

Una mirada al cine colombiano a través de los fenómenos sociales: el papel del cine en tiempos de pandemia

A Look at Colombian Cinema Through Social Phenomena: The Role of Cinema in Times of Pandemic

Iliana Maritza Aparicio González
Mauricio Vera Sánchez
María Fernanda Medellín de Reyes
Diego Alejandro Arciniegas Aulestia
Elkin Idárraga

Resumen

En este artículo se analizan los contenidos y la producción de sentido de las narrativas de cuatro películas colombianas (*La tragedia del silencio*; *Yo soy otro*, *La tierra y la sombra* y *El amor en los tiempos del cólera*) sobre fenómenos sociales acaecidos en diferentes épocas y relacionados con la salud, como las pandemias que han asolado al país en momentos históricos distintos y que pueden servir para entender el contexto vivido durante la crisis de la Covid-19. El abordaje metodológico surge en la perspectiva del análisis de contenido planteado por Manzano (2005) y Casetti y Di Cho (1991), donde se estudia el cine con un doble propósito: el referido al objeto de estudio y como fuente de conocimiento de fenómenos sociales involucrados con pandemias y epidemias, que permitieron delimitar las películas seleccionadas. Además, se construyó una matriz de análisis del corpus de las producciones cinematográficas, a partir de un conjunto de categorías basadas en la observación etnográfica. Esto facilitó tanto la evaluación técnica como el análisis crítico del mensaje audiovisual, permitiendo identificar códigos visuales, estéticos, lingüísticos, sonoros y sintácticos, inclusive aspectos ideológicos implícitos. Estas herramientas, en sus posibilidades pedagógicas, permitieron entender el contenido y el efecto de los recursos argumentativos y persuasivos utilizados. Los resultados

137

Comunicación
número 51
Julio - diciembre
2024 | pp. 137-153

Iliana Maritza Aparicio González

Magíster en Comunicación Estratégica, Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) (Colombia). Docente ocasional. Grupo de Investigación Fisura. Correo electrónico:
iliana.aparicio@unad.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-2725-2764>

Mauricio Vera Sánchez

Doctor en Estudios Sociales, Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) (Colombia). Docente ocasional. Grupo de Investigación Fisura. Correo electrónico:
mauricio.vera@unad.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-8147-1124>

Palabras clave

Cine, Pandemia, Narrativas, Fenómenos sociales, Colombia.

Keywords

Cinema, Pandemic, Narratives, Social phenomena, Colombia.

muestran una fuerte conexión entre cine y narrativa, subrayando la representación de fenómenos sociales a través de codificaciones visuales y sonoras, que reflejan además contenidos ideológicos y políticos. El cine documenta procesos históricos desde una perspectiva estética y crítica, representando tanto lo real como lo ficcional en escenarios inciertos, que pueden magnificar o minimizar los eventos. Se concluye que hay pocas producciones cinematográficas que traten estas temáticas, lo que sugiere oportunidades para expandir el panorama audiovisual con contenidos más diversos. Además, las creaciones no ficcionales, basadas en documentos históricos sobre pandemias, ayudan a preservar la memoria colectiva del país.

Abstract

This article analyzes the content and the production of meaning in the narratives of four Colombian films (The Tragedy of Silence; I Am Another, The Land and the Shadow, Love in the Time of Cholera) about social phenomena that occurred at different times related to health, such as the pandemics that have devastated the country at different historical moments, and that can serve to understand the context experienced during the Covid 19 crisis. The methodological approach arises from the perspective of the content analysis proposed by: Manzano, 2005; Casetti and Di Chío, 1991, where cinema is studied with a double purpose: that related to the object of study and, as a source of knowledge of social phenomena involved with pandemics and epidemics that allowed to delimit the selected films. In addition, an analysis matrix of the corpus of cinematographic productions was constructed from a set of categories based on ethnographic observation that enabled technical evaluation as well as critical analysis of the audiovisual message, identifying visual, aesthetic, linguistic, sound and syntactic codes, including implicit ideological aspects that, in their pedagogical possibilities, allowed us to understand the content and effect in terms of argumentative and persuasive resources. The results show a strong connection between cinema and narrative, highlighting the representation of social phenomena through visual and sound codifications that also reflect ideological and political content. Cinema documents historical processes from an aesthetic and critical perspective, representing both the real and the fictional in uncertain scenarios that can magnify or minimize events. It is concluded that there are few cinematographic productions that deal with these themes, which suggests opportunities to expand the audiovisual panorama with more diverse content. In addition, non-fictional creations based on historical documents about pandemics help preserve the country's collective memory.

Introducción

El siguiente artículo forma parte de la investigación "Análisis de las narrativas del cine colombiano a través de fenómenos sociales: el papel del cine en tiempos de pandemia", el cual, desde el análisis de contenido,

María Fernanda Medellín de Reyes

Magíster en Comunicación,
Universidad Nacional
Abierta y a Distancia
(UNAD) (Colombia). Docente
ocasional. Grupo de
Investigación Fisura. Correo
electrónico:
maria.medellin@unad.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-6451-898X>

Diego Alejandro Arciniegas Aulestia

Magíster en Comunicación
Estratégica, Universidad
Nacional Abierta y a
Distancia (UNAD) (Colombia).
Docente ocasional. Grupo de
Investigación Fisura. Correo
electrónico:
diego.arciniegas@unad.edu.co
<https://orcid.org/0000-0001-9922-1097>

Elkin Idárraga

Magíster en Tecnologías
de la Información y la
Comunicación Aplicadas a
la Educación, Universidad
Pedagógica Nacional
(Colombia). Docente.
Grupo de Investigación
Fisura. Correo electrónico:
eidarragac@pedagogica.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-0667-6717>

aborda el cine con el doble propósito de entenderlo como objeto de estudio y, simultáneamente, como herramienta pedagógica de comunicación y enseñanza de diversos contextos o fenómenos sociales representados en la gran pantalla.

El cine puede estudiarse tanto como una herramienta de análisis práctico y académico, como un medio de comunicación y entretenimiento. Este enfoque permite abordar problemas sociales tanto del pasado como del presente. Considerando el cine como un testimonio histórico, se analizan las nociones sociohistóricas a través de teorías de análisis de contenido, evaluando cómo el cine ha configurado los imaginarios colectivos.

En Colombia, el cine ha reflejado transformaciones sociales, destacando elementos como virus y epidemias que aparecen como villanos omnipresentes en las películas. Estos temas se reconfiguran en nuevas narrativas, que reflejan la realidad de las regiones y la emergencia de enemigos desconocidos que afectan la cotidianidad.

Partiendo del visionado cinematográfico como testimonio histórico, se problematizan las nociones sociohistóricas desde las perspectivas de las teorías de análisis de contenido, explorando cómo el cine configura imaginarios colectivos. Así, el cine colombiano ha evidenciado sucesos que han generado transformaciones sociales y que en muchas ocasiones reflejan elementos como los virus o las epidemias, que, en sus narrativas, se presentan como personajes antagonicos omnipresentes.

Estos acontecimientos van reconfigurando la manera como se está presentando el cine en el país, específicamente a través de estas narrativas de incidencias epidemiológicas, en las que se muestran las realidades de las regiones y la manera cómo emergen los enemigos para los cuales el mundo no está preparado y que invaden la vida en general. Las películas analizadas a partir de la matriz de análisis son: *La tragedia del silencio* (1924), dirigida por Arturo Acevedo Vallarino; *Yo soy otro* (2008), de Óscar Campo; *El amor en los tiempos del cólera* (2007), de Mike Niwell, y *La tierra y la sombra* (2015), de César Augusto Acevedo.

A partir de determinar las características de selección de las películas, se delimitó el corpus a cuatro producciones colombianas cuyo tema central son las enfermedades o epidemias, y desde las cuales se pueden entender, precisamente, los contextos sociales, culturales y estéticos que se daban en el país. Para el análisis de contenido se realiza el planteamiento de un conjunto de categorías sistematizadas en una matriz, que dan cuenta de aspectos como: códigos estéticos, visuales, lingüísticos, sonoros y

sintácticos. La matriz permite describir e interpretar los elementos de los productos audiovisuales a través de sus contenidos ideológicos implícitos, para reconocer qué es lo específico en cada película.

El objetivo del proyecto es responder a la pregunta de cómo el cine, como documento y producto cultural, permite interpretar fenómenos sociohistóricos que incluyen problemáticas ideológicas, sociales, culturales, económicas y políticas. Específicamente, se busca entender cómo las temáticas abordadas en películas colombianas reflejan situaciones similares a las actuales, como la pandemia denominada Covid-19 y los cambios estructurales que implica en lo social, económico y afectivo, y en los comportamientos discriminatorios, tanto en Colombia como a nivel global.

La investigación soporta su importancia y relevancia cuando comprendemos cómo el cine aborda y retrata esas realidades y cómo desde la cultura permite entender fenómenos sociohistóricos asociados a problemáticas estructurales de órdenes ideológico, social, cultural, sanitario, afectivo y de discriminación, como es el caso de las pandemias. Estos cuestionamientos surgen y se acentúan en el contexto de la pandemia que se vivió a nivel global. Esta afectó en Colombia a los organismos públicos de salud, pero especialmente a la ciudadanía en general, por lo que se establece el estudio de las narrativas a través del lenguaje cinematográfico como una herramienta privilegiada y poderosa para contextualizar procesos sociales de todo tipo: políticos, económicos, culturales, entre otros.

En consecuencia, el cine como acontecimiento de narrativas simbólicas y culturales, y como escenario de denuncia, conjura el carácter pragmático del discurso hegemónico. Esto hace que el cine se instituya como objeto de estudio capaz de fotografiar, fuera de la institucionalidad, el gesto histórico del tiempo. En lo inmediato tiene relevancia la forma en la que el cine ha teatralizado discursos propios de las semióticas de la cotidianidad (las pandemias), conjurando en imágenes las formas de gestar las luchas sociales: es una caja de herramientas audiovisuales que permitirá la comprensión de la esfera social y la resignificación, si es necesario, de los espacios de interacción.

Ruta teórica-metodológica

Para efectos metodológicos, se toma como referencia el análisis de contenido, entendido como un campo de estudio desde el cual se puede reconocer la marcada relación que se evidencia –en este caso del cine– con los entornos, la época, la situación social, lo cultural y las inclinaciones de los involucrados en los actos comunicativos. Este también sugiere

indagar sobre las particularidades culturales, socioeconómicas, ideológicas e, incluso, las creencias y posturas de quienes producen los contenidos audiovisuales, mediante la supresión de los sentidos y las significaciones de eso que se expresa desde la forma discursiva, el léxico usado, entre otros elementos narrativos.

Asimismo, como lo plantea Manzano (2005), para analizar un discurso es necesario, primero, identificarlo, para abordarlo como unidad de análisis concreta, sin perder de vista su complejidad. Enseguida, asumir que ese discurso genera realidad y que, por tanto, su análisis implica no solo descubrir sus elementos específicos, sino adentrarse en su ejecución, en cómo logra cimentar la realidad, puesto que el discurso constituye el lugar desde el cual el individuo edifica el mundo como objeto y se edifica a sí mismo.

En virtud de lo anterior, Manzano (2005) explica que el análisis del discurso implica varias fases o etapas, que deben tenerse en cuenta en su abordaje, como son: la identificación de componentes que permiten entender el contenido y efecto, en relación con el contexto y tema. Así mismo, en cuanto al contenido denso, hace referencia a la ideología, recursos lingüísticos, argumentación y las técnicas de persuasión. Finalmente, plantea un modelo de análisis sobre el discurso que esté relacionado con los elementos de análisis, su génesis y sus consecuencias.

En este orden de ideas, se toma como modelo de análisis la perspectiva propuesta por Casetti y Di Chío (1999), quienes fundamentan su enfoque desde la incorporación del concepto de código, noción sobre la cual se tienen varias descripciones, dependiendo del contexto a percibir:

Un código es siempre: a) un sistema de equivalencias, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente (cada señal tiene un significado, etc.); b) un *stock* de posibilidades, gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (las palabras pronunciadas reenvían a un vocabulario, etc.); c) un conjunto de comportamientos ratificados, gracias al cual remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común (ambos usan la misma lengua, etc.). Sólo por la presencia de estos tres aspectos, y por su presencia simultánea, puede funcionar verdaderamente un código: esto nos permite definir el área en el que se encuentra, describir las fórmulas usadas y referirlo a otras elecciones posibles. (p. 72)

Esta definición implica reconocer que la cinematografía tiene “conjuntos de posibilidades bien estructurados, en los cuales los elementos tienen valores recurrentes, y a los que se pueden hacer referencias comunes” (Casetti y Di Chío, 1999, p. 73). En consecuencia, existen tres códigos fluctuantes que funcionan al interior de un producto audiovisual y que posibilitan

simultáneamente una confluencia que implica el plano semántico del significado. Los códigos son justamente los que permiten que la complejidad del lenguaje cinematográfico dé como resultado un entendimiento al espectador.

El esquema semiótico es presentado en el libro *Cómo analizar un film* como “una especie de recorrido que a través de una descomposición y una recomposición del film conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 33).

Los códigos abordados en el proyecto de investigación “Análisis de las narrativas del cine colombiano a través de fenómenos sociales: el papel del cine en tiempos de pandemia” hacen referencia a componentes lingüísticos, iconográficos y sonoros.

Corpus de análisis

La tragedia del silencio

Dirigida por uno de los grandes pioneros del cine en Colombia, Arturo Acevedo Vallarino, esta producción de 1924 se presenta como un objeto de estudio en torno a la lepra, una enfermedad causada por la bacteria *Mycobacterium leprae*, que asoló buena parte del territorio colombiano a principios del siglo xx. La lepra no solo generó un estigma profundo, sino también exclusión social, un imaginario que perdura hasta nuestros días y que alcanzó su máxima expresión en el pequeño municipio de Agua de Dios, donde las personas afectadas fueron segregadas.

Estrenada en 1924, la película, que tiene como hilo narrativo una historia de amor, logra captar la esencia de lo que sucedía en diversos órdenes en aquella Colombia que comenzaba a despertar tardíamente a la modernidad. Refleja cómo ciertas élites, especialmente en Bogotá, Medellín y Barranquilla, adoptaban y adaptaban tendencias estéticas provenientes de Europa y Estados Unidos, principalmente, incluyendo la moda, los bailes, la música, entre otras manifestaciones culturales. Entre dichas élites se evidenciaban, simultáneamente, procesos de jerarquización social y de clase, distinción entre lo rural y urbano, ciudadano y campesino. Era una población mayoritariamente anclada aún a la premodernidad, manejada por pequeños círculos de poder político y económico.

Asimismo, despuntaba en el país una incipiente evolución en las tecnologías médicas de diagnóstico y de políticas en salud pública, lo que sirve de argumento para que la historia gire en torno a un error generado por

una prueba de laboratorio equivocada que hace que el protagonista se aleje de su esposa e hijos para no contagiarles la lepra. Alejamiento que aprovecha un joven estudiante para cortejar a la desolada esposa, quien inexplicablemente es abandonada por su amado.

La película así nos ayuda a entender, desde la ficción, los distintos procesos sociales que tienen lugar cuando una sociedad transita en medio de una pandemia como la lepra. Procesos que deben propender por mantener un orden social y particularmente oral, donde la enfermedad debe ser negada y los enfermos apartados. Asimismo, pone en duda el derecho a la intimidad que ejerce el protagonista equívocamente infectado.

Por otra parte, los investigadores Jerónimo Sotomayor, Ana Isabel Gómez y Natalia Andrea Pedraza, a partir del texto "Cine, pandemias y el derecho a la protección de datos personales", analizan la correcta protección de datos personales a partir de los filmes *Filadelfia*, *Y la banda siguió tocando*, *Un corazón normal*, *Contagio*, *93 días*, *Doce monos*, entre otros. Su estudio revela cierta tensión entre el interés general y el derecho a salvaguardar datos, así como la naturaleza de su manejo, la transgresión de derechos, la estigmatización y discriminación. Este análisis se sitúa en el contexto de las injerencias en el ámbito privado, especialmente a raíz de la pandemia de Covid-19.

Respecto a los códigos visuales, la película tiene una alta tasa de iconicidad, es decir, la relación entre objeto representado y representación (imagen) es mínima, en tanto no hay un tratamiento visual que abstraiga elementos identificables o reconocibles de la imagen para su reconstrucción. Opera así una iconicidad de carácter figurativo de los espacios, los personajes y los objetos.

Sobre los códigos de la fotograficidad o composición fotográfica, si bien las imágenes hacen referencia a lugares y espacios concretos e identificables, que sitúan claramente al espectador en los distintos contextos en los que sucede la historia, sus narrativas se sitúan por fuera de los personajes, es decir, la cámara, con predominancia de un plano general estático, actúa desde la mirada de un tercero que no participa en la historia, sino que se la muestra al espectador sin tomar partido. Se utiliza entonces una narración objetiva más que subjetiva, ya que la cámara no reemplaza nunca la mirada y el sentir de los personajes.

En los códigos de movilidad, *La tragedia del silencio* es heredera del punto de vista estático o fijo de la fruición o recepción teatral, porque para la época en que se produce no se había logrado una evolución de las técnicas cinematográficas que fragmentaban en diversos planos una misma situación,

reconstruyéndola así desde distintos puntos de vista. Por lo tanto, la cámara estática define la estética visual, en la que son los personajes los que se mueven al interior del cuadro, evocando una representación teatral.

En este sentido, siguiendo la línea de análisis de Pier Paolo Pasolini, la película se inscribe en la posibilidad de una “semiótica de la realidad”, entendiendo el cine como una transcripción reflexiva del lenguaje natural de la acción humana. Perspectiva que contrastará con la propuesta de la semiótica cinematográfica de Metz, que plantea que la imagen es irreductible y no puede ser analizada de la misma manera que la palabra o el lenguaje, que se componen de unidades discretivas y separables.

El montaje está ligado tanto a la movilidad escasa de la cámara, como al contexto histórico de evolución de las técnicas cinematográficas del momento de la producción. El montaje en *La tragedia del silencio* es eminentemente lineal en cuanto al orden de los planos, escenas y secuencias. En ningún momento se acude a montajes tipo paralelo, expresivo o invertido.

Con relación a la dirección de arte, el vestuario de los personajes caracteriza sus roles en la historia, en tanto algunos personajes visten trajes campesinos propios de la sabana bogotana y de principios del siglo xx, con alpargatas y ruana, mientras que los protagonistas visten elegantemente trajes señoriales –igualmente propios de las primeras décadas del siglo en cuestión–, que los identifican como personas acaudaladas, de relevancia social y económica. A esto se suma una espacialidad que se recrea en locaciones naturales que emulan una gran hacienda, incluida la casa de servicio y la gran casa señorial, ubicada en la sabana bogotana.

Yo soy otro

Esta película es una producción colombiana del 2008, dirigida por Óscar Campo. Quienes la han visto inmediatamente la asocian con una situación surrealista que surge a partir de la enfermedad mortal y contagiosa que padece el protagonista, un virus extraño que se convierte en una amenaza al iniciar el siglo xxi. Este escenario parece absolutamente irracional al mismo tiempo que refleja la sociedad actual, en la que el ser humano pierde la capacidad de enfrentar sus guerras internas, llevándolo a la desesperanza. Dichas guerras se evidencian en la patética situación del protagonista clonado, lo que permite al director establecer una analogía con la sociedad de los años 80, marcada por una profunda crisis relacionada con el narcotráfico y la cultura. Campo (2011) describe así este escenario: “la neurosis cotidiana, la locura homicida, la atrocidad en estado puro” (p. 116).

Entre las características destacadas de la película se encuentran las múltiples identidades que el protagonista va revelando, lo cual se asocia con la sensación de tensión y terror que vivió el país en los años 80 y 90. Esta atmósfera se refleja durante todo el rodaje a través de movimientos simulados, con cambios de angulación –conocidos como plano holandés–, desorden o confusión, algo muy similar a lo que experimenta el protagonista con su cuerpo y mente.

Sumado a esto están los códigos sonoros, como los ruidos de ambientación, que resultan ensordecedores, junto con el tráfico vehicular, los pasos y las onomatopeyas. También se destacan diálogos breves en los que se enfatiza la voz en *off* indirecta, que refleja la voz de los pensamientos del protagonista. El director refuerza estos elementos con música incidental, así como con música comercial de la época, incorporando algunas bandas sonoras de post-rock y tecno, que acentúan el ritmo en ciertas situaciones.

Esta producción, al no presentar un montaje elaborado, resulta ser simple, ya que muestra claramente la cotidianidad de la ciudad en los espacios externos. Para abordar el tema del terrorismo que se vivía en el país en los años 80, utiliza imágenes de archivos que se muestran a través de un noticiero emitido por televisión, con continuos cambios de ángulo lateral de la cámara entre planos medios y primeros planos. En cuanto a los espacios cerrados, no utiliza planos abiertos, por lo que no hay una gran construcción compositiva en relación con los espacios, como son el cuarto, la oficina, el carro (la calle), la discoteca, entre otros. Estos son simples y básicos, lo que evidencia que están casi vacíos. Tienen paredes blancas y la decoración minimalista no logra caracterizar a los personajes.

El vestuario no se elabora, pero refleja con precisión la época en la que transcurre la película. Los personajes visten prendas de colores neutros que no opacan al protagonista, cuyo cuerpo, en estado de descomposición y putrefacción, exhibe el mejor vestuario.

En síntesis, se puede concluir que la película *Yo soy otro*, pese a ser una historia surrealista enmarcada en el contexto social de frenesí, desesperación y decadencia que vivió Colombia, tal como la definió el crítico de cine Oswaldo Osorio (2010) en una reseña que hizo para el periódico *El Colombiano* sobre las mejores películas colombianas de la década, “es el visceral retrato de un país enfermo. Una película que no le da tregua al espectador que busca los mismos convencionalismos y concesiones en la reflexión sobre lo que ocurre en Colombia”.

La tierra y la sombra

La producción, dirigida en 2015 por César Acevedo (Colombia, 1984), retrata la vida cotidiana de una familia campesina que enfrenta diversos problemas, entre ellos una violencia lenta. Este tipo de violencia está representada en la cinta como un fenómeno común, la enfermedad. Autores como Rob Nixon (2011) aseguran que la violencia lenta es una de las principales causas que afectan las condiciones del ser humano, generando desplazamientos, daños ambientales, psicológicos y de salud, en general, impactando no solo a las personas, sino también al ecosistema. La película analizada usa un recurso sensorial como estrategia para retratar esa violencia lenta, evidenciada en la enfermedad y el olvido del Estado.

Lo anterior responde a la triste realidad que viven muchas personas que habitan el campo y a violencias de las que no se tiene mayor conocimiento. Respecto a la violencia lenta, la película muestra, a través del cine háptico, el sufrimiento de Gerardo, quien está gravemente enfermo a causa de los monocultivos ubicados en un lugar cercano a su residencia. Este entorno se volvió gradualmente inhabitable, provocando un desplazamiento de fronteras que no requiere necesariamente viajes o el movimiento de las personas de un lugar a otro, sino que es consecuencia del extractivismo. Este proceso va arruinando gradualmente las tierras habitables, transformándolas en lugares ruinosos y despojando a los habitantes de su calidad de vida.

Como lo señala Marks (2000) en su concepto de cine háptico, este recurso, a través de sus realidades y efectos, permite que el espectador, mediante la visión, experimente de manera sensorial los efectos de la violencia ambiental, los problemas de salubridad, las migraciones y la circulación de fronteras económicas y políticas. Las películas colombianas analizadas involucran al espectador como testigo de dichas problemáticas sociales.

La familia protagonista de la película *La tierra y la sombra* vive de trabajos bastante arduos, remunerados injustamente, por ello no le alcanza el dinero para vivir de manera digna, mucho menos para costear la enfermedad causada por la contaminación en la que viven atrapados. Lo anterior refleja la realidad de la Colombia rural contemporánea, marcada por la explotación agrícola y el abandono de las áreas rurales.

El director utiliza la luz natural y planos largos en la película para resaltar la realidad cotidiana, la lentitud de la vida rural y los movimientos de la cámara. En los interiores, como la casa, predomina la oscuridad; allí se le deja al espectador la sensación de los cuerpos de los personajes, que a veces no tienen mucho discurso. En cuanto a los códigos sonoros, los

sonidos ambientales destacan la presencia constante de la naturaleza. El director utiliza también una estética naturalista con una paleta de colores terrosos, que refleja la conexión con la tierra.

Acevedo trabaja mucho desde lo sensorial como estrategia para representar esa violencia metaforizada en la enfermedad de Gerardo, la que lo ha dejado casi sin poder moverse, situación que obliga a su madre, Alicia, y a Esperanza, su esposa, a trabajar sin descanso en los cañaduzales en condiciones precarias y con poca retribución monetaria.

La cinta también muestra la ausencia del Estado por la exclusión de la región, especialmente en la escena final. En esta, Alfonso, el padre de Gerardo, junto a Alicia, su exmujer, Esperanza, su nuera, y Manuel, el nieto, se quedan inmóviles frente a la casa en llamas, una imagen que puede ser apocalíptica. Todos observan cómo la ambulancia se lleva el cuerpo de Gerardo. En este enfoque, la cámara captura un ambiente sombrío, la oscuridad predomina, aunque no es de noche. Este efecto se debe al humo que sale de los cultivos. Con la cámara se realiza un movimiento de *travelling* cuando muestra los cañaverales, el sonido de la quema se agudiza, el viento sopla con mayor intensidad.

Desde la producción fílmica se tratan de mostrar las expresiones a través de la fotografía, el encuadre, las tonalidades, la óptica, el color y la cámara, tal como lo manifiesta Bergman:

[...] tal vez, por el hecho de estar fascinado sin reserva alguna por la problemática de la luz. La luz suave, la luz peligrosa, la luz pintada como en un sueño, la luz viva o muerta, la nítida o brumosa, luz que quema, la violenta, desnuda, súbita, sombría, la primaveral, la luz que entra por la ventana, la luz que sale por ella, la luz derecha, oblicua, sensual, apremiante, limitatoria, venenosa, calmante, serena. La Luz. (Aronovich, 1997, p. 65)

En varias tomas podemos percibir un anti-paisaje marcado por el contraste continuo entre el blanco y el negro, donde se muestra esa violencia que transversaliza la temática. En algunas escenas, la cámara se enfoca en primer plano, como en el caso de las hojas de la caña, cuya claridad resalta la problemática del desplazamiento que afecta las tierras colombianas, retratado a través del lenguaje fílmico que utiliza la película para narrar esta trágica historia.

Finalmente, es claro que el desplazamiento forzado suele estar asociado a sucesos violentos y escandalosos. Sin embargo, existen también otros acontecimientos que generan desplazamiento, arruinando los ecosistemas, dejando inhabitables los campos y despojando a los campesinos de una

vida digna. El filme invita a reflexionar sobre lo poco que se piensa en estos sectores. Las políticas implementadas para regular esta situación han sido insuficientes, lo que ha provocado la pérdida de vidas y de un ambiente sano. También se retrata la violencia a través del dispositivo que muestra los problemas presentes de los monocultivos y el desplazamiento. Acevedo los presenta en esta película como un peligro permanente, enmarcado en esos paisajes verdes, en los que se refleja la contaminación a través de los daños ecológicos, manifestados como sombras en el medio ambiente, una realidad constante en el territorio colombiano. El director manifiesta “la necesidad de interpretar el país, de sensibilizar a través de la imagen a un espectador ciudadano distante de los conflictos reales, país que requiere espacios simbólicos para exorcizar los demonios de la nación” (Jiménez, 2020, p. 34).

El amor en los tiempos del cólera

La película, inspirada en la novela homónima del escritor colombiano Gabriel García Márquez, se estrenó en 2007 bajo la dirección de Mike Newell y con una adaptación de Ronald Harwood. La historia se centra en el amor de un hombre llamado Florentino Ariza (Javier Bardem), quien, de manera casi obsesiva y enfermiza, se enamora de Fermina Daza (Giovanna Mezzogiorno), una joven mujer de clase alta. Aunque inicialmente Fermina acepta las intenciones de Florentino, las presiones familiares y sociales la obligan a rechazar toda intención de enamoramiento. Finalmente, se ve forzada a casarse con otro hombre cuando su familia descubre su romance clandestino.

En este contexto, los protagonistas sobreviven a una época turbulenta, marcada por la guerra civil y el mortal virus pandémico del cólera. Aunque la crítica no elogió el filme, este logró acercarse a la novela original tanto en la historia como en la ambientación. Cabañas (2018) analiza en este apartado tanto los aciertos, como los desaciertos de la película:

Podemos afirmar que la adaptación es fidedigna en muchos aspectos: representa la época con precisión, dramatiza los diálogos memorables de García Márquez y pinta a los personajes de forma fiel (Newell). Sin embargo, el juego narrativo de la novela exige una problematización de la realidad a través de aspectos que no se pueden explicar de forma “realista” y que entrarían dentro del ámbito del realismo mágico. (p. 304)

En la producción cinematográfica se destacan tres aspectos icónicos que particularizan la historia –el amor, la pandemia y la guerra–, los cuales son representados visualmente a través de un trabajo de fotografía que logra ubicar al espectador en el cálido Caribe colombiano de finales del siglo

xix y que intenta capturar el realismo mágico que particulariza la escritura de García Márquez. En ese sentido, la línea narrativa visual se centra en la historia de los protagonistas, destacando técnicas como el *flashback*, donde se alteran algunas secuencias cronológicas, permitiendo conectar en distintos momentos el pasado con las acciones presentes. Además, hay una intervención de un narrador omnisciente, representado por el mismo Florentino Daza, el cual presenta hechos que permiten ordenar y articular el desarrollo de la historia. La narración no presenta largas secuencias y los planos cerrados son poco recurrentes, por lo que permite dar significancia a la época a través de los ambientes y los vestuarios. También se identifican otros códigos sintácticos, como el *racconto*, el cual se observa al inicio de la película, donde un suceso trágico establece una conexión entre la narrativa del tiempo presente y el pasado.

Esta adaptación cinematográfica permite entrever una problemática social aguda, en la que la pobreza, las necesidades básicas insatisfechas y, sobre todo, las difíciles condiciones sanitarias de la época facilitaron su propagación. Estos sucesos fueron reales y afectaron a la sociedad colombiana a comienzos del siglo xx, cuando se describe el ingreso de la pandemia del cólera al país desde Panamá, a través del transporte masivo fluvial a vapor. Este virus se extendió por todo el litoral del río Magdalena, con el contagio extendiéndose en cada puerto de arribo a medida que descendían los pasajeros. Se estima que en Colombia hubo unos veinte mil muertos a causa de esta enfermedad, tal como lo describe Serpa Flórez (1999) teniendo como referente la obra de García Márquez:

En el siglo pasado hemos hallado dos brotes epidémicos de cólera, que, según nuestra opinión, no dejan lugar a duda: el de 1840, contemporáneo con la terrible Revolución de los Supremos. De él dejó constancia en sus crónicas de Bucaramanga don Joaquín García Benítez. En los años 1849 y 1850, de nuevo tuvimos una grave epidemia de cólera. Está mejor documentada que las anteriores y en su admirable novela, Gabriel García Márquez la rescató del olvido de nuestra memoria colectiva. (p. 97)

La escena en la que un barco a vapor está encallado a orillas del río, con una bandera negra y amarilla ondeando, denominada “la bandera de la peste”, simboliza que los tripulantes y pasajeros estaban contagiados de cólera. En este pasaje de la película, Florentino asocia el luto de su amor por Fermina con las difíciles situaciones generadas por la pandemia y las imágenes describen el desasosiego de los contagiados. Mientras el barco se aleja, Florentino ve con asombro tan traumática situación y solo le queda pedir al todopoderoso que proteja a su diosa coronada de tan terrible mal.

En la película se presentan diversos aspectos sociales que no se enfatizan en la guerra civil, pero que inciden en la historia, tal como lo argumenta Acinas (2021) en su análisis sobre la relación dolor, muerte y duelo:

En la película, al igual que en la novela, también se aprecia claramente cómo la pandemia del cólera, que sirve de contexto para contar la historia, no es el único “desastre” que sucede. Las pandemias pueden ir acompañadas de movimientos políticos y sociales, revueltas callejeras generalmente impulsadas por el miedo (el miedo al contagio, el miedo a no poder tener suministros básicos, el miedo a morir o a que las autoridades priven de bienes básicos...). En las calles hay bastantes referencias. (p. 299)

Aunque la película describe este panorama, representa mínimamente una realidad de finales del siglo XIX. No logra transmitir la verdadera magnitud de los estragos causados por la crisis pandémica del cólera, mostrando a grandes rasgos las dificultades en el manejo sanitario, tal vez por desconocimiento o por negligencia estatal. Tanto la obra como la película dejan entrever una sociedad decadente, excluyente y sumida en la enfermedad y la violencia. Esta realidad se entrelaza con una historia de amor eterno que comienza en la juventud de dos amantes, pero que solo se consolida en su edad adulta, marcada por la guerra, la enfermedad y la muerte.

Resultados

Partiendo de la idea del cine como reproducción de los sucesos históricos de nuestra sociedad, es pertinente mostrar aquí cómo los historiadores y científicos sociales han teorizado sobre esta relación entre el cine y sus representaciones. En este sentido, el cine puede ser una fuente para el análisis historiográfico, pero, al mismo tiempo, podría ser un elemento de distorsión que magnifique o minimice los procesos históricos. Por eso hay que aclarar que el cine, como cualquier otra posible fuente o referencia histórica, no está desprovisto de los intereses propios de quien cuenta la historia, intereses que siempre están presentes (Acosta-Jiménez, 2018, p. 55).

Acosta-Jiménez (2018) menciona cuatro ejes temáticos que contribuyen al análisis de la relación existente y estrecha entre la historia y el cine: el primero tiene que ver con el uso “del cine como documento para el estudio sistemático de las realidades históricas” (p. 54); el segundo es la interpretación de las películas como dispositivos para agenciar o construir una versión del suceso histórico; el tercero corresponde a la problematización del lenguaje cinematográfico, el sentido estético de las películas en tanto

la ficción (argumental) y el documental están atravesados por contenidos ideológicos y políticos, y el cuarto y último eje tiene que ver con el campo social donde se producen y se consumen las películas, además de su circulación o distribución.

En cuanto a los géneros narrativos, Urcid-Puga (2022) hace una reflexión sobre las realidades de las pandemias como recurso narrativo cinematográfico. El autor destaca ciertos atributos de las narrativas que están marcadas por la temporalidad, la cual considera como una variante a partir del contexto. En ese sentido, para las producciones analizadas en esta investigación, se destacan situaciones desde distintos contextos temporales, que van desde lo dramático y lo socioeconómico del pasado y el presente, hasta lo caótico de un futuro incierto. Por consiguiente, las narrativas melodramáticas conyugales que trascienden hacia el romance de relaciones descompuestas, las intimistas que presentan la vulnerabilidad, expresada en desesperanza y desesperación humana, o las consecuencias extremadamente apocalípticas y deshumanizantes de un incierto futuro por venir tienen una interpretación simbólica con tono realista que hace posible tanto la lectura de la historia de la humanidad, como la verosimilitud de posibles e invivibles mundos caóticos, como consecuencia del fenómeno social que se prevé entorno a las pandemias.

En el escenario cinematográfico son escasas las investigaciones relacionadas con el análisis de las narrativas en tiempos de pandemias. Esta investigación evidencia esa insuficiencia de estudios comprensivos que ofrezcan una visión global más precisa en esta materia, los cuales podrían contribuir al análisis de las películas analizadas en este artículo. En ese sentido, Díaz (2023) ratifica la importancia de abordar las narrativas cinematográficas a partir del análisis de las películas *El puente de Casandra* y *Estación zombi: tren a Busan*:

los procesos que implica transitar la vida en tiempos de pandemia [...], se convierte en un trayecto amenazante por la multiplicidad de escenarios emergentes que promueven cambios significativos y por las luchas de poder, que suscita una necesaria reflexión sobre la condición humana. (p. 87)

Ahora bien, la interpretación del sentido histórico que ilustran los filmes requiere de un método con tres tipos de criterios articulados, correspondientes a los análisis historiográfico, narrativo, y a los que se desglosan del estudio de las maneras de expresión específicamente cinematográfico, sin dejar pasar por alto lo que Osorno (2023) sugiere como “un llamado a reflexionar acerca de las obligaciones morales que tenemos los humanos en relación con los sintientes no humanos y las diversas formas de vida en tiempos de pandemia” (p. 86).

Finalmente, García Benítez (2020) sostiene que el cine juega un papel fundamental en la comunicación y la solidaridad durante la pandemia, y permite a las personas conectarse con sus sentimientos y experiencias, creando un sentido de comunidad y cohesión social. Además, el cine ha sido una fuente de información y educación sobre la pandemia, ayudando a concienciar a las personas sobre las medidas de prevención para contrarrestar los efectos de la crisis.

Con respecto a la función social del cine colombiano durante la pandemia, el mismo autor destaca que ha sido similar a la del cine mexicano, es decir, ha jugado un papel importante en la comunicación y solidaridad, además de servir como forma de resistencia y protesta frente a la pandemia. Esto destaca el valor del cine como herramienta social para abordar y superar los efectos de la epidemia en ambos países.

Conclusiones

Una vez analizadas las cuatro películas seleccionadas para establecer la relación entre el cine y los fenómenos sociales provocados por hechos como las pandemias, se concluye que, dentro de los contextos de representación narrativa en el cine colombiano, se han construido escenarios inspirados en problemas reales, observados en entornos sociohistóricos, inclusive futuristas. Sin embargo, estos enfoques carecen de motivación para el desarrollo permanente de su producción, debido al bajo nivel de investigación que posibilite un panorama más concreto desde lo audiovisual.

La investigación facilitó una comprensión más profunda del cine colombiano, permitiendo conocer temáticas recurrentes mediante un barrido histórico en busca de producciones que aborden pandemias o enfermedades. No obstante, cabe subrayar la complejidad inherente a la investigación sobre el cine en nuestro país, ya que es difícil acceder a archivos fílmicos que permitan un análisis exhaustivo.

Aunque la temática se centra en la enfermedad o la pandemia, se encuentra que la mayoría de las producciones hacen énfasis en aspectos sociales, políticos y culturales cercanos a las relaciones e interacciones humanas, y que reflejan nuestra identidad, idiosincrasia y las condiciones propias de un país como Colombia.

Finalmente, el objetivo de la investigación abarca tanto la reflexión sobre el problema sanitario en un contexto determinado, como el análisis cinematográfico formativo en su contenido técnico, estético y conceptual.

Esto permite observar la diversidad en la realización de los códigos gráficos, sonoros, visuales y sintácticos, subrayando su importancia para la formación investigativa en el entorno universitario.

Referencias

- Acinas, M. P. (2021). Pérdidas, Muerte y Duelo ante pandemias: "Poner amor donde hay dolor". El velo pintado, El amor en tiempos de cólera y La ciudad de la alegría. *Revista de Medicina y Cine*, 16, 293-310. <http://hdl.handle.net/10366/145925>
- Acosta-Jiménez, W. (2018). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. *Folios*, (47), 51-68.
- Aronovich, R. (1997). *Exponer una historia. La fotografía cinematográfica*. Gedisa.
- Cabañas, M. (2018). Lost in Translation? La adaptación al cine de El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (29), 293-307. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6283999>
- Campo, O. (2011). Notas sobre Yo soy otro. *Nexus. Revista Académica de Artes, Comunicación, Diseño y Arquitectura*, (4), 113-120. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i4.829>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (C. Losilla, Trad.). Paidós.
- Casetti, F. y Di Chío, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós.
- Díaz, E. (2023). Entre El puente de Casandra y Estación zombi: tren a Busan. En B. Pinto y F. Ramírez (Comps.). *Notas de viaje. Diálogos de bioética y cine en pandemia* (pp. 87-98). Universidad el Bosque.
- García Benítez, C. (2022). La función social del cine en tiempos de pandemia. *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 11-20. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2543>
- Jiménez, A. (2020). La ambigüedad de lo trágico: reflexión de la incidencia política, económica y social del cine en Colombia. *Revista de Humanidades*, (40), 11-36.
- Manzano, V. (2005). *Introducción al análisis del discurso*. <https://personal.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf>
- Marks, L.U. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham and London, United States and United Kingdom: Duke University Press.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge and London, United States and United Kingdom: Harvard University Press.
- Osorio, O. (2010) Los mejores años de nuestro cine. *El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/las-mejores-peliculas-colombianas-de-la-decada/1096#comments>
- Osorno, V. (2023). El papel de los humanos en la propagación del COVID-19: reflexión bioética a partir de la película Epidemia. En B. Pinto y F. Ramírez (Comps.). *Notas de viaje. Diálogos de bioética y cine en pandemia* (pp. 86-). Universidad el Bosque.
- Serpa Flórez, F. (1999). Historia del cólera en Colombia. *Biomédica*, 12(3-4), 95-101. <https://doi.org/10.7705/biomedica.v12i3-4.2031>
- Urcid-Puga, R. (2022). La pandemia como recurso narrativo. Análisis de contenido y discurso de dos audiovisuales. *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 45-55. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2551>