

El mundo en las grietas. Un análisis sobre “la identidad narrativa de los personajes” en la obra cinematográfica de Víctor Gaviria¹.

JORGE ABEL CARMONA MORALES²

Artículo recibido el 3 de octubre de 2015, aprobado para su publicación el 14 de noviembre de 2015

Resumen

El cine es una de las obras narrativas que mejor ilustra “la identidad narrativa de los personajes”. Los aportes teóricos del filósofo francés Paul Ricoeur son especialmente esclarecedores para comprender la teoría de la narración aplicada a la obra fílmica del director colombiano Víctor Gaviria. En el siguiente artículo se procede deductivamente intentando primero develar los aspectos esenciales de la identidad narrativa, para luego ilustrarlos en el desarrollo del cine como narración y culminar con su aplicación a “Rodrigo D No Futuro” y “La Vendedora de Rosas”, dos largometrajes centrales en la propuesta cinematográfica del director antioqueño.

Palabras clave: Narración, obra, obra narrativa, identidad narrativa, trama, personajes.

The world cracks An analysis of “narrative identity of the characters” in the film work of Victor Gaviria.

Abstract

Cinema is one of the works that best illustrates narrative “narrative identity of the characters.” The theoretical contributions of the French philosopher Paul Ricoeur, are particularly illuminating for understanding the theory of narrative applied to the work of the Colombian film director Victor Gaviria. In the

1 Este artículo se deriva de la investigación para optar al título de Magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas. Dicha tesis lleva por título: “Víctor Gaviria: La narración de las grietas”.

2 Antropólogo y Magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas. Docente auxiliar de la Universidad de Caldas. Correo electrónico: alisur99@yahoo.com.mx

following letter proceeds deductively trying first to reveal the essential aspects of narrative identity, and then illustrate the development of film as narrative and culminate in its application to “Rodrigo D No Future” and “The Rose Seller”, two films central to the film proposal Antioquia principal.

Keywords: Narrative work, narrative, narrative identity, plot, characters.

La identidad narrativa del personaje

Este trabajo es una interpretación de la obra cinematográfica de Víctor Gaviria a la luz de la teoría de la narración expuesta por el filósofo francés Paul Ricoeur. Específicamente se desarrollan los aspectos centrales que sustentan el concepto de “identidad narrativa de los personajes” expuesto por el filósofo francés. El artículo se construye deductivamente, iniciando con las definiciones de dichos aspectos, continuando con su funcionabilidad para la obra cinematográfica, para finalizar en su aplicación a la obra fílmica del director antioqueño. Los aspectos fundamentales de la construcción de la identidad narrativa del personaje se plantean con la intención de abarcar integralmente este concepto que se constituye en parte nodal de la teoría narrativa, de la cual Paul Ricoeur ya horadó un buen trecho. Los rasgos físicos, las formas de pensamiento o mentalidades de personalidad y carácter, la actitud frente al mundo y la evaluación moral, transversalizan la apuesta académica que aquí se propone.

Identidad personal e identidad narrativa

Para Ricoeur la identidad personal se construye de manera narrativa al estilo de la identidad del personaje en el relato. La narración nos ilustra acerca de la forma de constituer la identidad. Este es el gran valor y el alcance de la narración que se constituye en un “puente tendido sobre el abismo que la especulación abre continuamente entre el tiempo fenomenológico y el tiempo cosmológico” (Ricoeur, 1999, p. 994). El tiempo narrado, que se ha articulado a través de la historia de un personaje individual o colectivo, se convierte en un tercer tiempo, el tiempo de la narración que brinda una salida de ficción o poética a la incapacidad de los estudios cosmológicos y fenomenológicos, cada uno de corte unilateral, de inscribir el tiempo del ser humano, el tiempo de la intratemporalidad, en el tiempo del cosmos. La narración al crear el tiempo de los personajes enseña a inscribir el tiempo del individuo en el tiempo de la historia y del cosmos. Toda narración se cuenta acerca de un personaje que logra una permanencia o una duración en el tiempo, la cual es vivida en un tiempo histórico.

Al respecto, Ricoeur plantea la siguiente pregunta: “¿Hasta qué punto el entrecruzamiento de los respectivos objetivos ontológicos de la historia y de la ficción constituye una réplica adecuada a la ocultación recíproca de las dos perspectivas, fenomenológica y cosmológica sobre el tiempo?” (Ricoeur, 1999, p. 996). Y expone su propia respuesta: “Esta dialéctica del entrecruzamiento sería en sí misma un signo de inadecuación de la poética a la aporética, si no naciese de esta mutua fecundación un vástago, cuyo concepto introduzco aquí y que atestigua cierta unificación de los diversos efectos de sentido del relato” (Ricoeur, 1999, p. 997). El autor concluye y establece entonces el papel de la narración: al constituir la identidad de un personaje, la cual teje en el transcurso de la historia y del tiempo, el relato da consistencia,

continuidad y duración a la identidad de un individuo que aparece además inscrita en el tiempo de la historia y del cosmos. De esa manera la narración nos enseña a construir nuestra propia identidad, la cual es dinámica, cambiante y conflictiva.

Para Ricoeur la identidad se teje en el transcurso de una vida de tensiones. La primera tensión que cabe resaltar es la dialéctica entre *ídem* e *ipse*, dos términos tomados de la etimología latina. *Ídem* es la permanencia y durabilidad de un ser a través del tiempo; se refiere a la diferencia que tiene un individuo humano respecto a los demás y al hecho de que sigue siendo el mismo y permanece durante un tiempo histórico vinculado a su historia personal y social. *Ipse* es la conciencia de sí que tiene cada individuo y que se forma mediante la memoria. Cada quien es tal como una conciencia de sí. La identidad personal se teje en esa red de conflictos de un ser que se constituye de manera narrativa. “El sí del conocimiento de sí es el fruto de una vida examinada, según la expresión de Sócrates en la Apología. Y una vida examinada es en gran parte, una vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción, transmitidos por nuestra cultura. La ipseidad es así la de un sí instruido por las obras de la cultura que se ha aplicado a sí mismo” (Ricoeur, 1999, p. 698).

De acuerdo con el estudio de Ricoeur, la narración contribuye de dos maneras protagónicas a constituir nuestra identidad personal: enseñándonos a narrar la historia de nuestras vidas y llevándonos a pensar en ellas a través de la confrontación con aquellas vidas que leemos e interpretamos. Los personajes de las obras son el espejo a través del cual nos miramos y nos examinamos. A través de la narración las personas manifiestan la manera como se ven ante los otros a la vez que reflejan la conciencia de sí o la reflexividad. Ambos, el *ídem* y el *ipse* contribuyen a la conformación de la identidad personal, debido a que los individuos siempre nos preguntamos por aquello que somos. En la configuración de la identidad personal intervienen las narraciones que hacemos del yo y las que los otros hacen de nosotros. “Cela veut dire que l’identité des sujets humains (individuels ou collectifs) est reconnue comme étant une tâche permanente de réinterprétation à la lumière des histoires que nous nous racontons à nous-mêmes ou aux autres” (Kearney, s.f, p. 295). La historia de una vida está conformada por todas las historias verídicas o ficticias que alguien cuenta sobre sí mismo. Esa vida se refigura por la acción de dichas historias contadas.

Dado que la narración es mimesis II, o composición de la obra narrativa, los personajes de la obra conforman imitaciones creadoras que se pueden encontrar en la vida misma. El autor de una obra narrativa elabora imitaciones que se refieren a personajes y acciones tomados de personas y acontecimientos reales, los cuales son elevados y transformados al nivel de la configuración de la trama a través de los recursos que ofrece el relato. A su turno, esa identidad personal se hace viable por la identificación de los lectores con las obras narrativas que tienen la oportunidad de leer. Los personajes y las acciones que encuentran en las obras narrativas tienen puntos de contacto con sentimientos, pensamientos y actitudes personales en los cuales se ven reflejados. Por ello se puede hablar de una identidad que se desprende de las narraciones y de la cual se extraen posibles comportamientos ante situaciones futuras.

En la identidad narrativa las acciones y los personajes se conocen y conocen a los otros por lo que dicen y por lo que piensan. Éstos deben imbricarse para construir una trama que

marca el ritmo de aquellas. La unidad de la trama viabiliza las transformaciones subjetivas de acuerdo con las transformaciones objetivas de la obra. Para Ricoeur, la identidad del personaje se comprende por aquello que se dice de él, una de cuyas características importantes es la corporeidad, que soporta predicados físicos y psíquicos. Afirma: “Otro de los rasgos de la noción de “persona” que confirma la de “personaje” consiste en que éste también es, en cierto modo, un cuerpo, en la medida en que también su acción interviene en el curso de las cosas, produciendo cambios en el mismo. Además el personaje es el soporte de predicados físicos y psíquicos, pues sus acciones pueden ser objetos de descripciones físicas y psíquicas” (Ricoeur, 1998, p. 224).

Esa identidad personal expresada en la variación es dinámica, la cual implica fisuras. La identidad personal no es un bloque monolítico de características invariables. Por eso es dinámica y se aprecia en el transcurso de la vida de los personajes. Un personaje tiene un cúmulo de experiencias que va cambiando a lo largo de su vida y cuya continuidad se aprecia en el transcurso de la narración. El lenguaje es el medio privilegiado para conocer las experiencias de los otros. Y al identificarnos con ellas estamos otorgándole a la narración un papel central en la comunicación de pautas culturales entre las personas.

Gracias a ese papel constitutivo de la narración, ella se convierte en la posibilidad del lenguaje de ofrecer a la interpretación del hombre una mediación para el conocimiento. Esta posibilidad permite superar la mirada rígida de la modernidad, en la cual el conocimiento del sujeto solo era reflexivo. Con la narración se indaga por el yo, no precisamente como una entidad solipsista sino como un “sí mismo”. Con ello se realiza un esfuerzo de autoconocimiento que descansa en la interpretación. Como afirma Ricoeur:

El sí mismo no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales, que nos llevan a defender que la acción se encuentra simbólicamente mediatizada... La mediación narrativa subraya, de ese modo, que una de las características del conocimiento de uno mismo consiste en ser una interpretación de sí (Ricoeur, 1998, p. 227).

Además del carácter dinámico, la identidad narrativa permite comprender las imputaciones morales de los personajes. Estos hacen valoraciones de sí, de sus actos en distintas relaciones afectivas como en las apreciaciones que tienen sobre las instituciones, sobre los valores como el amor, la libertad, la amistad, etcétera. En las narraciones el intercambio de experiencias entre personajes genera impresiones, valoraciones, discriminaciones sobre hechos y relaciones en donde están implicados los otros y la participación del sí mismo en la vida pública y privada. Con ello, se forman puntos de vista que implican sentimientos, pensamientos y actitudes que sugieren un continuo proceso de interacción humana.

Otro de los rasgos atribuibles al personaje dentro del relato tiene que ver con la evaluación moral. Es lo que Ricoeur llama “problemática de la imputación”. Comprender la narración es ofrecer razones para que los intérpretes la puedan asumir de algún modo. El público suele colocarse de parte de alguno de los personajes, o puede suceder que lo desdénen porque sus rasgos de comportamiento no le sean agradables. Los valores que se endilgan a los personajes también pueden compartirse por un intérprete potencial. “La intelección narrativa se asemeja al juicio moral en la medida en que explora los caminos mediante los que la virtud y

el vicio conducen o no a la felicidad o la desgracia” (Ricoeur, 1999, p. 226). En los personajes de las narraciones esa actitud interpretativa de los lectores permite la cercanía o no con los personajes ficticios. El público proyecta su personalidad en la de aquel individuo descrito o representado en la obra narrativa. El intérprete se figura en este o en aquel personaje. Por este motivo la proyección en un personaje de alguna narración facilita la identificación en la medida en que comprendemos nuestra propia personalidad por la mediación que suponen los otros y lo otro. Aquí estaría presente la defensa de Ricoeur sobre el conocimiento de sí a través de las obras de la cultura, tesis defendida en varios de sus libros: “[...] apropiarse mediante la identificación de un personaje conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de variaciones imaginativas que se convierten de ese modo en las propias variaciones de sí mismo” (Ricoeur, 1999, p. 228). Las variaciones imaginativas son las que se establecen en la trama y se instituyen en el personaje. El mundo de éste es compartido o no por su lector.

Estas características propias del personaje narrado hacen de la obra narrativa un documento fundamental de la cultura a través del cual se refleja y se comprende el hombre, en cuanto lector. En esa medida, un ejercicio cognoscitivo de la identidad del sí, pasa por la lectura de las obras de la cultura. Las obras narrativas ofrecen evidencias del carácter en cada uno de los personajes. El personaje es una figuración del intérprete porque a través de aquél mira su propio mundo, se traslada de éste al mundo del personaje. Ahora bien, es necesario ahondar en algunos rasgos que se pueden desprender de los personajes. Ellos son: rasgos físicos, formas de pensamiento o mentalidades de personalidad y carácter, actitud frente al mundo, y evaluación moral.

En primer lugar, los rasgos físicos se describen en las obras narrativas a través de los personajes que adquieren unos rasgos identificativos por la corporalidad construida por el autor. Sucede a menudo que determinado tipo de formas faciales se relaciona con un carácter específico. Lo mismo sucede con la forma del cuerpo al cual se le suman actitudes gestuales que contribuyen a la caracterización de dicho personaje a lo largo del relato. La intensificación de los rasgos físicos por parte de un autor permite diferenciar mejor a los personajes con el fin de propiciar las diferentes vías por las cuales transcurre la trama. A veces se exageran los rasgos físicos con el fin de generar efectos más agudos en los lectores y de ese modo generar sentimientos de aversión o de identificación por cada uno de los personajes. Por ejemplo, un personaje con facciones delgadas y nariz aguileña puede, en muchos casos, significar que alberga sentimientos de maldad. También esa caracterización física tiene como finalidad brindar un contraste o una similitud con el paisaje exterior. En ese caso el cuerpo es un determinante de la exterioridad que fundamenta el entorno en el cual cada personaje despliega sus relaciones con los otros. El comportamiento del personaje se trasluce en los rasgos físicos y de éstos se desprenden las variaciones del paisaje.

En segundo lugar, la mentalidad es un concepto que se toma del sociólogo argentino José Luis Romero. Este pensador plantea que la mentalidad primero se vive y luego se objetiva conceptualmente. La mentalidad constituye un sistema de ideas operativas que mandan, que resuelven, que inspiran reacciones. Estas ideas fueron difusas en sus inicios:

Los orígenes de estas ideas suelen ser borrosos. Casi todas las ideas corrientes, por ejemplo, los llamados prejuicios, son ideas incorporadas desde hace mucho

tiempo, al grupo social, de manera racional, que luego han venido perdiendo precisión y rigor, desprendiéndose del sistema explicativo y transformándose en ideas vulgares. Este tipo de sabiduría olvidada y decantada se convierte en un sistema de pensamiento que tiene mucha más fuerza que el obtenido racionalmente: es quizás más sutil y elaborado, pero no arrastra, como aquellas el consenso de grupo (Romero, 1999, p. 16).

Este conjunto de ideas destaca lo inconsciente, instancia psíquica que alguna vez fue racional y que se convierte en un motor de las actitudes de las personas. Tiene una enorme fuerza porque se ha asentado de forma tradicional. Por lo tanto, se puede hablar de un patrimonio común. Si bien estas ideas constituyen el resultado de una deliberación, su aceptación es el producto de las vivencias de un grupo. Con ellas el comportamiento social direcciona cada una de las reacciones de los individuos que la conforman. Entre las ideas arraigadas y vividas en un grupo y las ideas desarrolladas racionalmente, los individuos despliegan sus comportamientos cotidianamente sin parar mientes en la sistematicidad de ellas. Primero, hay una especie de institucionalización en el patrimonio común según el cual la gente determina su accionar cotidiano. Luego, son sistemáticamente comprendidas y ordenadas en una propuesta teórica para su registro. Ese conjunto de ideas es algo así como un fondo común sobre el cual se paran los individuos para llevar a cabo su vida. “El campo de las mentalidades no es el del pensamiento sistemático sino el de ese caudal de ideas que en cada campo constituye el patrimonio común y del cual aquel es como una espuma en relación no siempre coherente. La mentalidad es algo así como el motor de las actitudes” (Romero, 1999, p. 17).

La mentalidad, como ese fondo común de ideas colectivas, se puede relacionar con la mentalidad de los personajes en una trama. En las obras narrativas se encuentran tramas en las que los personajes actúan de acuerdo con ese patrimonio común. La mentalidad refleja aspectos inconscientes que forjan las ideas que se tienen sobre la vida, entre ellos, el modo de comportamiento cotidiano. Ideas como la concepción de nación, los principios morales y las normas éticas que se objetivan en el hacer. Por eso los personajes, a través de las acciones, exponen sus motivos, es decir, los principios más arraigados en su interrelación con los otros personajes. La mentalidad puede arrojar las ideas sobre el comportamiento de un colectivo. Un ejemplo de ello lo encontramos en el personaje de “La guerra y la paz”, el príncipe Bolkonsky. Este es un hombre que deja a su esposa por veleidosa y decide combatir por su madre Rusia para defender la tradición y la grandeza de su nación. En esa actitud moral se reflejan las aspiraciones de un cambio en defensa de la patria. Entonces, se puede decir que la mentalidad forja las actitudes de los personajes y le permite ceñirse a principios colectivos que desnudan la tradición de un grupo.

En tercer lugar, el carácter y la personalidad constituyen aspectos centrales de la construcción de los personajes. El carácter es una condición establecida por la costumbre y heredada por la cultura. Se forma en la construcción del mundo psíquico en el que el “yo” adquiere la forma definitiva para enfrentarse a la realidad. El carácter es “lo involuntario absoluto”, es decir, la asunción de que hay rasgos necesarios con los cuales debemos convivir en cuanto partes integrales de nuestra constitución psíquica. En su esencia, encontramos aquello que afecta la

apertura al mundo y el modo como los individuos se relacionan con los otros. La formación de valores e ideas son guías para la acción, “el carácter es el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona” (Ricoeur, 2003, p. 115).

Ricoeur analiza el concepto de carácter con el fin de estudiar la permanencia en el tiempo como una derivación de su comprensión general de la identidad personal y de la identidad narrativa cuya mención fue hecha en párrafos anteriores. Dicha permanencia en el tiempo puede fungir como una respuesta razonable a la pregunta ¿quién soy? Ricoeur propone el carácter como uno de los modelos de permanencia en el tiempo. Su definición es: “Entiendo aquí por carácter el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo” (Ricoeur, 2003, p. 113). Esta posición del filósofo francés ha tenido ciertos matices a lo largo del tiempo. En “L’homme Falible” Ricoeur recorre la vía pascaliana de la desproporción y enfatiza: “El carácter se me aparecía entonces como mi manera de existir según una perspectiva finita afectando mi apertura al mundo de las cosas, de las ideas, de los valores, de las personas” (Ricoeur, 2003, p. 114). En el libro “El sí mismo como otro”, Ricoeur prosigue en la misma vía conceptual pero direccionando su análisis hacia la problemática de la identidad. Ahora, con su propuesta de concebir el carácter como un conjunto de disposiciones duraderas que permiten reconocer a una persona se está considerando la dimensión temporal de dicha disposición.

En primer lugar, a la noción de disposición se incorpora la costumbre, no sólo aquella que se está contrayendo sino la ya adquirida. Pero por la costumbre se puede albergar un estado de sedimentación que podría recubrir la innovación en el proceso identitario. Al respecto el filósofo dice que cada costumbre así construida, adquirida y convertida en una disposición duradera, constituye -un rasgo de carácter precisamente-, es decir, un signo distintivo por el que se reconoce a una persona, se la identifica de nuevo con la misma, no siendo el carácter más que el conjunto de estos signos distintivos (Ricoeur, 2003).

En segundo lugar, se une a la noción de disposición el conjunto de las identificaciones adquiridas por lo cual “lo otro” entra en la composición de lo mismo. Una persona o una comunidad están hechas de identificaciones como normas, valores, ideales, modelos, héroes en las que ambos se reconocen. La asunción de una figura heroica manifiesta el apego a una causa que ya se encuentra inmersa dentro de ciertos valores con los cuales alguien se identifica. Estas disposiciones se pueden denominar como evaluativas debido a que se interiorizan por medio de un proceso evaluativo, ético. Las preferencias, las estimaciones, las elecciones se asumen de tal modo que una persona las adquiere a modo de disposiciones evaluativas. Ricoeur dice que la identidad del carácter expresa cierta adherencia del ¿qué? al ¿quién? El carácter ya no sería un qué exterior al quién como en una acción cualquiera en donde son distinguibles lo que alguien hace y quién lo hace. Esta dialéctica entre la sedimentación y la innovación del carácter en el proceso de identificación demuestra que el carácter tiene una historia. Ésta permite que haya una dimensión narrativa porque el carácter tiene un polo de permanencia que puede desplegarse precisamente en la narración.

El último de los rasgos tratados es el de la imputación moral. Esta expresión se refiere a un señalamiento. Las personas son susceptibles de cometer faltas y por ello deben señalarse como responsables por sus equivocaciones. Esto es posible porque hay un universo ético y moral que sirve como sistema de referencia. Si se puede hablar de faltas y de equivocaciones es porque

debe haber un responsable. En ello radican los señalamientos a alguien, las imputaciones que se pueden atribuir a los agentes por los actos cometidos. “Imputar es atribuir a alguien una acción reproachable, una falta y, por ende, una acción confrontada y previa a una obligación o una prohibición que esta acción infringe” (Ricoeur, 1999, p. 51). Endilgar la responsabilidad de algo a alguien es sacar del anonimato a quien se atribuye una falta.

En las obras narrativas los personajes se trenzan en relaciones que afectan o no el sistema de valores que obedecen a un conjunto de principios discriminados socialmente, considerados buenos o malos. Los personajes son susceptibles de imputación. Ellos son responsables de sus propias acciones. El contexto narrado en la trama funge como un entorno restrictivo frente a comportamientos que no entran dentro de lo permitido. No se requiere de penalización o castigo jurídico, sino de atribuciones de responsabilidad ante los actos cometidos. La imputación moral frena el obrar humano pero los personajes son libres de actuar subjetivamente de acuerdo con un sistema de valores. Por eso las posiciones de los personajes pueden ser un medio para ejercer la libertad de aquellos. En el esbozo de una posición frente al mundo, con el carácter delineado por moldes autoriales, se asumen puntos de vista políticos, estéticos, culturales, etcétera, diseñados por el autor pero que entran a engrosar modelos de comportamiento con los cuales lectores y espectadores se identifican. “[...] El personaje es el soporte de predicados físicos y psíquicos pues sus acciones pueden ser objeto de descripciones comportamentales y de cálculos de intenciones y de motivos” (Ricoeur, 1999, p. 224).

También es la síntesis o la expresión de perspectivas generalizadas de un imaginario social; pueden mostrar tendencias de comportamiento, modas, obsesiones modernas, nostalgias de épocas pasadas o proyecciones de universos físicos y espirituales posibles. Por ello, el personaje es como un muñeco de ventrilocuo por medio del cual el autor expresa una exposición de principios en los cuales cree o actúa defendiendo posiciones contrarias a las del autor. La imputación moral se refleja en los personajes cuando ellos hablan en diferentes voces. Por eso, la perspectiva desnuda puntos de vista simultáneamente o alternadamente. “Al incorporar la auto designación a la referencia identificadora de la persona, es posible poner en boca del héroe designado en tercera persona declaraciones enunciadas en primera” (Ricoeur, 1999, p. 224). A veces la literalidad es tan evidente que las obras expresadas por medio de soliloquios prolongados muestra un conjunto de gestos y actitudes físicas que el autor ama u odia, o que simplemente le son indiferentes ante lo verdaderamente importante que no es otra cosa que objetivar el mundo de sus personajes.

El autor expresa con sus personajes su vida porque la trama invoca su propio mundo a través de personajes que él construye para recrear, analizar y comprender una situación o algún problema que pueda obtener soluciones más variadas y efectivas al objetivarlo en las distintas situaciones en las que se trenza. La apropiación entre autor y personaje es plena, pues la imaginación de ambos es una expresión bifronte que se genera en la mente del autor por su mundo, pero que proyecta a sus lectores con su obra. “Apropiarse mediante la identificación de un personaje conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de variaciones imaginativas que se convierten de ese modo en las propias variaciones de sí mismo” (Ricoeur, 1999, p. 228). El autor cuenta una historia en primera o en tercera persona, pero está desnudando un trozo de su alma por medio de los personajes que hablan a través de él.

Personajes cinematográficos

En lo siguiente se tiende un puente entre la identidad de los personajes desde el punto de vista narrativo y su aplicación a través del funcionamiento de los rasgos que la caracterizan en dos largometrajes de Víctor Gaviria seleccionados para el análisis.

Inicialmente hay que decir que el cine es una obra porque en él se aplican los tres rasgos que la identifican: completud o totalidad, plenitud y extensión. En primer lugar, la completud o totalidad se refiere a cada una de las partes como supeditadas al todo; cada episodio no puede ser una unidad con sentido completo a pesar de que logre cerrar en sus propios límites un trozo narrativo. En segundo lugar, la plenitud está dada por la funcionalidad de los episodios en relación al todo. Finalmente, la extensión se refiere a los límites de la obra. Está ligada al género y está dada por la lógica de la obra.

El cine además de ser obra también puede catalogarse como obra narrativa. El estilo, la finitud y los códigos son aspectos centrales que caracterizan esta clase de obras narrativas entre todas las obras. En el cine la historia no solamente se cuenta temáticamente sino que se hace de un modo específico, cuyos elementos audiovisuales se inscriben en la imagen fílmica. Por otro lado, la finitud de una obra cinematográfica puede explicarse por la duración de su extensión. Una película no puede prolongarse de modo indefinido porque está hecha para ser vista. El código cinematográfico tiene sus propios criterios de funcionamiento. La palabra es la célula fundamental de la literatura, mientras que en el cine es la imagen. La imagen fílmica muestra, la literatura dice. Ambos códigos cuentan una historia pero la manera de hacerlo se pliega a las características del lenguaje particular.

Dado lo anterior se puede decir que el cine como obra cinematográfica también es una fuente de proliferación de identidades narrativas que los personajes van estableciendo entre ellos.

Las personas construyen su propia identidad en la narración. Esa relación entre identidad y narración se ilustró suficientemente en los párrafos precedentes. Basta decir aquí que los individuos configuramos nuestra identidad en las construcciones narrativas que realizamos cotidianamente. Un narrador, cuando configura una obra narrativa, está ofreciendo la oportunidad a sus lectores de identificarse con la vida de los personajes. Se da así continuidad a la identidad propia por la identidad del personaje. Las historias y los personajes de una obra narrativa son tomados de la vida de las personas. La vida cotidiana es la fuente de la que bebe un autor para crear sus personajes. A éstos algunos autores los denominan actantes.

Vladimir Propp sugería llamar actantes a los personajes, que para él no se definían por su estatus social o su psicología, sino por su “esfera de acción”, es decir, por el haz de funciones que cumplen en el interior de una historia. A. Greimas propone llamar actante al que tan sólo cubre una función, y actor al que, a través de toda la historia, cubre varias (Aumont, 1996, p. 13).

Greimas (según Aumont) propone seis términos en la taxonomías de los personajes: un sujeto que corresponde al héroe, un sujeto que puede ser buscado por el héroe, el destinador quien fija la misión, el destinatario quien recoge el fruto, el oponente quien dificulta la acción del sujeto y el ayudante que ayuda al sujeto. Uno de los personajes puede cumplir varias funciones. Esta tipología relaciona al actante con un número finito de funciones. Los personajes,

por el contrario, tienen un número casi infinito de funciones puesto que su carácter y sus atributos pueden variar, sin parar mientes en que la función sea la misma durante la trama. Un personaje tiene una riqueza psicológica que permanece a pesar del número de funciones que pueda cumplir en una obra narrativa. “Asegura por igual la unidad, más allá de la diversidad de funciones y de polos actanciales: el personaje de ficción es un poco el hilo conductor, tiene un papel de homogeneización y de continuidad” (Aumont, 1996, p.132).

El personaje del cine puede diferenciarse del personaje novelesco porque, según Aumont (1996), el guion casi nunca tiene existencia para el público. El personaje sólo existe en la pantalla. En el cine un personaje casi nunca existe bajo los rasgos de un actor en particular que se consigna en una única interpretación y la cual se conserva en la toma por el recurso al montaje. Usualmente el personaje no tiene existencia por fuera de los rasgos físicos del actor que lo interpreta. Otro aspecto para destacar consiste en que el personaje se construye para el cine a través de la fijación de unos rasgos que lo caracterizan. La necesidad del éxito comercial va fijando las actuaciones de las grandes estrellas a unos contenidos y a unas formas que van moldeando dicha imagen pública. “Esta imagen se alimenta a la vez de los rasgos físicos del actor, de sus actuaciones fílmicas anteriores o potenciales y de su vida “real” o supuesta. El *star-system* tiende a hacer del actor un personaje incluso fuera de la realización fílmica” (Aumont, 1996, p. 134). Muchos guiones se escriben para un actor. En ellos algunas veces se estipulan caracteres obligatorios que deben cumplirse para mantener intacta la imagen de aquél en el medio cinematográfico.

En el cine los personajes también tienen unos rasgos que los caracterizan. Ellos son: los rasgos físicos, el carácter, la mentalidad y la imputación moral. Los rasgos físicos se aprecian explícitamente por el poder de la imagen. En unos pocos planos se hace posible la presentación de un personaje sin la necesidad de utilizar palabras. La sola imagen audiovisual, unida a la gestualización y al timbre de la voz, permite que un personaje quede plenamente identificado facial y corporalmente. En el cine las angulaciones de cámara realzan o esconden ciertos rasgos de su rostro con el fin de mostrar un detalle o de ocultar otros. Las posibilidades de recorte que tiene la cámara en la composición de un plano permite la escogencia de ciertas características que se muestran en un momento específico de la película. Asimismo, posiciones como los planos picados o planos contrapicados sugieren la idea de superioridad o inferioridad, resaltando con ello ciertos aspectos del rostro y del cuerpo que se quieren registrar en el plano. Por el movimiento de la cámara se pueden explorar las distintas perspectivas desde las cuales se observa una parte del cuerpo del personaje. El medio cinematográfico ofrece las posibilidades de explorar la densidad, los volúmenes y el movimiento mismo. Dichas propiedades cinematográficas imprimen un nivel mayor de realismo que otro tipo de representaciones. En los personajes los rasgos físicos se compartimentan dependiendo de los tamaños de los planos. Un plano entero muestra todo el cuerpo de uno o de varios personajes, pero oculta el resto del paisaje. Un plano medio muestra solamente la mitad del cuerpo. Un plano cercano o un *close-up* busca dirigir la atención del espectador para que detalle cierto rasgo físico. No obstante, el director de la película puede mostrar todos los rasgos al mismo tiempo. Esa posibilidad narrativa no se encuentra en la obra literaria. En la obra cinematográfica la presentación de los rasgos físicos integra las propiedades que tiene la representación audiovisual por la imagen misma.

El carácter puede expresarse cinematográficamente a través de los recursos audiovisuales. La introspección en la mente de los personajes tiene mejores posibilidades en la literatura. El cine ha producido ciertos recursos audiovisuales para describir este rasgo en los personajes. Una “voz en off” o la narración directa de un personaje dentro de la historia pueden referir el conjunto de los acontecimientos que construyen la obra filmica. Hay filmes que son presentados por textos narrados o leídos por los mismos personajes con el fin de inspeccionar el temperamento, el carácter y todo el mundo interno que en el cine sólo se puede traslucir por medio de los gestos o de las actitudes corporales. El carácter sólo puede verse entonces por el reflejo de emociones que se transparentan en los movimientos de los personajes. El movimiento lleva implícito el conjunto de sentimientos y pensamientos que expresan aquello que las personas quieren expresar.

La tipología del carácter se expresa en el cine por la construcción del personaje que está ligado al género en el cual se clasifica una película. Este punto se puede ejemplificar en dos géneros cinematográficos icónicos. El cine negro es un caso paradigmático. Las películas de este género se basan en historias de detectives. En ellas, siempre hay un policía o un investigador privado para el cual el mundo del hampa debe combatirse como un imperativo ético. En la mayoría de los casos el detective es un hombre “rudo”, sin demasiada expresividad de sentimientos. Este individuo cree en la institucionalidad, es un defensor del orden y de la ley. Pero de algún modo la subvierte por su lucha contra la impunidad que campea en las calles de la ciudad. El carácter del detective no es fácilmente descifrable. Sin embargo, cuando debe utilizar la violencia, lo hace sin vacilaciones. Pero algunas veces puede dejar escapar gestos tiernos que son inspirados por aquellos que necesitan ayuda. Además este defensor de los principios se considera un *medium* para hacer justicia por aquellos que no pueden beneficiarse de ella. El detective es solitario porque le tiene miedo a la amistad y al amor, y es capaz de sacrificar su vida por defender la justicia.

El personaje también tiene una mentalidad. Este concepto se refiere a la atmósfera común que obra en cada individuo y direcciona su comportamiento. Cada contexto imprime sus rasgos específicos en los individuos. La mentalidad permite la identificación de una sociedad en la que influyen aspectos diversos como la tradición, los hábitos y los comportamientos generalizados. En el cine la mentalidad se expresa audiovisualmente. Tanto en el discurso como en las manifestaciones del movimiento corporal o en cierto tipo de actitudes se pueden encontrar objetivaciones de la cultura. Por las posibilidades de la imagen la expresión de ciertas actitudes culturales se hace de modo directo. En el diseño de la indumentaria, en la ornamentación del cuerpo, en gestos y movimientos corporales, en los modales, por ejemplo, se pueden ver reflejadas las expectativas de una sociedad.

En las películas de Víctor Gaviria se encuentran expresiones verbales que reflejan la mentalidad antioqueña. El afán de vivir la vida intensamente, el círculo cerrado en el cual trascurren sus relaciones cercanas, el espíritu empresarial, entre otros aspectos, caracterizan a la sociedad “Paísa”. Asimismo, esas películas que muestran la mentalidad costeña siempre están expresando la alegría de vivir, la actitud festiva y la camaradería entre amigos, etcétera. La mentalidad como concepto se transparenta en el cine por la imagen. La visualidad del medio funcionaliza esta idea por las propiedades con las cuales trabaja.

Finalmente, el personaje tiene unas actitudes morales. A él se le pueden imputar actitudes que expresan sus intenciones frente a las cosas más preciadas para él. Él es responsable por las consecuencias de sus actos. Los personajes se cohiben porque hay unas presiones sociales que son imperativas. Pero también pueden transgredir sus valores en nombre de causas loables o no. Los personajes a veces se convierten en guías para la sociedad. Pueden contribuir a modelar la experiencia.

En el cine hay una gran cantidad de películas que tienen una enseñanza moral. Muchos de los personajes que las representan se convierten en la modelización de una idea o la representan y la defienden. Incluso por asuntos de tipo ideológico algunos personajes sirven de concientización frente a un enemigo interno o externo. En las películas de guerra, el tema ideológico se vuelve un tema moral. Un filme como “La lista de Schindler” es una condena contra el holocausto nazi, pero al mismo tiempo contribuye a la defensa de la concepción estigmatizada sobre Occidente como el norte del comportamiento para el resto de la humanidad. Sin embargo, Oscar Schindler salvó la vida de miles de judíos porque su imperativo moral así se lo determinó. Su actitud estuvo basada en el amor al otro y en la condena de la injusticia, al margen de su proveniencia.

En conclusión, el cine es una más de las obras de la cultura. Puede engrosar el universo de las obras narrativas por sus especificidades que como un producto colectivo de elaboración estética representa formas de vida diversas a lo largo del último siglo. Es posible aplicar la relación entre la narratividad y la temporalidad en su funcionamiento. La propuesta de Paul Ricoeur, al respecto, permite comprender la obra cinematográfica como un proceso que existe más allá de su simple configuración. Precisamente por ser parte de un proceso, la obra cinematográfica admite el análisis del mundo de la prefiguración y del mundo de la refiguración, en los cuales la obra logra su extensión más allá del proceso de composición. En el cine cabe aplicar dicho proceso teniendo en cuenta sus particularidades de construcción que obedecen a una forma de narración audiovisual y que pertenecen a unos códigos que lo caracterizan como lenguaje.

En el cine como obra narrativa se puede establecer también una relación entre la identidad y los personajes. Éstos se identifican con ámbitos de la realidad que son importantes para aquéllos. La identidad se extiende hacia los espectadores que sienten empatía con uno u otro de dichos personajes. El espectador se pone en su lugar e imagina posibles senderos de acción ante una diatriba. Esos personajes son contruidos por el autor de acuerdo con rasgos físicos que se asocian con temperamentos y caracteres, también con su mentalidad que se asocia a ideas de corte colectivo y guían sus acciones, al carácter y a la personalidad que aluden a la permanencia de unos modos de comportamiento en los cuales operan valores perseguidos como convicciones constitutivas de los individuos y los colectivos, a la imputación moral que alude a las responsabilidades de los individuos frente a su entorno. El cine, por todo lo anterior, se engloba dentro de las obras narrativas. Su construcción tiene las mismas posibilidades analíticas de cualquier narración literaria.

Los personajes en la obra de Víctor Gaviria

En los siguientes párrafos se pretende mostrar que la aplicación de los aspectos esenciales de la constitución de personajes en las obras narrativas presenta importantes ventajas de análisis en cuanto permite la interpretación rigurosa y sistemática de una obra cinematográfica como la de Víctor Gaviria, un autor filmico dueño de un estilo único objetivado en unos recursos audiovisuales no adjudicable a otro director colombiano. Dichos aspectos son: rasgos físicos, carácter, mentalidad e imputación moral. Y se aplican a dos largometrajes de la obra del director antioqueño.

“Rodrigo D No Futuro”.

Los dos personajes principales de “Rodrigo D No Futuro” tienen rasgos bastante marcados en relación con la personalidad que se quiere mostrar por parte del director de la película. En primer lugar, Rodrigo es un joven de cuerpo desgarrado, de estatura promedio. Su rostro delgado tiene la fisonomía de los personajes cuyas preocupaciones absorben su tiempo; en su delgadez se advierte el peso de las circunstancias cotidianas, de todo ese mundo adverso que comprende las Comunas de Medellín, en medio de topografías desiguales y personas acostumbradas al “aguante” de las dificultades económicas. Rodrigo no gesticula demasiado porque no parece tener deseos de expresar ninguna emoción; su parquedad gesticular es un síntoma de lo que no quiere o no puede expresar. En segundo lugar, Adolfo es un joven más expresivo facial y corporalmente. Mientras Rodrigo no está dispuesto a compartir nada, Adolfo se entrega a sus amigos, a su novia y a su madre. A ellos les profesa afecto; las sonrisas son frecuentes pero en ocasiones se muestran cargadas de rencor frente a las condiciones adversas que debe vivir. Adolfo, de cuerpo macizo, también tiene la agilidad para trepar muros y escabullirse de sus perseguidores en barrios de construcciones quebradas e irregulares. Adolfo, podría decirse, es, según ciertas clasificaciones de personalidad, un hombre pícnico, alguien de “baja estatura, el cuerpo ancho y miembros flacos. Su estado anímico oscila continuamente entre la alegría y la tristeza. Tiene facilidad en el proceso comunicativo, es abierto” (Gutiérrez, s.f, p. 5). La voz de Adolfo es pausada pero cordial; algo que en Rodrigo suena al contrario y que no invita a la comunicación.

Por otra parte, el carácter de Rodrigo es afable con sus amigos, pero muestra una indisposición permanente con los miembros de su familia. La muerte de su madre ha generado en él un malestar que se traslada a sus relaciones filiales. En las imágenes se observa la actitud desinhibida y melancólica de Rodrigo. En los “mandados” y en las pequeñas diligencias que su padre le encomienda advertimos dicha actitud. Rodrigo es un hombre flemático que parece tener comprimida su rabia y que solo puede liberar en el toque de la batería. En el continuo movimiento de Rodrigo hay un desahogo. Las personas de su entorno, pese a todo el malestar social, lo tratan como a uno de los suyos. Rodrigo es un individuo díscolo pero dicha actitud es justificable debido al peso que la sociedad descarga sobre él. Adolfo, por el contrario, es un hombre alegre. Es un muchacho comprometido con las personas más cercanas a su círculo familiar y de amistades barriales. Adolfo parece encontrar en el contacto físico toda la afabilidad del hombre promedio de Medellín. Esa fraternidad propia de esa ciudad, funciona en el contacto físico de un joven como Adolfo. Ese tedio social impulsa un vértigo manifestado en

la acción. La vida transcurre a una velocidad galopante de la cual es imposible escapar por la fuerza que el poder de la sociedad imprime en Adolfo y en el resto de los jóvenes de aquellas calles marginales de Medellín.

Luego, la mentalidad se expresa como rasgo en varias actitudes mostradas en Rodrigo D. Ese fondo común que conforma la mentalidad de Medellín se manifiesta en la solidaridad social. Esa mentalidad determina lo que socialmente se estipula como lo bueno o lo malo. “Son ideas sobre las que ningún grupo social tiene una conciencia perfectamente clara, pero son las que secretamente se ponen en funcionamiento cuando se toma una decisión o se dice “esto es bueno” o “esto es malo”, “esto es tolerable” o “esto es intolerable” (Romero, 1999, p. 13). Los hombres y las mujeres de las comunas marginales demuestran las dotes culturales para el apoyo mutuo. En el abrazo, en el préstamo de objetos para usos domésticos y en los recuerdos de amigos entrañables ya fenecidos, emerge una actitud colectiva de fraternidad. El pasado se erige como un aspecto determinante de las relaciones con los otros. El recuerdo de los amigos muertos permanece en la memoria de quienes los tuvieron cerca, de quienes fueron sus amigos. En los crímenes y en las vivencias cotidianas se realiza un homenaje a los compañeros muertos. De modo más restringido, la mentalidad de los jóvenes está limitada por la proyección a corto plazo. El asesinato es la consecuencia inevitable e impostergable que dará al traste con el presente. Tanto familiares como personas cercanas y ajenas no encuentran razones para pensar en propósitos de largo plazo. La violencia se asume como algo que habita entre la gente de los barrios y Comunas de Medellín. Sus causas se balancearon entre las micro-violencias y las dinámicas más extensas del panorama nacional. “El odio, la venganza, el deseo de reconocimiento, el ajuste de cuentas, las deslealtades y la manipulación de fuerzas externas más poderosas se mezclaban y confundían en pequeñas guerras interminables” (Riaño, 2006, p. 44). Finalmente, en los consejos de los padres y de los mayores a los jóvenes, se hallan esas ansiedades de supervivencia que la norma social impone en las personas de cualquier contexto. Sin embargo, por esa imagen que tienen los antioqueños de emprendedores y de “echaos pa’lante”, los adultos transmiten a los jóvenes recomendaciones de cómo deben asumir sus vidas como buenos hijos de paisas. “Esto es comprensible si se recuerda la funcionalidad dentro de la categorización de lo paisa, de la capacidad naturalizada para sortear lo inestable y lo contingente, características contextuales necesarias para la emergencia de al verriquera” (Hernández, 2006, p. 76). Esta insistencia en el cambio de vida a través del trabajo es un valor común dentro de Antioquia. La necesidad de un empleo, de “ser alguien en la vida”, se escucha en palabras pronunciadas por el padre de Rodrigo. Su hermana todo el tiempo le está remarcando la condición de desempleado en la cual se encuentra. Mientras que Adolfo le hace saber a su madre que todas las cosas que hace en la vida son destinadas a lograr el bienestar de aquella.

Finalmente, la imputación moral se puede analizar en Rodrigo D a través de la disposición que Adolfo y Rodrigo asumen ante la sociedad, ante su familia y ante sí mismos. El primero siente responsabilidad ante su familia, especialmente con su madre y con su novia. A ellas les dedica todas sus actividades. En tanto Rodrigo no siente especial responsabilidad hacia nadie. Mientras Adolfo lo quiere cambiar todo mediante la acción, en algunas ocasiones violentamente, Rodrigo no quiere participar de ningún proyecto colectivo, excepto el de su relación con la música. Esas actitudes en ambos personajes funcionan como un muro de resistencia

frente al otro lejano pero que habita esa ciudad inhabitable por sus desigualdades. Si no se engrosa el engranaje político y económico formal, no se participa de ninguna norma social. El aprecio que Rodrigo siente por la música marginal, *el punk*, le permite expresar el descontento social, le permite resistir ante la adversidad y la desigualdad social. Por su lado, Adolfo respeta ciertos códigos de comportamiento entre los compañeros de crimen. La solidaridad aflora pero el rebasamiento de los límites “éticos” puede generar rencillas que conducen a la muerte. El asesinato de uno de sus compañeros, Ramón, se debe precisamente a la violación de uno de esos códigos pactados entre los miembros de los combos.

“La vendedora de rosas”.

En “La vendedora de rosas” la configuración de los rasgos físicos se puede sintetizar en dos personajes. Por un lado, Mónica es la niña afable, aquella para la cual todos los niños merecen contar con un refugio. Esa dulzura de carácter se refleja en un rostro redondeado pero proporcional en las formas. Sus ojos de color castaño ríen a la par de sus labios y en su mirada se dibuja la expresión nostálgica de quien se ha pasado mucho tiempo esperando el regreso de algo ausente. En este caso, su rostro es un espejo del dolor esculpido en la piel, pero sin dañar la amabilidad natural que la caracteriza como amiga de todos. Su cabello rizado y largo genera la impresión de que lo ha cuidado para alguien. Los movimientos de su cuerpo son lentos, como si estuviese esperando a alguien. Todas sus formas corporales exudan la ilusión de que toda habrá de cambiar, que el refugio materno se acoplará con su cuerpo y retornará al huevo primigenio del cual nunca debió salir. Por el otro lado, “El zarco” es un muchacho que subvierte las normas de un grupo que vive de las actividades ilícitas. Sus ojos verdes y su rostro delgado son propicios para la exacerbación de sus estados de ánimo agresivos. Sus movimientos reflejan la ansiedad de vivir sin pausa. El cuerpo de “El zarco” genera en sus compañeros de trabajo malestar y desconfianza; por ese hecho es un hombre que está siempre solo. Sus facciones en el rostro son irregulares y conservan esa expresión airada. Su actitud a la defensiva puede ser producto del miedo que ha infundido en él la sociedad.

El segundo punto que conforma el rasgo de los personajes es el del carácter. Mónica es una niña amable; ella no sufre cambios de humor frecuentemente. Su nostalgia de la vida anterior al lado de su madre-abuela, se convierte en el motor de su buena disposición al trato con las otras niñas. Yudy, por el contrario, es la niña que vive el día a día. Ella representa el universo de los niños y niñas que viven su vida velozmente. A Yudy no le interesan las reflexiones muy profundas, es por ello que sus relaciones no son duraderas. Mientras Mónica tiene un carácter que simboliza la voluntad, no sólo de ella sino de todos aquellos que trabajan en condiciones adversas, Yudy no tiene una noción de la vida a largo plazo. En “El zarco” se aprecian todas las frustraciones sociales, las cuales son desfogadas por medio del resentimiento social hacia todo, incluyendo los territorios habitados en Medellín. “Como resultado de las fuerzas de segregación y discriminación, la mayoría de los jóvenes de las zonas populares de la ciudad tienen una débil conexión con la ciudad en general, con sus espacios y sus hitos (Riaño, 2006, p. 184); por eso este personaje desvía toda su energía vital a la acumulación de dolor como se observa en los consejos que le da a su pequeño hermano, en las puñaladas infligidas a un taxista y a sus propios compañeros de operaciones ilícitas, acciones éstas que demuestran su desprecio por el territorio local.

El tercero de los rasgos se refiere a la mentalidad. Hay un conjunto de actitudes que reflejan la mentalidad de una ciudad como Medellín tal como se afirmó en Rodrigo D. Muchos de los niños se reponen rápidamente de ciertas ofensas como las agresiones físicas, las violencias emocionales de amigos y desconocidos. “Esas no son penas”, se acostumbra a decir en las calles de la ciudad, especialmente en boca de los niños que trabajan en actividades delictivas. Esa es la mentalidad del antioqueño, un hombre acostumbrado a sobreponerse a la fuerza y a las adversidades de la naturaleza. La mejor actitud siempre será la de levantarse, seguir y emprender cualquier proyecto, porque así es esa “raza” elegida; por eso se defienden esos valores regionales, casi de modo chovinista como se refleja en estas declaraciones: “si ve, aquí no hay costeños porque es que hay que moverse, aquí hay que ser verraco para ganarse la vida, y esos no, esos son perezosos, eso es lo que dice todo el mundo” (Hernández, 2006, p. 74). La lucha cotidiana de los niños marginados de Medellín es una continuación inversa de ese emprendimiento paisa. Ese refugio formado en medio de las calles oscurecidas por la noche es una manera de camuflaje. La generación de grupos cerrados en bandas y barras juveniles es una extensión en pequeño de la autoprotección de un pueblo que aprendió a solucionar sus problemas por sí mismo.

El último punto es el de la imputación moral. Mónica desprende solidaridad en todos sus actos; si bien, en algunos momentos también se sale de control y se trenza en peleas callejeras, siempre se puede contar con su ayuda frente a las dificultades. Ella sabe que su apoyo a las demás niñas que lo han perdido todo, su tranquilidad y su fraternidad, es tal vez el único que puede ofrecer con toda confianza. Ella es responsable de sus demás amigas, ella es la que invita siempre a ir a la pensión, ella es la que le da posada a Andrea, la niña que se ha volado de la casa y ella es la que, con la frase justa, devuelve la esperanza a sus compañeras. “El zarco”, en cambio, es el hombre proscrito y es castigado con el ostracismo; los miembros de la banda que trafica con drogas y controla las actividades ilícitas en el barrio saben bien que hay que sancionar a aquel compañero perjudicial para el bienestar de todos; las acciones que realiza la banda de “Don Héctor” están direccionadas al lucro en contra de los otros, por eso hay que controlar el buen funcionamiento de los grupos cerrados y que se cuiden las normas implícitas y explícitas.

Referencias

- Aumont J., Bergala A., Marie, M y Vernet M. (1996) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez, T. (s.f) *Teorías biológicas sobre la personalidad y su aplicación a los personajes de Abigail Morgan*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Hernández, G. (2006). *Evocaciones míticas e identidades actualizadas*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Kearney, R.(s.f) L’imagination narrative entre L’etique et la poetique. En Lewis E. (Ed.), *The philosophie of Paul Ricoeur* (pp. 283-303), Chicago: Southern Illinois University at Carbondale.
- Riaño, A. (2006). *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Ricoeur, P. (2003). *El sí mismo como otro*. México: Siglo XXI Editores.
- Romero, J. (1999). *Estudio sobre la mentalidad burguesa*. Alianza: Buenos Aires.