia en la autoridad, debido a que esta no detenta completamente su poder y debe recurrir a la coacción. Los personajes experimentan que al soberano le falta gracia y/o un mayor número de acciones violentas para que su autoridad no se disipe —el caso de Peñaranda cuando pone en duda la amenaza de muerte de El Patrón hacia su familia—. Entonces, cuando encuentran la oportunidad de desafiar a la autoridad no hay una norma abstracta lo suficientemente eficaz que lo evite, así Peñaranda y Benítez pueden mentirle y desafiar sus atributos morales. Peñaranda lleva el robo del dinero de El Patrón hasta el final de la trama, y el Negro Benítez mantiene su silencio sobre el asesinato del primo de El Patrón y, posteriormente, lo asesina.

Pensando en una tipología para la autoridad evocada en la película, se observa que esta tiene tres ejes principalmente: carismático, tradicional y moderno (Weber, 1964). El Patrón, quien opera dentro de esta como destinador o quien hace desear a sus trabajadores un objeto específico, tiene unos atributos carismáticos que se reflejan simbólicamente en su lenguaje corporal severo, cruel, déspota y violento. Estas características que, dentro de la película, aparecen como atributos positivos son los que le permiten referenciar a los personajes la probabilidad que tiene El Patrón para imponer su voluntad. A ello se añade que este también aparece como una figura que posee fuerzas sobrenaturales con las cuales logra intimidar tanto a sus ayudantes como a sus oponentes. Estas fuerzas se hacen evidentes en la manera en que la autoridad desempeña un rol omnisciente y omnipresente. El Patrón logra estar informado de todo

6. Si bien los trabajadores conocen que la modalidad de la autoridad para cohesionar a su cuerpo es el uso de la violencia, estos no necesariamente son conscientes de cómo los ubica dentro de la estructura de poder. Su identidad frente a la autoridad queda en entredicho.

lo que pasa a su alrededor y permea la vida privada de sus trabajadores —conocimiento de la pareja y de la hija de Peñaranda—. Así mismo, el periódico *El Caleño* en el que diariamente aparecen asesinatos y torturas que le atribuyen implícitamente a él, le ayuda a detentar su poderío y “soberanía” en sus negocios, en el territorio y le fortalece ese atributo sobrenatural, con el que mágicamente controla y está al tanto de todo.

El rol del periódico es bien importante en esa dominación, al tener la función de coaccionar y advertir, tanto a los ayudantes de El Patrón como a sus oponentes, las consecuencias de la violación a la norma o de la desobediencia. Es un vehículo informativo con el cual la autoridad muestra su severidad y determinación para el asesinato. Su legitimidad se garantiza periódicamente con la muestra del uso de la violencia y la evidencia del poder sobre el cuerpo del Otro. Esta publicación aparece en la película en repetidas ocasiones, en las calles y junto a Peñaranda, Benítez y Sierra, reforzando la idea sobrenatural del carácter de El Patrón, a partir de la desinformación que se gesta en ella. Es un vehículo promotor de una memoria mítica con la cual los vacíos desinformativos o el desconocimiento de los actores detrás de los asesinatos presentados, es llenado por figuras y símbolos extraterrenales para darle sentido y, específicamente, en este caso, para fortalecer el carácter carismático de El Patrón. Aquí se observa una de las características que resalta Pécaut para comprender las memorias que movilizan el fenómeno de la violencia contemporánea, en la que prevalece el misterio sobre los hechos violentos, y también un carácter siniestro en ellos, que ayuda a la creación de una memoria mítica desde la cual se entiende este fenómeno, se alimenta la autoridad y la perpetuación del conflicto (Pécaut, 2013).

Implícitamente, detrás de esta dominación carismática, se encuentra una dominación tradicional que se puede hallar en la manera en que se denomina la autoridad, para este caso, como El Patrón. Con este nombre se intenta representar unas relaciones de dominación flexibles que aparentemente pueden trascender cuestiones económicas y fijarse en aspectos de solidaridad con el *otro*. De igual forma ocurre con la denominación de “mijo” a los trabajadores, reforzando una idea de cercanía y de lazos sociales estrechos. Sin embargo, al hacerse presente la figura de autoridad superior ante sus trabajadores, súbditos, las órdenes de El Patrón se reciben bajo un sentido tautológico: órdenes de El Patrón; con lo que se ocasiona que el encubrimiento de los sentidos, detrás de las acciones, se convierta en una característica modal de la elaboración simbólica de la autoridad y de un rasgo central de los marcos sociales creados en la película.

Paradójicamente, formas modernas se hacen presentes en este tipo de dominación, como se citó anteriormente. Aunque estas aparecen imbricadas con los otros tipos, se hacen visibles con la llegada del mercado y los procesos de individualización. Peñaranda y Benítez exponen cómo las relaciones de oferta y demanda, y el individualismo entran a jugar en las relaciones de poder. Ambos desempeñan sus roles desde una visión

en la que prevalece el interés individual. Ser independientes y elegir el devenir de sus vidas es un imperativo, aunque esta decisión se convierta en una amenaza para sus existencias, ya que en el contexto en que se encuentran la vivencia de lo individual solo está dada para el soberano, y no para sus trabajadores. Por ello, estos personajes son el obstáculo o los oponentes en la construcción del drama; están dispuestos a imponer sus deseos personales sobre los de El Patrón. Sin embargo, vale resaltar que esta imposición es encubierta y por eso no develan públicamente sus acciones, sino que emplean juegos de rol, de máscaras, con los cuales, logran, primero mostrarse a favor de los deseos de su autoridad y, segundo, la desafían (Goffman, 2003). Se da entonces una atomización de los atributos morales y participan del relato como ayudantes y oponentes a la vez. Rompen la división amigo-enemigo y evocan unas relaciones ambiguas. Muestran que dentro de esas relaciones de poder, no existen identidades fuertemente consolidadas; por el contrario, exponen los procesos de diferenciación de los que nacen actores plurales, dispuestos a ir de un bando a otro, sin sentir que pierden sus fuentes identitarias; es en esa ambivalencia de ir y venir en la que emerge el sujeto. Estas condiciones denotan otra característica del fenómeno de la violencia contemporánea, en la que no hay división identitaria entre los actores armados, ni filiaciones ideológicas fuertes. Las adherencias a un bando no son perdurables y se condicionan por las retribuciones individuales que pueden recibir los actores (Pécaut, 2013).

El pasado cíclico y la premonición: apuntes finales

Los órdenes causales mediante los cuales se organiza el drama en la película se crean a partir de la consecución de dos deseos principales: la recuperación del dinero de El Patrón y la venganza por la muerte de su primo. El Patrón como destinador, impone su deseo a sus ayudantes y oponentes: Don Pablo, Peñaranda, Sierra, Benítez e Iris, quienes, a lo largo del film, organizan sus vidas, acciones y roles alrededor de los dos objetos de deseo. La puesta en escena de los personajes, en relación con estos, desencadena el conflicto en la historia y permite explorar los rasgos existenciales o, en términos sociológicos, los marcos sociales, mediante los cuales los personajes entienden y se relacionan con la realidad que ha creado la película. A partir de ellos, el drama cobra sentido y se erige en una estructura estructurante que cobija el relato y expone las memorias que se ponen en juego.

Como ya se ha esbozado, las alteridades radicales entre los personajes no existen. Ello facilita pensar en cuáles son las semejanzas que les unen, qué marcos sociales comparten y qué memorias movilizan (Halbwachs, 2004). Al analizar las relaciones entre los personajes, su puesta en escena y su relación con los objetos de deseo que mueve el relato, se observa que hay una memoria mítica y literal que prevalece dentro de la organización de esa realidad totalizante, recreada en el film (Chartier, 2005; Todorov, 2008; Pécaut, 2008). Las representaciones e identidades expresadas

muestran, por un lado, cómo ese mundo se imbrica con una dimensión sobrenatural para llenar los vacíos de información que caracterizan el relato. Por ejemplo, el caso de Benítez, quien atribuye su estado de salud física y mental a un muerto que le han amarrado para vengar su asesinato, ignorando cuáles son las fuerzas materiales que están detrás de esta venganza. Por otro lado, la literalidad se manifiesta en la manera de establecer un presentismo constante, en el que, cada día, aparece como nuevo, y se hace imposible la creación de un relato global de lo que ocurre. Los acontecimientos tienen una característica intransitiva, por lo que comprender las relaciones de sentido para los personajes es una tarea inacabada, ya que se ponen en movimiento formas de aprehender el mundo, en las que predominan memorias desespaciadas y atemporizadas.

Los roles y su desempeño en ellos pueden variar de una situación a otra, sin que signifiquen alteridad importante o despojo de rasgos identitarios relevantes. Tanto así que, aunque existen variaciones en cuanto a la manera de llamar al adversario y al aliado, son mayores las semejanzas. A los dos se les puede denominar como: “perro”, “llave”, “marica”, “malparido”, lo cual fomenta la confusión en la interacción con el *otro*, puesto que se desconoce cuándo se le está denominando como un oponente o como un ayudante. Esta incertidumbre o vacío informativo es llenado por lo personajes, mediante una memoria de larga duración, en la que se evoca el recuerdo de la muerte que les acecha y advierte diariamente (Pécaut, 2013). Ese recuerdo se erige como uno de los marcos de referencia más sólidos que fundamentan los marcos sociales representados en la película. Creer que en cualquier momento pueden ser asesinados orienta a los personajes a llevar unos atributos morales que reflejan miedo y un estado de paranoia irreprimible.

Esta actitud paranoica es sobrellevada por medio de la ironía, que es otra característica emblemática de los grupos sociales representados. Los diálogos de la película y las interacciones entre los personajes están cargados de humor, reflejando, como diría Pécaut (2013), la incompreensión de lo que está sucediendo —así como la garantía de que continúen las relaciones—. El personaje de Sierra es un claro ejemplo de ello, debido a que con su humor intenta velar los sentidos que se esconden detrás de diferentes acciones que conducen la película. La forma en que, irónicamente, se burla de la condición racial de Benítez, esconde una real intención de asesinarlo y vengar la muerte del primo de El Patrón. La violencia se vive como una parodia por parte de los personajes⁷; con ella, se muestra la banalización de la violencia y cómo esta es instrumentalizada y racionalizada para alcanzar un objetivo personal o para responder a las órdenes demandadas por una autoridad.

La manera en que se han organizado las relaciones de poder en la historia de la película permite observar un mundo posible que se moviliza por medio de diferentes representaciones que, como Chartier (2005)

7. También es una manera de asesinarlo simbólicamente.

afirma, crean una realidad totalizante, en la que emergen identidades y grupos sociales que ponen en juego memorias alrededor del fenómeno de la violencia. Aquí, se observa la manera como la identidad de la autoridad dentro del grupo social, creado en la película, tiene unas fuertes características religiosas con las que alimenta atributos sobrenaturales que develan disputas de fuerzas opuestas, representaciones del mundo pensadas sobre el bien y el mal, en las que participan tanto los subordinados como el mundo que los rodea, bajo una concepción del sí mismo, siempre en lucha entre dos realidades complementarias (inmaterial y material). De acuerdo con Halbwachs (2004) y a Pécaut (2013), los órdenes temporales y causales dentro de la película, la elaboración de sentido de lo que acontece, la forma de recordar de este grupo, tienen carácter mítico inminente.

Esta película, a pesar de que intenta denunciar una realidad desorbitante de violencia, presenta relatos inconclusos y poco contextualizados, al hacer del victimario una fuerza oscura e incomprensible, al presentarlo como un personaje antagónico que no puede ser conocido por sus atributos sociales, sino que es necesario recurrir a elementos mágico-religiosos o a una expresión poco contextualizada de este para entender su presencia en el relato. El film crea toda una atmósfera mágico-religiosa para hilar la historia y relacionar directamente la violencia con la experiencia de cuestiones sobrenaturales.

Se pone en escena una violencia individualizada en la que los sufrimientos y acontecimientos traumáticos solo afectan al individuo. Sus programas narrativos no están inscritos en un contexto global mediante el cual se logre comprender cómo es que, de un momento a otro, ocurre un asesinato. La forma anecdótica que prevalece en la película elimina cualquier tipo de indagación por el contexto político y económico en el que se inscriben este tipo de prácticas. De hecho, la película se muestra más interesada en promover una violencia perpetrada o inscrita en una cultura violenta del colombiano, que en mostrar las lógicas y sentidos que movilizan a los actores armados. Se enfoca en construir una violencia naturalizada y, además, legitimada. Peñaranda provoca varios asesinatos por querer brindarle unas mejores condiciones de vida a su familia, y ello es valorado positivamente, aunque se intente denunciar la crueldad y la violencia del narcotráfico.

Podría decirse que *Perro come perro* no le ha significado un tropiezo al Estado o a los actores armados, en cuanto a que se indague por su participación en el conflicto. Su carácter inminentemente mítico, hace imposible crear vías para el empoderamiento o la elaboración de memorias ejemplares que construyan caminos hacia la justicia. Con estos relatos únicamente se ponen en movimiento emociones y sensaciones con las que los acontecimientos se mantienen en una literalidad que dificulta la elaboración simbólica, que permita que las cargas se vivan colectivamente. En otras palabras, se muestra la poca articulación que hay entre las memorias individuales y las colectivas.

Referencias

- Acosta, L. (1995). Entre la historia y el cine. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (22), 123-131. Consultado el 21 de marzo del 2014 en <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/viewFile/34014/34132>
- Arnal, A. (2013). El cine como fuente para la historia “La batalla de Chile”. *Boletín Americanista*, (66), 61-80.
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*. México D. F.: Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bueno, M. y Foglia, G. (2015). Cine y representación: las dictaduras de Brasil y Argentina. *Revista Iberoamericana*, LXXXI(251), 449-463.
- Cabanzo, M. (2013). *Representaciones sociales de la mujer en seis largometrajes de ficción durante Focine (1979-1991)* (monografía de grado). Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle.
- Camacho, A. (1990). El ayer y el hoy de la violencia en Colombia: continuidades y discontinuidades. *Análisis Político*, (12), 24-39.
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Cristancho, J. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo xx: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 45-66. Consultado el 20 de mayo del 2016 en [http:// dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.opcc](http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.opcc)
- Ferro, M. (2008). Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine. *Film-Historia*, 1, 3-12.
- Garland, D. (2006). El castigo como agente cultural: el papel de la penalidad en la creación de la cultura y el castigo como institución social. En B. Ruiz de la Concha (trad.), *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social* (pp. 290-338). México D. F.: Siglo XXI.
- Goffman, E. (2003). *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Greimas, A. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Editorial Gredos.
- Halbwachs, M. (2004). Memoria colectiva y memoria histórica. En *Los marcos sociales de la memoria* (pp. 210-219). Caracas: Anthopos.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudio Peruano (IEP), Serie Estudios sobre memoria y violencia.
- Melgar, Y. (2014). Memoria, representación y escritura en escenario de guerra de Andrea Jętanovic. *BHS*, 91(2). doi:10.3828/bhs.2014.12.
- Mendoza, J. (2004). Las formas del recuerdo y la memoria colectiva. *Athena Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 6, 1-17. Consultado el 15 de julio del 2014 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700616>
- Montoya, A. (2009). Asalariados de la muerte: sicariato y criminalidad en Colombia (Investigación) = Wage earners of the death: sicariato and criminality in Colombia. *Urvio: Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, (8), 61-74.
- Moreno, C. (dir.). (2008). *Perro come perro* [material audiovisual]. Subgénero Ficción/ Suspense; duración 106 minutos.

- Moreno, S. (2007). Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos. *Palabra Clave*, diciembre, 47-59.
- Nietzsche, F. (2010). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Nora, P. (2006). Entre memoria e historia: la problemática de los lugares. *Modulo virtual: memorias de la violencia*. Consultado el 2 de marzo del 2014 en <http://cholonautas.edu.pe/memoria/nora1.pdf>
- Osorio, O. (2008). El cine que se vivía muriendo. *Kinetoscopio*, 18(84), 96.
- Pécaut, D. (2005). *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Planeta Colombiana.
- Pécaut, D. (2013). Desdibujamiento de la oposición “amigo enemigo” y “banalización” de las prácticas atroces. A propósito de los fenómenos recientes de violencia en Colombia. En *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria* (pp. 10-32). Bogotá: La Carreta Editores.
- Ricœur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, J. y Ruiz, S. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, (65), 503-515.
- Rodríguez, N. (2008). *Los vehículos de la memoria. Discursos morales durante la primera fase de la violencia (1946-1953)*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Semana*. (2008). 21 al 28 de abril.
- Serrano, M. (2004). *La producción social de la comunicación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sorlin, P. (1991). *El cine, reto para el historiador*. Consultado el 24 de agosto del 2014 en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf
- Suárez, J. (2009). *La construcción de un discurso fílmico sobre la violencia en Cinembargo Colombia, ensayos críticos sobre cine y cultura*. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Todorov, T. (2008). *La memoria amenazada en los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Van Alphen, E. (1997). *Caught by history. Holocaust effects in contemporary art, literature and theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Vizcarra, F. (2005). Coordenadas para una sociología del cine. *Intercultural Communication Studies*, XIV(3). Consultado el 2 de marzo del 2014 en [http://www.uri.edu/iaics/content/2005v14n3/21 %20Fernando %20 Vizcarra.pdf](http://www.uri.edu/iaics/content/2005v14n3/21%20Fernando%20Vizcarra.pdf)
- Weber, M. (1964). *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes primarias

- Congreso de la República. *Ley 397 de 1997*. Registro distrital 43102.
- Congreso de la República. *Ley 814 del 2003*. Diario Oficial 45237.