

“Esto es tierra de nadie”: alegoría urbana de un conflicto eterno en una barriada bogotana; una lectura de la película colombiana *Como el gato y el ratón*

“This land belongs to nobody”:

Urban Allegory of an
Eternal Conflict in a
Bogota Slum: A Reading
of the Colombian Film
*Like the Cat and the
Mouse*

“Esta é terra de ninguém”:

Alegoria
urbana de um conflito
eterno em uma favela de
Bogotá; uma leitura sobre
o filme colombiano *Como o
gato e o rato*

Álvaro Antonio Bernal* <https://orcid.org/0000-0001-5053-7568>



Para citar este artículo

Aguirre-García, J. C. y Jaramillo-Echeverí, L. G. (2022). “Esto es tierra de nadie”: alegoría urbana de un conflicto eterno en una barriada bogotana; una lectura de la película colombiana *Como el gato y el ratón*. *Folios*, (55). <https://doi.org/10.17227/folios.55-13387>

Artículo recibido
09•02•2021

Artículo aprobado
02•07•2021

* Doctor en Literatura Iatioamericana por la Univesidad de Iowa. Docente Universidad de Pittsburgh en Johnstown.
Correo: alvaro.bernal@pitt.edu.

Resumen

En la película colombiana *Como el gato y el ratón* (2002) se representa la vida cotidiana de un barrio de invasión en las fronteras de Bogotá, donde a través de una serie de sucesivas luchas comunitarias en busca de mejores condiciones de vida para los habitantes de la zona, los ideales de progreso se pierden y se termina en un círculo interminable de violencia. Este artículo analiza la estética realista del filme a partir de las relaciones vecinales dentro de un contexto de marginalidad, y en función a la perspectiva que representa: una alegoría urbana de nuestros conflictos históricos. Se propone, entonces, que la trama de la historia resulta ser una metáfora, una representación, un espejo de las disputas crónicas de nuestra sociedad.

Palabras clave

Bogotá; marginalidad; película *Como el gato y el ratón*; violencia urbana

Abstract

In the Colombian film *Like the Cat and the Mouse* (2002), the daily life of a slum on the borders of Bogotá is depicted. Through a series of uninterrupted community struggles, in search of better living conditions for the inhabitants of the area, the ideals of progress are lost, and an endless cycle of violence appears. This article analyzes the realistic aesthetics of the film based on neighborhood relations within a context of marginality and based on the perspective it represents: an urban allegory to our historical conflicts. It is proposed, then, that the plot of the story turns out to be a metaphor, a representation, a reflection of the chronic disputes of our society.

Keywords

Bogota; marginality; film *Like the cat and the Mouse*; urban violence

Resumo

No filme colombiano *Como o gato e o rato* (2002), retrata-se a vida cotidiana de uma favela nas fronteiras de Bogotá, onde através de uma série de sucessivas lutas comunitárias em busca de melhores condições de vida para os habitantes da região, os ideais de progresso se perdem e se termina em um ciclo interminável de violência. Este artigo analisa a estética realista do filme a partir das relações de vizinhança dentro de um contexto de marginalidade, e a partir da perspectiva que representa: uma alegoria urbana dos nossos conflitos históricos. Propõe-se, então, que o entrelaçamento da história seja uma metáfora, uma representação, um reflexo das disputas crônicas de nossa sociedade.

Palavras chave

Bogotá; marginalidade; filme *Como o gato e o rato*; violência urbana

Toma uno: Perspectiva preliminar

Un buen punto de partida para aproximarnos a lo que me interesa señalar, en principio, en este estudio está consignado en un libro que describe los males y las debilidades de la sociedad colombiana, y que bien tendría que ser lectura obligada en colegios y universidades del país. Hablo aquí del texto de William Ospina *¿Dónde está la franja amarilla?*, que en buena parte de sus páginas expone las fragilidades de una sociedad, como él mismo la define, “anterior a la Revolución Francesa, anterior a la Ilustración y anterior a la Reforma Protestante” (Ospina, 1997, p. 12).

Partiendo de esta idea, el autor realiza una indagación pormenorizada de varios aspectos relacionados con la “colombianidad”, entendida y reflejada en nuestra forma de ser, de actuar, nuestros mitos, temores y frustraciones. Son varios los vértices que se tocan relacionados con nuestra idiosincrasia, nuestros gobiernos o nuestra trágica historia, siempre marcada con el lastre de la violencia.

Y esa violencia crónica que se percibe en diversos acontecimientos de nuestra historiografía tiene un sostén que se atenaza dentro de una nación cuyas interacciones están enmarcadas a partir de “simulaciones y

exclusiones”¹ sociales (Ospina, 1997, p. 35) como el autor lo demuestra en cada uno de sus ejemplos. Es ahí donde asistimos a un desfile de anormalidades que suelen ser irónicamente percibidas dentro de una supuesta normalidad, pues para muchos lo que se vive en un país como Colombia es común denominador en cualquier latitud. Esa errada percepción de nuestra realidad nos hace ver nuestros males, irónicamente, con un tipo de naturalidad ingenua sin entender el telón de fondo de una nación desbalanceada estructuralmente que suele repetir sus infortunios de modo cíclico y sin mayor asomo de transformación. De ese mar de irregularidades somos testigos diariamente en infinidad de aspectos que nos tocan y que dejan a la vista la incompetencia de un Estado que les ha enseñado a muchas comunidades a vivir sin él, a rebuscarse la manera de sobrevivir, y a pensar que en un futuro cercano no existirán soluciones definitivas a nuestros males.

Nos gustaría que los puentes no se cayeran. Que las fuerzas armadas sirvieran para defender la

1 Para Ospina, nuestra sociedad y cultura siempre desde épocas coloniales han tenido una clara obsesión hacia el eurocentrismo y hacia la cultura popular estadounidense, que niega nuestra real esencia mestiza. Tal dinámica, tan popular y arraigada en la forma de pensar de muchos colombianos, construye la idea de simular y querer ser blancos, europeos o norteamericanos y negar sistemáticamente nuestros orígenes indígenas, mestizos y/o africanos por considerarlos inferiores.

vida, honra y bienes de los ciudadanos. Que tuviéramos de verdad derecho al trabajo. Que el trabajo, como quería Jorge Eliécer Gaitán, fuera tan valorado entre nosotros como en esos pueblos a los que tanto admiramos y de los que tan poco aprendemos por entregarnos solo a la vana simulación. Nos gustaría vivir en un país de gente digna, donde la pobreza no signifique desprecio social ni miseria moral, donde el Estado se esfuerce por dignificar a la población; donde los policías tengan para los pobres algo mejor que garrotes y aprendan a ser servidores de la comunidad, en vez de las potestades arbitrarias que ahora se ven obligadas a ser. (pp. 36-37)

De esta serie de desencuentros nace la idea —que en Colombia es bien sabida— de que el Estado no cumple con sus funciones, pues es un ente burocrático que genera desconfianza. Es un feroz depredador que exige tributación y poco o nada ofrece a cambio. Lo público, entonces, puede ser perfectamente sinónimo de pobreza, dádiva, limosna, anarquía y corrupción. Allí es en donde la creatividad o el ingenio local sale a flote a partir de aspiraciones propias, comunitarias, privadas que siempre intentan sacar adelante cualquier tipo de propósito que le debería corresponder a ese Estado, que muy pocas veces funciona o, por el contrario, cuando lo hace, está vinculado a una telaraña interminable de recomendaciones, clientelismo y prebendas.

A partir de esa orfandad, en Colombia, nuestras capas medias y bajas, en especial, han sabido entender por experiencia propia que la única posibilidad concreta de llevar a buen término un deseo o sueño determinado tiene que estar unida a una iniciativa colectiva, a una organización comunitaria o a un apoyo privado, que por un lado exija sus derechos ante ese Estado fantasma, o quizá, lo más frecuente, termine autosolucionando sus carencias. En esa medida, el mismo Ospina recuerda en otro de sus textos (*Pa que se acabe la vaina*):

Las grandes cosas por la gente no las hace el Estado, las hacen los particulares que lograron abrirse camino a pesar de la persistente adversidad. Porque hay que decir que en el mundo oficial,

en forma creciente, es tanta la insolidaridad, que ni siquiera los gobiernos de la élite tienen ya proyectos compartidos, sino que cada uno llega a acabar con los proyectos de quienes lo precedieron. (2013, p. 229)

Esa inoperancia de ese Estado que decididamente ha lanzado a la gente a buscar los medios para superar sus problemas; a organizarse y rebuscar muchas veces con actitud empírica y valiente sus propias soluciones, puede figurar como una motivación o causa para engendrar también una violencia que ha sido constante en nuestra sociedad. Esa violencia nace por medio de dos continuas ramificaciones: una, la lucha de ese pueblo huérfano que se organiza y se enfrenta ante unos gobiernos ineptos, y dos, a partir de la inutilidad de ese ente oficial que estimula y gesta indirectamente conflictos sociales. Esta última manifestación puede nacer en virtud del desespero, la frustración, la incapacidad o la insatisfacción que causa el hecho de no poder conseguir lo que en buena medida deberíamos ya tener. Desde luego, en ese camino nuestras administraciones tienen una gran responsabilidad en el surgimiento de esa violencia que brota paulatinamente, pues crea el contexto idóneo para su aparición. La ineficacia del Estado origina las circunstancias para que a su vez emerja un contexto de anomia social.

En ese sentido, el concepto de *anomia*, no solamente enunciado en la sociología sino también en la crítica literaria, hace referencia a las condiciones y característica de desgobierno, falta de un orden y una persistencia de una disfuncionalidad constante que se proyecta a su vez en la sociedad estableciendo cuadros de anarquía. Ya en el marco de las humanidades, de la literatura, por ejemplo, el género asociado a este fenómeno es la novela de crímenes, en la cual existe una relación en lo que tiene que ver con el desbarajuste estatal y su directo reflejo que se establece en cuadros sociales de agresividad, delito y muerte. En cuanto a esta temática, el investigador Gustavo Forero reflexiona:

En su origen la teoría de la anomia no estuvo vinculada con el crimen y mucho menos con la literatura. No obstante, se relacionaba íntima-

mente con ella en lo que a novela de crímenes corresponde. Para Emile Durkheim (1858-1917) la anomia supone un "état d'anarchie", un "état de dérèglement", lo que al momento de traducirse al español supone un campo semántico tan amplio que incluye desde el anarquismo como ideología hasta la ausencia de reglas, la "ausencia de poder público" (DRAE), el desarreglo o el desgobierno (Cuyas, 1974; Collins, 2001), tópicos estos de gran interés para la literatura. Así, cuando una sociedad sufre la pérdida de los valores compartidos cae en este estado –de anomia– y los individuos que la componen experimentan un creciente grado de ansiedad e insatisfacción. (2012, pp. 34-35)

Este concepto, usado ahora en el ámbito literario, me interesa emplearlo e integrarlo al análisis cinematográfico, en donde se observa en un cortometraje colombiano la relación de la anarquía, la falta de un método o el caos estatal como espejo de las relaciones sociales, en este caso urbanas, simbolizadas en actos de violencia. Es decir, la sociedad se sume en una situación de anomia originada por la falta de una administración idónea y democrática, y como consecuencia una colectividad, destrozada moralmente, continuamente engañada y abusada tiende a estar propensa a la intimidación física o al delito entre los mismos miembros de la comunidad.

Es este el núcleo temático de una historia descarnada de orden urbano, tomada de nuestra realidad cotidiana, que es llevada a la pantalla gigante por el cineasta Rodrigo Triana. Su título fabuloso (*Como el gato y el ratón*), acorde con la trama del relato visual, ilustra correctamente la hostilidad entre dos grupos de una misma comunidad, residentes en un barrio marginal bogotano en el que brilla la desidia estatal. Lo anterior entendido como una cinta que con realismo pinta lo que puede ocurrir cuando, como consecuencia de una disputa banal, se desemboca en una pugna social de mayores dimensiones. La analogía del relato con la realidad histórica colombiana enseña, entre otros aspectos, la complicidad directa que ostentan ciertos gobiernos con los males del pueblo; la imposibilidad del diálogo para solucionar problemas sencillos que terminan en tragedia, nuestra intolerancia ante el

otro; la belicosidad que puede estar íntimamente ligada a nuestro accionar al vernos agredidos; o quizá, la frustración inmanente que nos traiciona en algunas situaciones.

Toma dos: El contexto

El cuadro temático que observamos en la pantalla se encadena con lo que inicialmente he presentado. En el relato visual se exteriorizan las relaciones vecinales en un barrio de invasión al sur de Bogotá. La cámara como testigo detalla las carencias, limitaciones y toda la problemática de una zona que no posee servicios públicos o que están camino a su implementación. Las tomas del lente ilustran las calles sin pavimentar, el desorden de las construcciones: planchas de segundos pisos sin terminar, edificaciones pensadas y construidas por los propios habitantes sin ningún orden, lo que crea un paisaje urbano en el que brilla la anarquía arquitectónica y la asimetría estética. Estas escenas son comunes en sectores específicos de las grandes ciudades latinoamericanas y han sido bautizadas de diferente forma según el origen: villas miseria en Argentina, favelas en Brasil, barrios jóvenes en Perú, nuestras comunas o simplemente zonas urbanas y conurbanas de invasión.

El lugar en el que se desarrollan los hechos de la historia es un barrio bogotano identificado como La Estrella. Este punto geográfico, que en el mapa bogotano existe, se ubica en la localidad de Ciudad Bolívar, una de las áreas más deprimidas y con mayores carencias de la capital colombiana. La localidad cuenta con múltiples asentamientos subnormales y en la mayoría de casos acoge ciudadanos inmigrantes provenientes de otras regiones del país, que han sido desplazados por causa de los diferentes conflictos de violencia interna de la nación. La película usa este contexto como ejemplo de un fenómeno que viene surgiendo desde hace varias décadas y que pone de manifiesto el abandono estatal y a la vez, el emprendimiento comunitario que busca la reivindicación de los derechos de los ciudadanos. Uno de los puntos clave que el especta-

dor observa es que a pesar de un paisaje urbano que navega entre la penuria social y el desconsuelo, existe una ciudadanía activa y pujante que se ve a sí misma enfrentada a solucionar sus problemas con la ayuda casi inexistente del Gobierno. Son los ciudadanos los que se ven en la necesidad de buscar las soluciones a sus dramas; son ellos los que se unen en medio de sus frustraciones a reconstruir su quebrantado presente. Así, el fenómeno de las periferias urbanas, sus pobladores y su autodeterminación, es incorporado por medio de la resistencia popular ante las políticas tradicionales del despojo y el abandono, pues la lucha primordial, y no única en el filme de Triana, es la de construir un barrio y crear condiciones mínimas para habitarlo. Un ejemplo de lo anterior es el punto central de la trama. En ella se narra la incesante cadena de desencuentros con miras a conseguir que el servicio de luz eléctrica se instale en el barrio, una faena que podría sonar irónica e inverosímil a finales del siglo xx o principios del xxi. Es gracias a ese cometido de la comunidad, a esa meta que les compete a todos, que los pobladores de la zona se organizan, se oponen a su destino, e intentan ser escuchados:

La incansable brega para que el servicio de luz llegue a la zona tiene su síntesis cuando uno de los personajes afirma “Nosotros para el Gobierno no somos nada”, una clara referencia a la desatención que han tenido las clases dirigentes del país para con las mayorías económicamente desfavorecidas. El panorama del barrio que la cámara hace en repetidas ocasiones refleja la ausencia del Estado en esos límites de la ciudad: un sector sin vías, las casas autoconstruidas por los habitantes sin mayor planificación en medio de las montañas y de un terreno adaptado bruscamente por los vecinos que lo convirtieron en su hogar de manera irregular al no tener otras opciones. (Bernal, 2016, pp. 108-109)

La temática urbana de las periferias con sus luchas sociales en las grandes ciudades latinoamericanas ha sido un debate concreto en los últimos decenios. Son numerosos los estudios que tratan el proceso que sufre la ciudadanía marginalizada en ciertas zonas fronterizas de las grandes ciudades en

las que las periferias se ven habitadas por sectores vulnerables de la sociedad, que terminan por formar parte de la ciudad autogestionando sus barrios, y creando en ellos escuelas, guarderías, servicios de transporte improvisado, etc. Raúl Zibechi (2008), por ejemplo, analiza varios de estos procesos urbanos en diferentes ciudades de América Latina. En el caso colombiano, se relata la autoconstrucción del barrio Potosí-La Isla en las laderas de Ciudad Bolívar, zona en la que se escenifica la película. La crónica es una cruda narración de cómo los habitantes llegaron a estas áreas de Bogotá con el objetivo de formar parte de ella, pero ante la imposibilidad e incapacidad de ser integrados dentro de la urbe, y ante el surgimiento de políticas neoliberales —u otras formas de gobernabilidad (p. 15)— que directamente atentaban contra su bienestar y estructura, este tipo de ciudadano terminó por organizarse, resistir y “hacer ciudad” (p. 137) por sus propios medios. Para ello, se tuvo que transitar por diferentes etapas en las que la intervención de esas “sociedades en movimiento” se desprendió de la autoridad o la cultura hegemónica, con el objetivo de crear una suerte de modelo de relaciones sociales territorializadas muy alejadas del poder político, económico y social dominante que nunca los protegió, intervino en su favor u ofreció una solución.

El contexto que el investigador social uruguayo relata habla de la construcción del barrio y lo compara con las desgracias de otro vecino de la zona, Caracolí, en donde los grupos armados de extrema derecha (“Paras”) bloquearon los intereses de la comunidad. Por su parte, en el barrio Potosí-La Isla, el avance ha sido notorio a pesar de las luchas intestinas, la presencia de los políticos corruptos del pasado, el asesinato de sus líderes sociales y los diversos obstáculos para autogestionar una realidad digna para una ciudadanía que ha tomado independientemente la autoridad para democráticamente gobernarse, con una estructura que se basa en el cooperativismo, el trabajo mancomunado, la honestidad como principio, y el alejamiento de las prácticas nocivas de un Estado que pocas veces los ha incluido en sus proyectos de inversión social.

En Potosí, como en La Victoria (Chile) y en Villa El Salvador (Lima), la pobreza es inocultable. Pero la organización comunitaria ha dignificado la vida, y ha hecho posible que sus habitantes no solo cuenten con servicios sino con elevados niveles de autonomía, personal y colectiva. No es poco, si se considera que todo lo han hecho con su propio esfuerzo. (p. 187)

Otro estudio que comenta y analiza lo que se observa inicialmente en la cinta colombiana, y que corresponde a su trama, se lee también en un capítulo de *Bogotá: realidades, delirios y ficciones* (Bernal, 2016) en el que se ofrece al lector un relato testimonial que enseña el surgimiento del barrio la Resurrección, al sur de Bogotá, en la localidad Rafael Uribe Uribe. En él, se narra cómo los residentes del sector, expulsados en su mayoría de zonas rurales de Cundinamarca y departamentos cercanos a este, fueron accediendo a lotes, muchos de ellos piratas, irónicamente vendidos incluso por políticos locales deshonestos; y desde la década de los setenta, aproximadamente, comenzaron palmo a palmo a organizarse con la meta, en gran medida, de realizar lo que le correspondía al Gobierno local. En ese proceso, el texto habla de la aparición de la ciudadanía urbícola² que se encuentra en una zona todavía de frontera entre la ruralidad de la montaña y de frente ante la ciudad que crece a la deriva. Este colectivo todavía guarda las costumbres de su origen campesino y aún, en el presente, como medio de subsistencia sigue criando animales de campo y teniendo prácticas más relacionadas con sus hábitos anteriores a su llegada a la gran ciudad. Aunque en el texto se referencia el trabajo de la comunidad como una labor definitiva para su progreso, también se aclara que el Estado intervino, pero solo después de la perseverancia de la comunidad que incesantemente exigió sus derechos. Esta experiencia coincide con lo que se narra en *Como el gato y el ratón*, cuando los fundadores del

2 No era raro en ese entonces, observar que las familias en sus improvisadas viviendas criaran cerdos, pavos, gallinas, conejos, ovejas o terneros. Esta dinámica fue común denominador en muchas áreas adyacentes de la ciudad y este proceso de conurbación se desarrolló de manera anormal y en la mayoría de los casos de forma improvisada sin el menor control ni planificación urbana (Bernal, 2016, p. 38).

barrio se unen para solicitar el alumbrado público y el servicio de energía eléctrica para sus casas.

Estos ejemplos que he citado sirven para entender parte de lo que se propone Rodrigo Triana dentro del posible mensaje de la historia. En ellos se evidencia la cercanía o el vínculo entre el relato visual y la experiencia real que se vive en la ciudad, en particular en las zonas deprimidas. Estos cuadros no son ajenos para el espectador colombiano o latinoamericano que observa el retrato de un espacio urbano que es parte de la realidad de sus ciudades. La pobreza y la miseria siempre han estado presentes dentro del mundo urbano latinoamericano, y han sido también fuente para narrar diferentes historias realistas cuyo núcleo temático está relacionado con la supervivencia ciudadana.

Toma tres: El realismo del conflicto, "esta tierra no es de nadie"

En un estudio de Andrea Echeverry (2015) sobre los nexos argumentativos del cine colombiano y las realidades históricas de la nación, se establece que, desde sus inicios, ha existido una notable correspondencia entre la vida nacional y su imagen en la gran pantalla. La investigadora comenta acerca del primer largometraje realizado en Colombia por los hermanos Di Domenico en 1915 sobre el homicidio del general Uribe Uribe (1914), o del "experimento híbrido" de la cinta *Garras de oro* de P. P. Jambrina acerca de la separación de Panamá. En ese camino, se establece que muchas de las producciones cinematográficas colombianas han tenido un sustrato que se apoya en la historiografía nacional. Prueba de lo anterior ha sido el despliegue, durante los últimos decenios, de seriados televisivos y películas que bajo diferentes ópticas han pintado la incursión del narcotráfico y la violencia política en nuestra cotidianidad.

En lo que nos ocupa, la representación de la vida callejera o el diario vivir del barrio, en particular de los sectores menos favorecidos, ha tenido también una réplica en nuestro cine y de este tipo de proyectos son ya legendarias películas como *Rodrigo D:*

No futuro (1990) o *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria. Estas obras, desde una frontera de la realidad encarnada por actores naturales, muestran el drama urbano en algunas zonas de Medellín. De este tipo de acercamiento, emparentado con este estilo, pero enfocados desde otras motivaciones, surgieron mucho antes documentales como *Chircales* (1972) o *La guerra del centavo* (1985), que intentaban hacer un tipo de denuncia social acerca de las condiciones de vida de familias trabajadoras empobrecidas en áreas periféricas (*Chircales*) y de la tragedia del transporte público en Bogotá (*La guerra del centavo*), no sin antes mencionar el concepto de *pornomiseria*,³ que surgió en los setentas cuando irrumpió en la pantalla grande la representación del gamín bogotano en la película del mismo nombre (1977) de Ciro Durán. Son muchos los ejemplos en los que me podría detener al hablar de la representación urbana en nuestro cine.

Todo lo anterior como base sólida para adentrarnos en la trama de la película de Triana que, bajo el concepto de anomia antes nombrado, muestra una comunidad barrial que reclama su derecho a tener electricidad en sus entornos exteriores e interiores. El caos del barrio, la pobreza, la falta de apoyo gubernamental directamente indican que los únicos responsables de superar sus penurias serán los ciudadanos que, como se detalla en el filme, bajo un mismo cometido, primero logran que el alumbrado público sea instalado en el sector y después presumiendo el viacrucis de lograr que la luz eléctrica llegue a sus casas, optan por otra decisión. Pero, como lo he indicado en la primera parte de este estudio, las condiciones de violencia rondan a través del malestar que causa la infinita, y a veces yerba tarea de alcanzar lo que se quiere por

³ En su momento, Luis Puenzo denominó como *pornomiseria* ciertos documentales que, según él, evidenciaban la realidad latinoamericana sin mayor profundidad. Para el cineasta argentino, este cine no reflejaba el “fuego interior” que permitía a los latinoamericanos, a pesar de tanta desgracia, reconocerse como seres “más vitales y más vivos que muchas cosas de Europa” (León, 2005, p. 77). En el contexto colombiano, la película *Gamín* se convirtió en el centro del debate y se le relacionó con el término de *pornomiseria*. Los integrantes del denominado Grupo de Cali (el escritor Andrés Caicedo, los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina) fueron detractores de estas cintas.

los innumerables obstáculos burocráticos propios de un país como Colombia. Es entonces cuando el espectador observa que las consecuencias del desgobierno, la angustia social y la frustración del medio estimulan y son el caldo de cultivo para que en cualquier momento pueda estallar un conflicto o una reyerta popular.

Irónicamente, las primeras escenas del filme muestran la alegría, la esperanza y los preparativos con los que se recibirá la electricidad en las áreas comunales del barrio. Todo es jolgorio, música, trago y diversión popular porque esa noche, a la hora indicada, el barrio tendrá una nueva cara gracias al chorro de luz eléctrica que iluminará todas las áreas y rincones exteriores de las vecindades. La llegada del servicio no es exactamente puntual y los pobladores llegan a pensar que una vez más el Estado se ha burlado de ellos, como lo afirma Panchita (Esperanza, interpretada por Patricia Maldonado), una de las matronas del barrio: “nosotros para el Gobierno no somos nada, somos una partida de desplazados, ni siquiera somos ciudadanos”. Pero, finalmente, la anhelada luz inunda el sector y un punto más destella y brilla en la inmensidad del mapa bogotano. Después de esa recompensa, tras tocar puertas, exigir derechos y hacer mil vueltas y un eterno papeleo oficinesco, el barrio La Estrella — nombre sarcástico y mordaz para lo que en realidad se vive en él— por primera vez desde su existencia centellea con luz propia.

Pero la satisfacción de ese primer paso tan celebrado deja la estela de la insuficiencia que se guarda en la labor cumplida a medias. El descontento persiste, pues las casas de los ciudadanos carecen de luz eléctrica, y para alcanzar ese objetivo nuevamente se necesitarían no meses, sino años, de una nueva épica batalla administrativa. La incredulidad en las instituciones públicas, en los trámites y las verdaderas respuestas a las peticiones justas de la gente desencadenan una faceta común dentro de nuestra cultura: las soluciones rápidas que se saltan la legalidad sin importar las consecuencias. Es por ello que, motivados por la desesperación, los vecinos del barrio optan por sonsacar directamente el servicio de electricidad de manera ilegal de los postes de

alumbrado público. Incluso la abogada, la “doctora” María Angelica (Susana Torres), paradójicamente, hace lo mismo para su oficina, que funciona como “Consultorio jurídico” en la zona. Es de ella, la representante jurídica, que se supondría un ejemplo de justicia, aquella frase que simboliza el sentido de desprotección y a la vez, la forma en que se pueden resolver las cosas en nuestro medio: “Yo se lo digo como abogada, a veces toca tomarse la justicia en las propias manos... esto es tierra de nadie”.

Este tipo de conducta ligada a la ilegalidad parece no sorprender a muchos y existe en diversos contextos, en los que, como mencionaba en un principio, surge una normalización de comportamientos sociales que son totalmente atípicos e inaceptables. Con relación a esta actitud, el investigador Fabio López de la Roche (2018) menciona en un estudio que

La impunidad, la crisis del sistema de justicia o la ausencia a veces total de ésta en algunas regiones del país, estimula poderosamente las salidas individualistas, las soluciones de justicia “por mano propia” a los conflictos, consecuentemente, la no configuración de una cultura jurídica democrática por parte de la población. (p. 99)

La idea concreta, que siempre retumba, de una falta de autoridad estatal o del funcionamiento incorrecto de las instituciones, hace pensar al individuo que los caminos de la institucionalidad son sinónimo de anarquía, desorden y eterna burocracia administrativa. Esta presunción, que la mayoría de las veces es real en Colombia, empuja directamente a la gente a solucionar sus problemas como bien le parezca. La película, como un espejo, basándose en un tipo de realismo urbano, muy cercano y habitual que ha recogido nuestro cine contemporáneo, pinta escenas de la vida diaria de los personajes y de lo que bien puede suceder como consecuencia de acciones poco cívicas y armoniosas que se van presentando. El espectador nacional intuirá lo que puede suceder en la trama pues, en su mente, es muy posible que él hubiese solucionado sus problemas actuando de la misma forma en que lo hacen los personajes de la ficción.

A partir del concepto emitido por la abogada en el relato, aquel de “esta tierra no es de nadie”, anticipamos una seguidilla de acciones irracionales y una serie de ejecuciones que se realizarán sin mediar consecuencia, pues el punto medular en la película es que la gente en medio de su desamparo actuará como bien le pueda convenir. Si la abogada del consultorio jurídico del barrio, aquella que imparte justicia y es autoridad, actúa de esa manera, los demás simplemente la emularán. Es este un momento clave para entender la dinámica de la anomia social y cómo aquel tipo de violencia surgido de la inutilidad de los entes oficiales —comentada al inicio— incita indirectamente a los conflictos sociales que pueden desenfrenarse o explotar en cualquier instante.

Este es el clímax de la historia, pues los personajes de la película, en sintonía con el fabuloso título, ingresan en una dinámica de indiferencia e indolencia ante las reglas o normas que se deben cumplir en un Estado de derecho. Las gentes entran en una serie de luchas y conflictos que a veces es ilustrada, como preámbulo, con la imagen de un gato negro —perteneciente a una de las familias del barrio que con alguna frecuencia sale en varias escenas. Y es aquí en donde el drama de la insensatez reina y rinde homenaje a nuestros conflictos históricos, que se enquistan y no parecen tener solución pues, al parecer, una de nuestras grandes falencias como sociedad es no saber comunicarnos.

Para comprender la puesta en escena de la película de Triana y su ejemplificación de nuestra realidad hay que introducirse un poco en la trama del filme. Cuando los habitantes de los vecindarios comienzan a robar el servicio de luz de los postes, dos de las familias (los Brochero y los Cristancho) que desde el inicio del relato han estado unidas, y en pro de soluciones para el barrio, escalan una lucha sin sentido, que comienza cuando una de ellas atraviesa ilegalmente un cable de energía por la azotea de la casa de la otra. La escena fundamental que provoca la reacción en cadena se observa cuando Consuelo (Alina Lozano), esposa de Miguel Cristancho (Gilberto Ramírez), ligeramente se electrocuta debido al irregular cable de

luz que proviene de la casa de la familia Brochero. La medida que toman los Cristancho, después de no ver respuesta a su petición de retirarlo, es la de cortar abruptamente el cable y dejar sin luz la casa de sus vecinos y compadres. En respuesta, Cayetano Brochero (Jairo Camargo) de manera premeditada deja una rata muerta que su gato negro (nuevamente aparece la simbología del felino como premonición a nuevas acciones violentas) había cazado, en la olla de la changua del modesto restaurante de los Cristancho. Enseguida, el conflicto se agrava cuando se celebra la confirmación del hijo de los Brochero y la familia Cristancho, en cabeza de Consuelo, la esposa, le obsequian un enjuague bucal. Consuelo, además, emborracha al bobo del barrio, al que irónicamente llaman “el albino”, a pesar de sus facciones africanas, y lo empuja contra la torta, arruinando la fiesta. La batalla continúa hasta cuando los Brochero incendian la casa de los Cristancho, y la hija de estos, Giovanna (Paola Rey) termina siendo exhibida como trofeo sexual por parte del hijo de los Brochero, Edson (Manuel José Chávez). Las escenas finales muestran un barrio en ruinas, destruido y arrasado. Como epílogo cáustico, entre la humareda se observa un camión de la empresa de energía trayendo los equipos (contadores) para la instalación de la luz de las casas.

Con respecto a lo descrito, creo válida una acotación que López de la Roche incluye en su trabajo y que proviene del historiador Fernán González sobre las relaciones sociales en Colombia y cómo nuestra sociedad desconfía de la institucionalidad pública. Al existir tal recelo, nuestra sociedad termina por solucionar sus diferencias por la fuerza, rompiendo y violando cualquier regla o norma establecida o justificada en la escritura de esta, pues en la realidad las mayorías la ignoran. En el fragmento de López de la Roche, González afirmaba que la sociedad colombiana se “resiste” a verse representada por el Estado y es propensa a los enfrentamientos y a las contiendas violentas.⁴

4 El artículo completo de Fernán González referenciado es: “Deslegitimación de lo político: Estado y sociedad” (1994), en *Coyuntura Política, Boletín de la Corporación Diálogo Democrático*, 2(6).

A su vez, a manera de explicación, aunque no sea el objetivo de este escrito, podría pensarse en aquella teoría que expresa el investigador Wilfrido Zúñiga, acerca de la ausencia “paterna” al referirse que nuevas violencias más mínimas, casuales y menores dentro del tejido social de nuestra cultura están cimentadas en una herencia cultural (conquista y colonización europea) que de cierta manera ha sido un lastre y que se refleja en un Estado que nunca ha sido “humano”, “responsable”, “generoso” con los ciudadanos (2013, p. 50). Probablemente ese sea un elemento más, dentro de las causas que nos llevan a actuar así, pero más que esa culpabilidad histórica en el pasado que ya se tendría que haber superado, veo que, en Colombia, desde su fundación como país independiente, existe, como citaba Ospina, una rigurosa visión edificada en las simulaciones y exclusiones. Los privilegios los ostentan algunos pocos que se pueden saltar cualquier legalidad y las mayorías están sujetas a las exclusiones desde diferentes matices (raza, estrato social, región geográfica, sexo, etc.). Y así, ha ido crecido nuestra sociedad, normalizando muchas anomalías:

En Colombia se abrió camino hace mucho la afirmación de que “la ley es para los de ruana”. Se llamaba “los de ruana” a los campesinos y las gentes humildes, en contraste tal vez con indumentarias más lujosas o más urbanas. Pero esa frase delata de qué modo la ley perdió su universalidad y se volvió selectiva: se aplicaba de manera distinta para diversos sectores de la población. (2013, p. 36)

Esa selectividad de la que habla Ospina es visible en la película de Triana, y es recreada por una historia contemporánea de una ciudadanía marginada, que a finales del siglo xx y principios del nuevo aspira y ruega por tener luz eléctrica en medio de una sociedad fragmentada en la que no todos son tratados democráticamente. Tales circunstancias crean esa atmósfera pesada para que puedan surgir roces y desavenencias entre los miembros de la comunidad, los cuales terminan mortificados y frustrados ante tanta injusticia.

Toma cuatro: La intolerancia, “¿Así es que vamos a arreglar nuestros problemas?, ¿a lo colombiano?, ¿a las patadas?”

El personaje del relato que muestra las particularidades necesarias para que se llegue a un acuerdo entre la ciudadanía y la representación del Estado es el del edil. Llamado en la historia Kennedy Corzo (Diego Vásquez), es él quien intenta instaurar el orden dentro de la anarquía que se vive en el barrio. Kennedy es el gestor e intermediario que acerca y estimula a la comunidad a seguir el conducto regular de las solicitudes, con miras a suplir las necesidades de la zona. Y aunque sabe bien de la poca eficacia del Gobierno, insiste en su labor de llevar a buen término cualquier proyecto siguiendo el camino de la legalidad y la burocracia. Después de que la electricidad llega a las zonas comunales de los vecindarios, y ante la petición de tomar una medida rápida para tener luz en las casas, Kennedy sugiere retomar el camino de las peticiones, las normas y el papeleo. Rechaza de plano las opciones violentas y se opone a que la comunidad obtenga ilegalmente el servicio de los postes del alumbrado. Este personaje es quizá el único⁵ que siempre prefiere las soluciones consultadas, el diálogo y la conciliación. Incluso intenta integrar a la doctora María Angélica para que departa con los miembros del barrio. La abogada, por su parte, denotando los prejuicios del arribismo típico de nuestra pirámide social, se muestra reacia y prejuiciosa ante la gente del barrio. Lo anterior queda certificado en la invitación que Kennedy le hace para que desayune en el humilde restaurante de los Cristancho; mañana desafortunada para ella, pues es en su plato de changua en donde aparece la rata muerta que Cayetano Brochero había dejado en la olla.

Sin embargo, en la historia, Kennedy nunca es escuchado. Y cuando busca algún tipo de ayuda como la de la abogada, descubre que ella también

opta por la ilegalidad. Esto se observa cuando el edil la busca para disuadir a la comunidad de seguir robándose la luz y encuentra que ella está haciendo exactamente lo mismo para su oficina. El momento más álgido para este personaje que ha sido introducido dentro del relato para darle algún tipo de balance y racionalidad al hilo conductor de la película se presenta cuando el barrio, dividido e iracundo, se divide en favor y en contra de los Brochero y de los Cristancho, y a punto de iniciar un enfrentamiento armado, les dice: “¿así es que vamos a arreglar nuestros problemas?, ¿a lo colombiano?, ¿a las patadas?”.

Las anteriores frases denotan el sentido de pertenencia que poseemos los colombianos cuando sabemos que la tradición histórica de nuestros conflictos por lo general se ha resuelto por medio de la violencia. La tolerancia y la transigencia no parecen haber sido nuestras cualidades, por ende, cambiar estas actitudes implicaría quebrar una cadena de violencia tatuada en nuestra tradición cultural. Es así como, en la película, Kennedy se muestra como el individuo pensante que sabe que el camino de la agresión no ayudará en nada a zanjar las disputas, sino todo lo contrario, acrecentará la ira, caldeando el círculo de venganzas y represalias. Él sabe que el fin de nuestros dramas diarios no puede seguir teniendo como acicate el uso de la fuerza o de las armas. El edil parece también saber de memoria que en Colombia todo tiende a repararse, como él mismo lo dice: “a las patadas”, expresión sinónima para él, de “lo colombiano”.

La intolerancia que se grafica en *Como el gato y el ratón* refleja nuevamente nuestro contexto colombiano, que se basa en un país vergonzosamente desigual y en donde las vías legales nunca han tomado el camino correcto y, por ende, los resultados que todos esperamos se pierden en una maraña de trámites y mentiras: los puentes jamás construidos, las escuelas improvisadas y sin recursos, la educación subvalorada y desatendida, la salud en cuidados intensivos, etc. Son estos tan solo ejemplos al azar de la construcción cultural de nuestro medio, que cada colombiano experimenta casi desde su nacimiento.

⁵ Un personaje menor en la historia es la de la hija de los Cristancho (Giovanna), que termina siendo burlada por el hijo de los Brochero (Edson). Sin embargo, Giovanna en su interpretación de la realidad del barrio y sus vecinos siempre parece estar de parte del respeto, la mesura y las buenas maneras. Ella, a pesar de su triste final, resulta ser el personaje que le da al relato el toque romántico e inocente.

En estas circunstancias, la reflexión o la tolerancia se entenderían como apuestas difíciles de instaurar o de interpretar. Jugarían en contra de nuestra idiosincrasia y de la practicidad que nos han enseñado acerca de tomar las riendas de cualquier problema por nuestras propias manos, léase “a las patadas”:

Para pensar en el tema de la tolerancia desde la realidad colombiana hay que comenzar por el hecho reciente de que los colombianos hemos descubierto que no vivimos en un país homogéneo y justo sino en uno rico en diferencias, diferencias muchas veces desposeídas hasta del lenguaje para articular sus quejas. Sucede, no obstante, que en medio de la intimidación colectiva en que hoy existimos, nos hemos replegado a la intimidad de nuestras casa y apartamentos como último bastión de seguridad. (Gutiérrez, 2003, p. 69)

En esta cita, Gutiérrez habla de ese miedo internalizado que también poseemos en medio de esa violencia desenfrenada que se puede observar en cualquier hecho. Somos violentos y a la vez temerosos. Nos tomamos la justicia por nuestras manos, imponemos nuestro pensamiento a sangre y bala, pero a la vez queremos evadir la realidad y guarecernos en donde estemos protegidos. Kennedy, tal vez, también sentía ese miedo y pedía que cada familia regresara a su casa, imploraba por la búsqueda de soluciones habladas. Irónicamente, cuando el edil les pide a los Cristancho que retornen a su hogar, estos le contestan argumentando que su casa ha sido quemada y ya no hay donde resguardarse. Dichosos aquellos que, en Colombia, como menciona Gutiérrez, pueden refugiarse en sus casas y apartamentos para huirle al drama social, porque en verdad, como se indica en la cinta, las mayorías no tienen ni casa ni luz para escaparle a la desventura.

Toma cinco: A manera de epílogo

He querido desglosar la película colombiana *Como el gato y el ratón*, con la intención de ejemplificar su contenido como metáfora extendida o alegoría de los conflictos convencionales e históricos que se han presentado en Colombia, en donde priman la

intolerancia y la violencia. Para ello he introducido un término de la sociología que se usa en la crítica literaria reciente: anomia. Parto de la idea de que la violencia nacional, representada en la película, surge a través de una sociedad en estado de anomia en la que el Estado aparece como el responsable de tal condición.

Cuando hablo de este estado, estoy describiendo una comunidad que ha sido dejada a la deriva y en la que informalmente hay desobediencia civil y un entorno de desconcierto. Me refiero, entre otras muchas situaciones, a la pobreza, el abandono, la indolencia estatal, la frustración social, etc. que crean la mistura perfecta para germinar actos de violencia. En ese camino, asumo como válida la hipótesis de William Ospina que habla de una sociedad, una cultura colombiana basada en las simulaciones y las exclusiones. En particular, me interesa la parte en la que Ospina comenta acerca de la sistemática exclusión que existe en Colombia y que se observa a todo nivel. Para documentar lo anterior, me remito a la trama de la historia en donde una comunidad de desplazados en una barriada del sur de Bogotá intenta, por innumerables medios legales, obtener el servicio de energía.

La frustración y el desgaste que esto ocasiona los incita a sustraer el servicio de los postes del alumbrado y a enfrentarse entre ellos mismos sin ningún asomo de conciliación; por el contrario, lo que se vive es una progresión de agresiones mutuas que finaliza con el barrio arrasado. Tristemente, los ideales de unión y progreso que se habían experimentado desde el principio, y los logros que se habían evidenciado a través del trabajo cooperativo y mancomunado, terminan refundidos, mientras lo único que interesa y crece son los sentimientos de venganza y revancha. Sin duda, parte de esta problemática es resumida por Eduardo Galeano cuando en una entrevista hace varias décadas se le preguntaba por la “institucionalización de la violencia en América Latina”. A pesar del tiempo que ha pasado, su respuesta de ese entonces continúa siendo válida y aplicable, e instruye nuevamente en el presente, a comprender nuestra realidad:

Digo que en muchos de los países latinoamericanos, la mayoría de la población está presa de la necesidad, porque, desde que nace, se asoma al mundo, marcado en la frente por la necesidad de ganarse el pan, de perseguir el pan sin encontrarlo, de buscar un techo decente, bajo el cual pueda dormir, sin hallarlo nunca y que es objetivamente una forma de prisión. No es libre un hombre que no puede elegir su destino, y un hombre preso de su necesidad no es libre de elegir su destino.⁶(2020, p. 41)

Esa necesidad de la que habla Galeano ha tenido una complicidad crónica en los gobiernos de turno que han perpetuado las condiciones y las singularidades para que las mayorías en diferentes escenarios, a causa de sus carencias, terminen en desacuerdos violentos donde solo brilla la imposibilidad de la palabra. Muestra de lo anterior es el argumento de *Como el gato y el ratón*, que nos pinta a muchos colombianos como partidarios de enfrentar nuestras causas irracionalmente. Ojalá esta fábula urbana sirviera para que las nuevas generaciones advirtieran la necesidad de un cambio de pensamiento, por medio de la única vía para transformar la sociedad: la educación, que les permitiría también entender nuestra realidad, pensar en solucionar nuestros conflictos por medio de la avenencia, y, además, tener la habilidad para saber elegir quienes serán nuestros futuros líderes.

Referencias

- Bernal, A. A. (2016). *Bogotá: Realidades, delirios y ficciones*. Magisterio.
- Calle, G. (Productor) y Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D: No futuro*. Focine.
- Echeverry, A. (2015). "La estética de la marginalidad: Un nuevo realismo en el cine colombiano". En A. Sedeño, P. Matute y M. J. Ruiz (Eds.), *Panorama del cine iberoamericano en un contexto global: Historias comunes, propuestas, futuro* (pp. 185-206). Editorial Dykinson.

⁶ Entrevista originalmente publicada en la revista *Alternativa*, en el número 103, en octubre de 1976.

- Forero, G. (2011). La anomia en las novelas de crímenes en Colombia. *Literatura y Lingüística* (24), 33-59.
- Galeano, E. (1976). 'La censura invisible', en *Alternativa, lo mejor de la revista que marco una generación*. Debate, 41-45.
- Goggel, E. (Productor) y Gaviria, V. (Director) (1998). *La vendedora de rosas*. Filmamento.
- Gutiérrez, C. (2003). Cultura de conflictos en vez de tolerancia. *Revista de Estudios Sociales*, 14, 63-70.
- León, C. (2005). *Cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Coedición Universidad Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional y Abya-Yala.
- López de La Roche, F. (2018). Condicionamientos culturales de la violencia en Colombia. *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 14, 93-110.
- Ochoa, C. M. (Productora) Triana, R. (Director). (2002). *Como el gato y el ratón*. United Angels Productions.
- Ospina, W. (1997). *¿Dónde está la franja amarilla?* Norma.
- Ospina, W. (2013). *Pa' que se acabe la vaina*. Planeta.
- Rodríguez, M. (Productora), Rodríguez, M. y Silva, J. (Directores). (1966-1972). *Chircales*. Documental.
- Ventura, J. (Productor) y Durán, C. (Director). (1971). *La guerra del centavo*. Documental.
- Ventura, J. (Productor) y Durán, C. (Director). (1977). *Gamín*. Cinematográficas Uno e Instituto Nacional Audiovisual (INA).
- Zibechi, R. (2008). *América Latina: Periferias urbanas, territorios en resistencia*. Ediciones Desde Abajo.
- Zuñiga, W. (2013). ¿Por qué somos así?: Una posible lectura de la violencia en Colombia. *En-Clave*, 2(2), 44-56.

