

Los apetitos del cine colombiano

Turbaciones morales de una nación virulenta

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

A pesar de su radicalidad, algunos artistas han adoptado la postura avivada por parte del simbolismo y decadentismo de artistas de finales del siglo XIX (Huysmans, Ibsen), respecto a las relaciones entre arte y moral. Se asocian al rechazo tajante de cualquier responsabilidad moral del arte. Es decir, asumen que al arte no le interesa la moral, y por ello no se le debe juzgar desde ningún punto de vista ético. Lo que implica que si una obra presenta cualquier tipo de situación considerada para una comunidad como inmoral o que raya en los límites de sus propias posturas morales, no debe tacharse de inadecuada o lo que es en el fondo igual, su valor artístico quede incólume. Sin embargo, si bien dicha postura les ofrece libertad a los artistas, la posibilidad de explorar los límites de cualquier experiencia humana, cada vez se hace menos sostenible la idea de que el arte no tiene compromisos morales.

No queremos abrazar una postura que implique que el arte tiene como objetivo la formación moral de los públicos. Su papel puede ser cuestionar valores morales de una sociedad determinada, en el caso en que se asuma que la obra tiene un compromiso de denuncia o

crítica. Tampoco es posible negar que ciertos trabajos estéticos pueden tener fines didácticos y sirven, en algunas ocasiones, como agentes moralizantes (por ejemplo, el cine de propaganda Nazi que buscaba fortalecer los valores morales del tercer Reich). O, en lo que puede ser un punto de vista más moderado, ciertas formas narrativas pueden ilustrar conflictos morales capaces de suscitar la valoración de naturaleza ética. Sin duda el arte, y en particular los artes que versan sobre el relato, tienen la capacidad de re-figurar simulacros del mundo social, y enfatizar, a partir de sus peripecias, conflictos de orden moral. Lo cual conlleva al público a pensar en las implicaciones de situaciones límite como la violencia, el sexo, la pobreza, la injusticia, la dignidad o la culpa.

Moral en pantalla. La idea del cine-tablero

Sin lugar a dudas el cine ha sido un territorio propicio para ilustrar el mundo de la moral. Su vocación narrativa, y su afán por ser un testigo del mundo cotidiano, lo han convertido en un gran tablero que reúne desde los más crudos conflictos morales, hasta la ilustración de distintas teorías éticas. Un análisis de esta materia lo encontramos en la obra de Christopher Falzon (2005) titulada: *La filosofía va al cine*. En un bello capítulo dedicado a analizar las principales posturas éticas, desde Platón hasta el exis-

¹ Comunicador Social y Periodista. Profesor del Área de Formación Básica y Disciplinar del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co



Apetitos del cine colombiano

evidente la imposibilidad del cine (y quizá del arte) de evadir el problema moral presente en sus territorios. La alegoría del anillo de Giges hace alusión al mito de un artífice que provee a su portador del don de la invisibilidad. Dicha facultad le permite a quien lo usa comportarse del modo que le plazca, pues nadie puede verlo. Y si nadie es testigo de las acciones del portador del anillo, se hace imposible cualquier valoración moral. Con dicha figura, Falzon, quizá sin saberlo, nos está revelando la vocación moral del cine. Y es que un arte inclinado a la visibilidad, gracias al ojo virtual de la cámara que hace visible hasta los más íntimos comportamientos, no puede sustraerse del peso moral de lo que retrata, y mucho menos impedir el juicio ético de quien observa. Para el público, tendríamos que decir, existe cierto camuflaje. Su posición voyeur tras la pantalla lo hace poseedor de un virtual anillo de Giges. Y por eso su capacidad de juzgar puede tender a ser la de una deidad que observa a la distancia un extraño mundo simulado (un cine-dios tendría lugar, como sugiere Rivera). Sin embargo, sabemos que entre las virtudes del relato cinematográfico se encuentran los mecanismos de identificación. Y cuando el espectador penetra en el cuadro fílmico gracias a proyectar sus propias dimensiones personales, el diálogo moral se propicia y su invisibilidad desaparece.

Falzon nos provee de diferentes figuras presentes en la historia del cine que permiten reconocer las dimensiones morales. Recuerda como la moral, en diferentes niveles, se ve acechada por manifestaciones del mal. Podríamos decir que cierto equilibrio moral tiende a perder su armonía por factores que desbalancean los comportamientos sociales. Los villanos, que normalmente

tencialismo sartreano, hace uso de diferentes películas para mostrar cómo pueden reconocerse sus argumentos morales al interior de la puesta en escena. Lo más interesante de su trabajo es que da pie a una crítica al cine de Hollywood, que reproduce una moral destinada a garantizar que la felicidad es siempre alcanzable tras cualquier periplo. La figura del 'final feliz' refuerza en los públicos la idea aristotélica de que el fin último de los actos morales es alcanzar la felicidad con base en la templanza como valor central de la vida: "Hollywood sigue enorgulleciéndose del final feliz con el que tranquilizadamente se conforma el mundo moral y donde quienes se comportan mal, si no logran mejorar, son al menos descubiertos y castigados" (Falzon, 2004, p. 94).

Sin embargo, lo más genial de su trabajo es la exposición de la alegoría de Platón sobre el Anillo de Giges como condición moral. Sin que su análisis vaya más allá de ilustrar, con algunas películas, la idea platónica de que somos seres morales por el hecho de que no somos invisibles, consigue hacer

son foráneos, o miembros marginados de cualquier comunidad, sirven para revelar el hecho de que gran parte de los relatos operan por una crisis de naturaleza moral. Muchos de estos personajes acrecientan el desequilibrio gracias a un apetito voraz, que puede ser movido por las pulsiones más primitivas o por los deseos de poder más megalómanos imaginables. Así Falzon nos recuerda que desde la figura del vampiro, pasando por las mujeres fatales del cine negro, hasta los más cruentos villanos del cine fantástico, el cine siempre pone en escena conflictos morales a lo largo de sus arcas filmográficas.

Juan Antonio Rivera (2003), en un particular trabajo titulado: *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*, eleva el deseo por las imágenes a un nuevo nivel con la idea de la 'sala de cine Fausto'. Explorando los conflictos morales en el cine sugiere que la experiencia en la pantalla multiplica la idea de un apetito fáustico (clara referencia a la obra de Goethe) por otras experiencias que puedan mostrar situaciones extremas, casos en que el hombre replantea sus propias seguridades cotidianas. Y si Fausto, nos dice, tenía un deseo concreto por disfrutar la existencia al máximo, que lo hace negociar su alma a cambio de una nueva vida, la sala de cine puede plantearnos un nuevo futuro, otra vida que se aleja de la conocida. Sin embargo, ese apetito de vida, señala Rivera, no se reduce a una sola vida. Por el contrario es el deseo de vivir todas las vidas posibles, la necesidad de explorar todos los conflictos existentes, la posibilidad de salir de una sola piel para habitar todos los cuerpos. Por ello dicha figura muestra que el espectador que penetra en la sala de cine tiene un instinto moral, quiere vivir (quizá en la invisibilidad virtual del anillo de Giges) otras vidas, experimentar otros modos

de enfrentar situaciones que valoradas desde su experiencia cotidiana serían éticamente reprochables. En sus palabras:

“El apetito fáustico no es una extravagancia de carácter, sino todo lo contrario: es un anhelo sentido por los hombres de todas las épocas y que ha tratado de mitigar con los medios que dispone. Los sueños o los simples relatos de ficción han constituido remedios parciales con que aplacar ese apetito que urge a integrar en nuestra vida, aunque sea de forma vicaria, el mayor número de experiencias, incluidas aquellas que no hemos vivido en primera persona” (Rivera, 2003, p. 333).

Tendríamos que decir así que no es posible sostener que el arte está exento de la moral. Quizá algunos artistas no se preocupen por las consecuencias morales de sus obras. Pero ninguna obra, así lo desee, puede abstenerse de desplegar un territorio moral, y más, si como en el caso del cine, el relato está al orden del día. En esa dinámica, como espectadores, disfrutamos la experiencia cinéfila, no solo por el goce estético, sino porque sacia al llamado apetito fáustico, que nos permite una experiencia moral diferente, y claro, con la protección del anillo de Giges que implica estar ocultos en la sala.

Autores como Stanley Cavell (2008) o George Wilson (2006) nos sugieren que además el cine tiene la posibilidad de promover en nosotros un crecimiento moral. Claro, esto no está exento de privilegiar en dicho crecimiento el acento en una u otra valoración ética. Es decir, dicho crecimiento dependerá de qué postura ética se abraza para explicar una moral concreta. Lo interesante es que se reconoce en el cine una

facultad que, en principio, no parece ser innata. Pues si el cine lo entendemos bajos un modelo estético (quizá al estilo kantiano, es decir alejado de la vida práctica) no tiene injerencia sobre la vida social, sobre el modo en que actuamos. Pero Cavell, principalmente, quiere creer que el cine puede hacernos mejores, como reza, en calidad de pregunta, su obra dedicada a estudiar la relación entre moral y cine (2008).

Así nos asegura que, como puede inferirse también del trabajo de Falzon, el cine tiene inclinaciones sobre ciertas temáticas, por ejemplo el sexo y la violencia, que acarrearán planteamientos morales centrales a cualquier comunidad. Dichos rasgos de naturaleza moral se vuelven capitales en el desarrollo del séptimo arte. Pero más allá de eso, Cavell no comprende la reflexión ética simplemente como una rama más de la filosofía, y señala que tal atraviesa de punta a punta todo tipo de espacio humano, entre ellos el cine.

De este modo, es comprensible que su trabajo sobre la moral, que cae bajo la estela de la obra de Emerson, en particular de su teoría del perfeccionismo, encuentre en el análisis sobre el melodrama fílmico americano un lugar que permite justificar la idea de que el cine contribu-

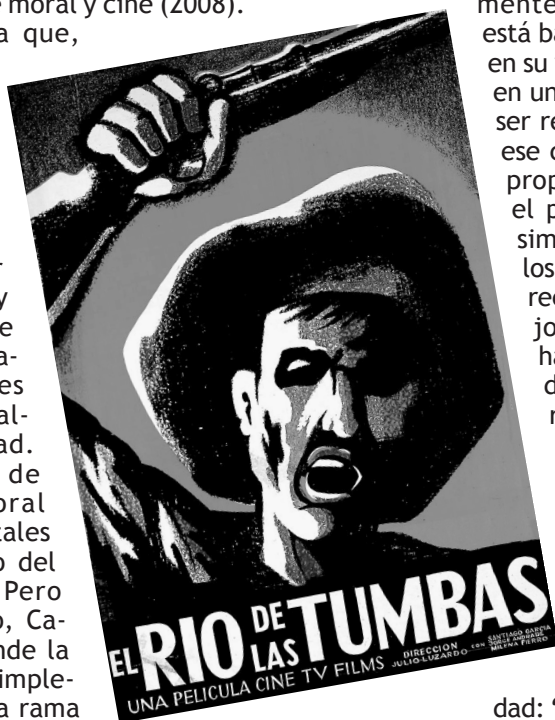
ye a nuestro crecimiento. Cavell recupera como consigna el ‘confía en ti mismo’ de Emerson, para que cada individuo crea y asuma la posibilidad de mejorar constantemente. Dicho mejoramiento no implica alcanzar una meta concreta, sino el ejercicio permanente de superación de conflictos. Y la idea del conflicto es la pieza que permite justificar al cine

como un escenario propiamente moral. El relato está basado, por lo menos en su versión más clásica, en un conflicto que debe ser resuelto. Para Cavell ese conflicto es el lugar propicio para analizar el periplo de hombres simulados (similares a los espectadores) que reconocen que el mejoramiento moral se hace a través de un desplazamiento laberíntico. El perfeccionismo sería el motor del movimiento moral precisamente cuando el conflicto permite el ejercicio de reflexión sobre las crisis personales, sobre la propia identi-

dad: “...el perfeccionismo

no niega el rigor moral; destaca por el contrario, el hecho de que la vida moral es inevitablemente una vida de confrontación, y que la violencia inherente a esa confrontación no se neutraliza por el hecho de que, por así decir, nuestro juicio prevalezca en un caso dado” (Cavell, 2008, p. 128).

No es gratuito el amor de Cavell por algunas películas de la década del cuarenta que él mismo reúne bajo la



etiqueta: ‘cine de enredos matrimoniales’, dado que en sus historias se desmonta la idea del matrimonio como un territorio de felicidad plena, como el final feliz de una relación amorosa. En ellos tiene lugar una dura ironía al ‘happy end’ de los relatos infantiles, incluso a la mirada infantilizada de las relaciones de pareja. Cavell destaca, en estas películas, las crisis matrimoniales y el arduo proceso de los personajes por recomponer las relaciones más allá de cualquier garantía de estabilidad. Allí, los protagonistas buscan el mejoramiento luego de pasar por diferentes conflictos que implican poner en crisis la identidad personal, cuestionar las propias seguridades. Nos dice: “Me parece que una importante cantidad de nuevos films trata sobre la búsqueda de la trascendencia, pero ya no a través de la conversión de una persona en otra, ni dando un paso suplementario para realizar un yo no realizado, sino siendo reconocidos como lo que somos, seres en conflicto y teniendo o dando acceso a otro mundo” (2008, p. 116).

George Wilson, quien continúa y enfatiza algunos puntos de vista de Cavell, señala que no solo es imposible eliminar la dimensión moral del cine, sino que todo espectador penetra a los diferentes relatos del séptimo arte gracias a que conoce el funcionamiento del mundo exterior. De allí que sea imposible borrar su propia dimensión moral al reconocer los ecos simulados del mundo en la pantalla. No quiere decir esto que el espectador imponga su moral a lo que ve, o que no pueda cuestionarla o alejarse de ella. El énfasis está en que no puede eliminar el conocimiento del mundo real que posee. Y éste juega un rol, desde el punto de vista ético, al entrar en contacto con las diferentes puestas en escena posibles de la moral. Agrega a ello un elemento



crucial, el peso de la narración; en especial si se desea pensar en el trabajo moral al interior de la pantalla. En una línea que critica al cine clásico, similar a la lectura de Falzon a los finales felices de Hollywood, Wilson asegura que es importante reconocer los diversos mecanismos narrativos del séptimo arte. Cada narrativa hace variar los modos de desplegar los comportamientos dando pie a variaciones morales. Y el espectador se pone de este modo en contacto con posturas cercanas o distantes según sea el modo de configurar los relatos: “Puede ser crucial, para ver correctamente cada film, que reconozcamos que nuestras creencias habituales sobre el modo en que las cosas funcionan no es un cumplimiento para el tipo de situaciones que aparecen en otros relatos” (2006, p. 288).

Wilson despliega de este modo una crítica fuerte a las tendencias naturalistas del cine clásico. En especial cuestiona la idea de que su proceder narrativo ofrezca un relato transparente, una narrativa de la transparencia, que permita al espectador ver el mundo de un modo desnudo. Ello, podríamos decir, no haría

otra cosa que avivar la ‘falacia naturalista’ que supone que de los hechos se puede pasar a las prescripciones, que del ser se sigue el deber. Describir un mundo natural no faculta, de ningún modo, para asegurar que nuestras valoraciones de dicho mundo sean extensión de su propia naturaleza. Y si bien Wilson no penetra en esta discusión, su preocupación por la idea de un cine transparente tiene esa base conceptual. Nos recuerda que el cine ofrece diferentes mecanismos que no solo permiten acrecentar los conflictos morales, por ejemplo las narraciones subjetivas, el punto de vista de la cámara, la focalización del relato en un personaje, sino que relativizan la idea de que exista una forma correcta de interpretar la realidad para reglarla moralmente al hacernos conscientes de diferentes perspectivas al interior del filme. En sus palabras: “La transparencia (narrativa) le asegura a la audiencia una amplia base de información confiable sobre el modo en que el mundo de la ficción opera. Sin embargo, esta amplia y confiable base es generalmente de otra manera, es realmente una base de información mínima” (Wilson, 2006, p. 291).

Sin que deseemos penetrar en las honduras de la discusión entre mundo de ficción y mundo real (incluso, si es posible sostener esa línea de separación con radicalidad), es indiscutible que la moral en el cine se convierte en un pasaje que conecta las experiencias del mundo de los públicos, sus propias posturas éticas, sus prácticas morales, con el mundo simulado en pantalla. Y en gran medida, ese mundo simulado con su amplia diversidad, con sus situaciones extremas (violencia, sexo, pobreza), con los mecanismos narrativos que diversifican nuestra certeza sobre cómo orientarnos el mundo de la acción, debilitan las ilusiones de una gran moralidad, una

moralidad para todos. En gran medida nos impelen a reconocer que las posturas éticas que quieren garantizar un modo de reglar el comportamiento más allá de las diferencias culturales entran en crisis, situación que, de un modo magistral, Zygmunt Bauman (2004) ha bautizado con la expresión ‘ethos posmoderno’.

Ethos posmoderno. La moral diseminada

Deberán abrazarse diversas formas de abordar la moral, para penetrar en una lectura de esta dimensión en el cine. Algunos cines, sin duda, tienen claro un proyecto moralizante puesto en el flujo de las imágenes fílmicas. En principio, quisiéramos pensar un concepto moral lo suficientemente amplio para no sesgar, en la menor medida, una posible lectura del cine colombiano realizado en los últimos cincuenta años. Ernst Tugendhat (1997, 2002), continuador del trabajo kantiano, aborda la moral como un conjunto de reglas (perspectiva formal) que orientan los comportamientos individuales en el seno de la sociedad a partir de un mecanismo de presión. En dicha perspectiva identifica la moral con las acciones que se despliegan en lo que bien llamó Kant el mundo de la razón práctica. Por ello, en alguna medida, se puede decir que la moral es una suerte de saber práctico que indica cómo actuar en ciertas circunstancias con base en el pacto silencioso que se firma al pertenecer a un determinado sistema social. En sus palabras: “En el caso de la moral, cuando alguien no actúa de la manera en que esto es exigido recíprocamente, surge represión social, y lo que esto significa parece ser que la persona se ve expuesta a la indignación de los otros miembros de la sociedad” (Tugendhat, 2002, p. 123).

De allí que su teoría tome como base los denominados sentimientos morales (indignación y culpa) como rasgos que impulsan a los miembros a desear pertenecer a una comunidad moral. Y en ello, enfatiza, se juega un problema de decisión. Cada comunidad despliega su propia moral, y lo deseable es que sus miembros decidan participar de ella porque existe un ejercicio racional, a partir tanto de la indignación como de la culpa, que los invita a reconocer las reglas de comportamiento como necesarias. En gran medida, sería deseable evitar morales heredadas o asumidas por un tipo de presión que no permite la reflexión racional. Por ello insiste mucho en que sí existe un imperativo moral, que si bien no puede justificarse, sí se puede defender en el seno social. “Una norma, asegura, es un imperativo general y una norma moral un imperativo general recíproco. No tiene sentido hablar de la justificación de un imperativo, pero si tiene sentido justificarlo a una persona la cual está dirigido, porque entonces tiene el sentido de mostrarle que ella tiene razones para aceptarlo” (Tugendhat, 1997, p. 124).

Su postura no excluye la posibilidad de negociación de las normas morales. De hecho supone un contractualismo que, recordando a Cavell, se basa en el reconocimiento conflictivo de la vida. “Las reglas se refieren a todos: son universales y del mismo modo, las reglas deben ser entendidas como igualitarias, puesto que cualquier persona tiene que ser determinante para establecer cuales reglas valen” (Tugendhat, 1997, p. 83). Y dicho ejercicio contractual en la moral tiene como baremo un grado de simetría entre los miembros de un grupo social. En gran parte, el trabajo del filósofo alemán sueña con un hombre universal que comparte sentimientos morales iguales, pero tiene la capacidad de negociar sus propias normas a partir de una idea de simetría entre las acciones que cada uno desempeña en el grupo al que pertenece. En el fondo, nos insinúa que solo existe una ética, que mide cada moral bajo los mismos conceptos. Pero, dicho proceso no implica el cierre de la moral sobre un mismo centro, es decir, las morales puede diversificarse.

Como sugeríamos, las morales actualmente se dispersan a una gran velocidad, lo cual hace casi imposible garantizar el sueño de una gran ética que pueda explicarlas. Quizá, además, porque muchas de ellas no responden realmente a un ejercicio racional como lo desean los kantianos, al estilo de Tugendhat. De allí que encontremos tentadora la figura del ‘ethos postmoderno’ de Bauman (2004). En su libro *Ética posmoderna* plantea que los problemas morales tienen una dimensión de época, lo cual si bien hermana algunas necesidades, impide que siempre sean iguales para toda comunidad. Actualmente, nos dice, están al orden del día los derechos humanos, la justicia social,



el equilibrio para la cooperación pacífica y la autoafirmación. Su postura arremete contra algunas de las dinámicas de la modernidad que diezman la diversidad en favor de la uniformidad, y la ambivalencia de valores por la coherencia formal. Por eso el individuo (invento del proyecto moderno) se ve constreñido a diversificar su vida reduciendo algunas de las tensiones que emergen en la escena social y ponen en tela de juicio la idea de una moral producto de un ejercicio racional.

Bauman se dirige a las bases de la conducta humana, que si bien tienen expresión en sentimientos (como la indignación o la culpa) no se reducen a un acto de razón. Por el contrario, las conductas tienen una base en los actos pulsionales, avivan las tensiones sociales, rasgan con el absurdo, desafían al azar, se resisten al destino. Por ello no duda en asegurar que los fenómenos morales son fundamentalmente no racionales. En tanto no tiene regularidad, asegura, no es posible reglarlos. A lo sumo podemos describirlos, interpretar sus resortes internos, darles cuerpo momentáneamente en una suerte de exégesis ética. “Debido a la estructura primaria de la convivencia humana, una moralidad no ambivalente es una imposibilidad existencial” (Bauman, 2004, p. 17). Y no podemos evitar pensar que el peso de la existencia humana, cuyas derivas son indomables, conlleva una ratificación perversa de la ‘falacia naturalista’. Si del ser no se sigue el deber, de la existencia no puede derivarse la norma moral. Bauman nos invita a pensar el ‘ethos posmoderno’ como la imposibilidad de una ética general que asume su fracaso ante el difícil mundo moral. Existir, asegura, genera un silenciamiento del juicio moral, en especial si se hace desde una ética con sueños universales.

Tendríamos que decir que nuestra cercanía con el diagnóstico de Bauman es propicia para penetrar al interior de los relatos que ha urdido el cine colombiano. Seguramente hay excepciones, pero la norma es un tipo de cine que no solo hace énfasis en los conflictos de la nación (en especial de naturaleza política) sino que no augura soluciones, y mucho menos responde a una moralidad que pueda enmarcarse con facilidad en una ética racional. Las razones de estos comportamientos morales no están ausentes, sin embargo tendríamos que abrazar una idea de racionalidad más amplia para comprender el modo en que las líneas argumentales de los filmes justifican (si es que lo hacen) las acciones de una nación como la nuestra. Un ‘ethos posmoderno’ nos permite explicar porque en nuestro cine la mayoría de los relatos entiende la moral como un campo indomable, fuera del control de la ética.

Cine nacional. Morales en fuga

El reflejo de los conflictos sociales en el cine colombiano está sobre-diagnosticado. Cada vez se acrecienta más la bibliografía que muestra cómo la narrativa cinematográfica, quizá por compromiso ideológico, quizá por valerse de problemas comunes, versa sobre la conflictiva historia de la nación; especialmente en los últimos cincuenta años marcados por las guerras internas desatadas luego del bogotazo y mantenidas latentes por los diversos grupos armados al margen de la ley. Y todo ello, claro, con una segunda línea argumental que revela los problemas de pobreza, las diferencias de clase, y las convulsas relaciones entre el campo y la ciudad. Sin embargo, esto no implica, en especial en los últimos años

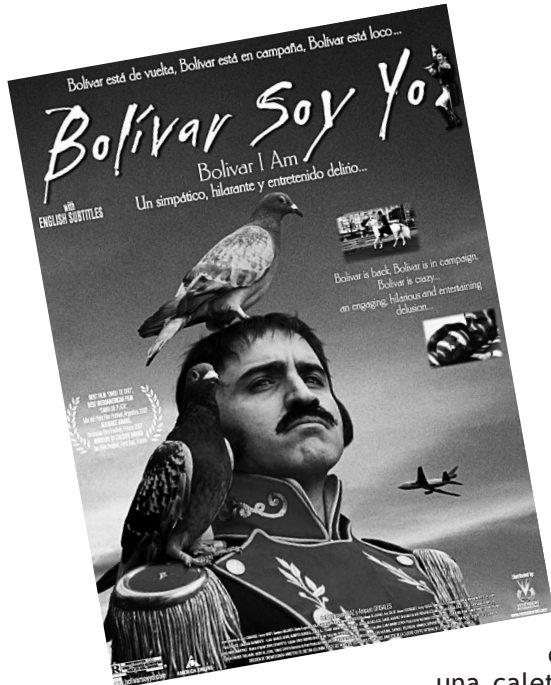
que hemos presenciado un crecimiento de la producción jalonada tanto por la reciente Ley de cine, como por el abaratamiento de los costos de producción, la existencia de otras exploraciones al margen de la tendencia del cine de retratar problemas de orden social.

Pese a las notas comunes en las últimas décadas (en las que además se produjo cerca del 90% de toda la filmografía del país) es posible rastrear diversos comportamientos sociales y reconocer, bajo la figura del ‘ethos postmoderno’, al igual que valiéndose del apetito fáustico, los conflictos morales de nuestro cine. Los primeros años (en particular entre 1915 - 1940), como nos recuerda Oswaldo Osorio, se caracterizaron por la puesta en pantalla de historias pintorescas en gran medida referentes a la construcción romántica del país. Los retratos naturalistas de una vida que trata de potenciar las bondades de una nación en desarrollo, fácilmente acentúan una moral burguesa que busca generar en los públicos la idea de que la felicidad como fin no es una fantasía. Luego, a mediados del década del cincuenta, un renacer o una maduración del cine tiene lugar, y la narrativa se interesa por explorar de un modo menos ingenuo las realidades nacionales: “En esta nueva mirada, que de cierta forma implica una nueva estética y una nueva forma de narrar, hacen presencia personajes reales, como el campesino, el minero o los marginados urbanos, pero ya no bajo el estereotipo folclorista” (Osorio, 2005, p. 25). Esto no quiere decir que la dimensión moral solo sea posible en un cine de tendencia realista, ya sugeríamos que antes de esta época que la moral está presente en pantalla. Lo interesante es que conforme el cine crece de un modo vertiginoso en la segunda mitad del siglo veinte hasta la primera década

del nuevo milenio, las exploraciones expresivas de la filmografía complejizan los comportamientos morales y avivan el apetito fáustico de los públicos.

Un posible mapa para guiar nuestro recorrido por los problemas morales presentes en el cine colombiano de los últimos cincuenta años debería incluir una línea que analice el conflicto entre la moral y la ley. Una postura que comparten la gran mayoría de teorías éticas es que la ley es el resultado de configuraciones morales. En alguna medida, es un modo de reglar civilmente bases morales compartidas por una comunidad. Y por ello, es la ley la que debe someterse a la moral. Lo regularidad, claro, es que la ley oficie como guardián de la moral sancionando ciertos comportamientos inmorales que entran dentro de la figura del delito. Por eso, gran parte de la filmografía colombiana pone en escena situaciones donde la infracción es un detonante para el conflicto moral, sea desde el robo del pan, el desfalco a instituciones, la malversación de fondos o la negación de derechos civiles.

Este tipo de situaciones son propicias para plantear conflictos morales. ¿Tiene justificación robar, si el resultado de dicho delito puede ser salvar una vida? Las películas colombianas ofrecen diferentes respuestas a este tipo de conflicto. Lo interesante es que más allá de las posibles justificaciones, siempre delatan que parte de las crisis morales están asociadas a la incapacidad de la ley de sostener el orden social, o al hecho que la ley ha sido objeto de un evidente proceso de degeneración. En una película como *Sóñar no cuesta nada* (2006) de Rodrigo Triana (que goza de unas de las más altas taquillas en la historia del cine nacional) se plantea de fondo de una pregunta de naturaleza moral. Un grupo de soldados encuentra,



Apetitos del cine colombiano

La singular ironía del relato es que el soldado que se niega, siendo la voz de una moral racional que se ampara en no apropiarse de bienes ajenos, y que no toma parte del botín, es el único que al final goza de la fortuna. Todos los soldados son encarcelados luego de que no logran controlar el impulso de gastar la riqueza inesperada. Incluido, Porras, el soldado de aparente férrea moral. Sin embargo, descubrimos que finalmente encaleta parte del dinero y deja instrucciones a su pareja sentimental para que lo encuentre. En una carta en la que le cuenta lo sucedido, le dice que termina por pensar igual que sus compañeros. Ese dinero no será protegido por la ley. Es mejor el beneficio de su propia familia. Extraño gesto de nuestro cine que justifica la moral sobre la ley con las razones de la necesidad de una micro-comunidad. Con una línea similar está urdido el relato de una de las principales obras de la década del sesenta: *El Río de las Tumbas* (1965) de Julio Luzardo. Con una historia que pone en escena la vida cotidiana de un pequeño pueblo de Huila, se nos presenta un retrato de las atrocidades de la burocracia, los abusos políticos, y la poca efectividad del poder judicial.

Esta historia tiene como 'leit motiv' la llegada de un cadáver a las orillas del río que bordea la población y que surte de agua a los pobladores. Presenciamos al alcalde, al cabo de policía, al párroco del pueblo, a un investigador de la capital, resolviendo el crimen. Pero la dejadez, la falta de compromiso son la nota común de su trabajo. Se muestra el poco interés de los funcionarios del Estado por hacer cumplir la ley. Se malversan dineros del Estado para que el investigador se quede en las fiestas del pueblo, el alcalde solo piensa en invertir fondos en las fiestas locales para apoyar

en una caleta, una alta suma de dinero perteneciente, al parecer, a un grupo insurgente. La ley es clara para ellos. Deben entregar el dinero a las autoridades correspondientes. Sin embargo, no dudan en ningún momento en hacer lo contrario, repartir el botín y disfrutarlo. Solo uno de los soldados considera que es incorrecto quedarse el dinero por ir en contra de las reglas, por desobedecer a la ley. La justificación que le ofrecen sus compañeros para persuadirlo es que ese dinero terminará archivado u otros se aprovecharán de él. No hacerlo sería un acto de estupidez. Allí se arguye, desde el beneficio para las propias familias que tiene múltiples necesidades, hasta la posibilidad de realizar los sueños personales. Lo que queda claro es que no son impelidos por la norma, en la medida en que la consideran incapaz de garantizar un uso justo del recurso, pero principalmente se amparan en el hecho de que nadie sabrá del botín. El hecho de que se encuentren en el monte y que hagan un pacto de silencio, los provee de la invisibilidad del anillo de Giges que elimina la moral cuando no hay un ojo virtual que juzgue.

el reinado de belleza, el párroco oficia como ultra conservador despotricando del poder pero abusando de su autoridad eclesiástica, un político de la capital promete cargos a los funcionarios de la alcaldía si apoyan su reelección, el cabo se deja sobornar por un borrachín de la población para que no informe que encontró un segundo cadáver en el río y lo empujó aguas abajo para que se convirtiera en problema del pueblo siguiente. Además el relato presenta a una población civil que no creen en el gobierno, y tiene un evidente desgaste moral. Aparecen como víctimas, quizá a excepción del borrachín que soborna al cabo, de las injusticias del Estado. Por ello su desdén frente al poder. Les interesa más las fiestas, que cualquier promesa de mejoramiento político. Pareciera que la moral brilla precisamente porque no está en conflicto. No se cree en la ley, por eso no se asume como inmoral los desfachatados comportamientos de los funcionarios públicos.

El menosprecio de la ley, podríamos decir, en gran medida aparece representado en el cine nacional a razón de su incapacidad de sostener normas morales. Una película como *La Estrategia del Caracol* (1993) de Sergio Cabrera profundiza la desobediencia civil a partir de una crítica al monopolio del capital en manos de las clases más privilegiadas. Dicho de otro modo, si en esta historia vemos como una pequeña comunidad se apodera de una casa, desmantelándola hasta los cimientos, tal acto ilegal se ampara en argumentos de orden moral. Y es que esta historia muestra cómo, al interior de una vieja casona en el centro de Bogotá, propiedad de un acaudalado e influyente empresario, habita una comunidad de marginados que en medio de la convivencia expone una singular metáfora del pueblo colombiano cons-

treñado a un espacio que no le pertenece. Se les avisa que deben abandonar el inmueble. Y el drama transcurre con base en todos los intentos legales del abogado el “perro” Romero, miembro de la colectividad, quien no escatima esfuerzos para impedir el desalojo. Cuando las vías legales fracasan, porque no hay duda que el predio pertenece al empresario, ponen en marcha el plan que denominan la ‘estrategia del Caracol’. Y desmontan la casa pieza por pieza, solo dejan la fachada. Indudablemente dicho acto ilegal, se ampara en argumento moral. Ellos necesitan, como comunidad, un techo. Se justifica desafiar una ley, a sus ojos injusta, que privilegia a quien no tiene necesidades básicas.

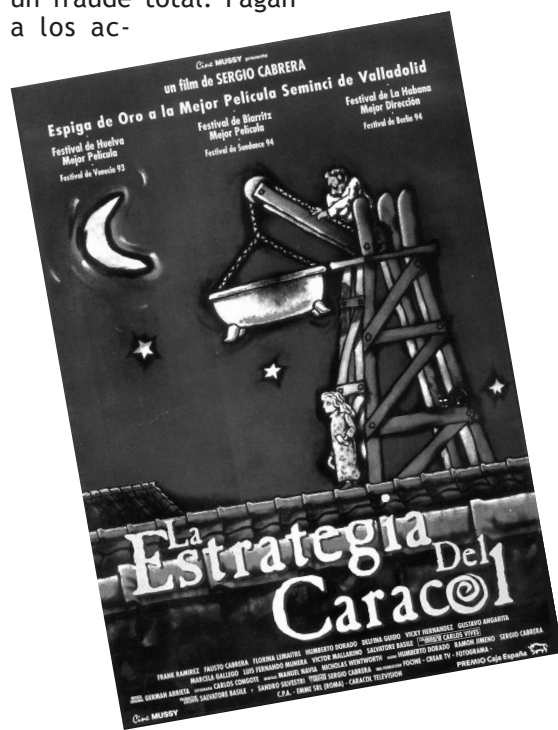
Sin duda un grueso de películas colombianas explora esta línea que pone en cuestión la relación entre moral y ley. Y las justificaciones, que bien pueden ir desde alegatos morales sobre los beneficios de grupos pequeños (familias, comunidades, incluso pueblos o razas), hasta posturas que burlan la moral misma, son varias. *Golpe de Estado* (1998), también de Sergio Cabrera, parece burlar no solo la ley, sino una moral amparada en ella. De que otro modo se justifica que guerrilla y ejército hagan un alto en el conflicto para ver un partido de la selección Colombia, en el único televisor que hay al alcance. Allí hay quizá una moral juguetona que se sustenta en un deseo de orden estético, capaz de desafiar el peso de la ley. En una línea de burla similar se halla el argumento de *Kalibre 35* (2001) de Raúl García, en que un grupo de jóvenes deciden robar un banco para conseguir fondos que les permitan hacer una película. Y basta recordar que esta historia es rodada previa a la Ley de Cine, lo cual refleja las complejas condiciones de producción en nuestro país para la época. Sin duda

el argumento moral, en favor del arte como un alto valor espiritual, justifica la infracción a la ley.

Como lo sugieren los puntos de vista de Cavell y Wilson, el cine sin duda tiene sus propias inclinaciones respecto al mundo de la moral. En el caso colombiano, y quizá ello tenga que ver con el apetito fáustico del público, los relatos giran sobre situaciones extremas. La violencia urbana, el narcotráfico, la guerra de guerrillas, la corrupción son recurrentes en las historias. Los espectadores parecen desear estas historias para vivirlas bajo la protección invisible de la sala. Entre todo este tipo de situaciones que conllevan conflictos morales, las narrativas colombianas han profundizado en el tema de la pobreza y sus implicaciones. Dicha situación le ha merecido a nuestra filmografía la difícil etiqueta de porno-miseria. Películas como *Rodrigo D no Futuro* (1988) o *La Vendedora de Rosas* (1998) de Víctor Gaviria han sido catalogadas bajo esta categoría en tanto, se señala, exaltan las situaciones de malaventura del pueblo colombiano. Aquí el juicio moral no recae sobre el relato, sino sobre el cine como espacio cultural. Sin duda, la etiqueta tiene una filiación moral. Implica que el acto de hacer visible este tipo de situaciones es reprochable, porque la narrativa se vale de ellas para sus propios fines, para alimentar un espectáculo. No creemos que sea el caso de Gaviria. En otra vía, pensamos que si se exaltan situaciones de pobreza en sus filmes (además con difíciles conflictos morales, asesinatos entre pandillas, falta de alimento que conduce a las drogas, prostitución para la supervivencia, etcétera) su estética neorrealista logra intensificar la complejidad de asumir posturas morales en medio de situaciones de extrema pobreza. En gran medida golpean a la moral

al mostrar que su existencia no puede ser abstracta, necesita de cuerpos, y en este caso, los cuerpos casi no pueden verse, se han vuelto invisibles para los ojos sociales.

Lo que quisiéramos sugerir es que en filmes de este tipo, y habría que juzgar cada caso, rasgos como las potencias narrativas de una estética hiperrealista, la focalización del personaje marginado, logran sacudir la comodidad de una moral pensada para una sociedad de mínimos legales. Un singular modo de parodiar los filmes que quizás sí se valen de este tipo de situaciones a beneficio de la taquilla o incluso para fortalecer la indignación de los países desarrollados, que no pasa de un falso sentimiento moral mientras dura la función, es el filme *Agarrando Pueblo* (1978) de Carlos Mayolo. Con una duración propia del medimetroaje, nos muestra cómo un par de cineastas construyen un falso documental sobre la pobreza colombiana para enviar a festivales de cine Europeos. Y presenciamos, con la mayor desfachatez, que la puesta en escena es un fraude total. Pagan a los ac-



tores, dirigen sus comportamientos, los hacen recitar falsos testimonios. El fabuloso e hilarante final es una parodia a la porno-miseria, pues en el rodaje un habitante de la calle los insulta por invadir su casa para grabar la escena final de la película. Un genuino habitante les da una lección moral. Gesto autorreferencial que hace de la crítica a estos cines en un juego de abismos (lo maravilloso es que este habitante es otro actor más). La moral utilitaria de los personajes es retratada gracias a las mismas dinámicas narrativas del cine

Un caso que bien podría ser incluido en la categoría de porno-miseria es el documental *Chircales* (1972) de Martha Rodríguez. Sin embargo, es difícil que alguien se aventure a tildarlo de este modo. Y no solo porque sea una pieza de culto en nuestra filmografía, sino porque muestra que el cine no tiene una actitud pasiva frente a los problemas que retrata. Rodríguez, quien bebe de las fuentes del nuevo cine latinoamericano de la década del sesenta, no oculta en su trabajo su interés por que las películas contribuyan al desarrollo social. En esa medida el relato de las difíciles condiciones laborales de una de las ladrilleras de la sabana de Bogotá, que afectan el núcleo familiar de los obreros, es presentado en pantalla a partir de una dura y cruda narración en off que revela la postura crítica de la realizadora. El discurso tiene un evidente tono marxista, y promueve la lucha de clases. No busca la objetividad de los puntos de vista, sino mostrar, desde un ángulo ideológico, lo que más allá de cualquier condición de ilegalidad es una situación inmoral. Los abusos laborales deben ser cuestionados desde un cine capaz de propiciar un cambio, y allí el trabajo cinematográfico se vanagloria de su postura moralizante.

Para terminar, es importante señalar que el cine explora conflictos en distintos escenarios que incluyen también la vida privada de los colombianos. También se retratan problemas relacionados con la identidad personal (*El último carnaval* 1998 de Ernesto McCausland), los lazos familiares (*Carne de tu carne* 1983 de Carlos Mayolo), discusiones de clase desde el mundo de la moral (Pisingaña 1986 de Leopoldo Pinzón). Quisiéramos hacer referencia a un último filme que pese (o quizás gracias) a su tono trágico, revela la posibilidad del cine para el perfeccionamiento moral como lo entiende Cavell. Si como señalamos la ruta de la moral se despliega a través de los conflictos, el crecimiento de cada individuo solo es posible desafiando sus propias seguridades éticas, los juicios con que valora el mundo que habita. Pocos personajes del cine colombiano revelan un tránsito hacia el mejoramiento moral como el Simón Bolívar de *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Alí Triana. Y para lograrlo es necesario desafiar la línea que separa a la realidad de la ficción, al sueño de la vigilia, a la fantasía del sistema.

¿Cómo lograr un perfeccionamiento moral si no se asumen los conflictos hasta el punto de cuestionar las propias seguridades personales? Quizás esa sea la pregunta que responde este conmovedor filme. Robinson Díaz interpreta a un actor que da vida a nuestro ilustre libertador en una novela para televisión inspirada en las relaciones sentimentales del caudillo. Encarna al personaje con tanta convicción que comienza a creer que él realmente es Simón Bolívar quien regresa de la tumba para hacer realidad el sueño de unificar a las naciones bolivarianas en la fallida Gran Colombia. Su compromiso es tan grande que termina por reconocer que

su verdadera identidad le estorba, le impide libertar al pueblo que ama. Y tenemos que decir que ese compromiso es moral, mucho más que político o incluso social. De allí que acuse a los presidentes de las diferentes naciones de no hacer otra cosa que teatro. Al igual que de cuestionar a los grupos guerrilleros de no entender que la revolución no es una guerra para aniquilar al enemigo.

Su tarea es despertar al pueblo de la pesadilla del presente, que en nada se parece a los sueños de libertad del verdadero Bolívar. Y no duda en dar la vida, encarar la muerte, antes de cualquier escape personal. Asegura que prefiere la ficción de morir como libertador, que vivir de nuevo en una sociedad como la nuestra. Sus alcances son tantos (pues nuestro deseo fáustico de vivir cerca al libertador termina por convencernos de que Bolívar es él) que la nación entera celebra su cruzada. El sueño de libertad

es tan fuerte, ya que tiene cuerpo en un símbolo ahora capaz de regresar de la muerte, que apoyarlo, no a pesar, sino gracias a que desafía al mismo Estado, solo puede justificarse desde un ángulo moral. Basta recordar la figura de la heteronomía moral como la entiende Emanuel Lévinas (1991) en su libro *Ética e infinito*. Solo logramos realmente ser seres morales cuando nos reconocemos en el otro, cuando vivimos nuestra vida en y por el otro. Mi identidad tiene que escapar de la prisión individualista. Y no se nos ocurre una alegoría más lúcida que la de este planteamiento ético que el Bolívar de ficción, quien borra su propio nombre, para entregarse a su pueblo. Y sin duda, pese a la muerte de este caudillo al final del relato, con un mal presagio para el futuro moral de la nación, es posible decir que el perfeccionamiento moral también circula en las pantallas del cine colombiano.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2004). *Ética posmoderna*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Cavell, S. (2008). *El cine puede hacernos mejores?* Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Falzon, C. (2005). *La filosofía va al cine: una introducción a la filosofía*. Madrid, España: Tecnos.
- Lévinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Madrid, España. Visor.
- Osorio, O. (2005). *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Rivera, J.A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*. Madrid, España: Espasa.
- Tugendhat, E. (1997). *Lecciones de ética*. Barcelona, España: Gedisa.
- Tugendhat, E. (2002). *Problemas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Wilson, G.M. (2006). *Morals for method*. En Carroll, N. y Choi, J. (Ed.), *Philosophy of film and motion pictures* (pp. 287-298). Malden: Blackwell.