
En busca de la dignidad: representaciones sociales y crítica de la desigualdad en el cine colombiano

Searching for Dignity: Social Representations and Critique of Inequality in Colombian Cinema

Investigación

Juan Camilo León

Colombia

jcleono@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco
José de Caldas

Resumen

Este artículo examina las representaciones de la desigualdad social, las relaciones de poder y la búsqueda de dignidad en el cine colombiano a partir del análisis de *La mansión de Araucaima* (1986), *La estrategia del caracol* (1993) y *Un poeta* (2025). El estudio se desarrolla como una revisión sistemática de carácter cualitativo, que articula la literatura académica sobre cine colombiano con el análisis comparativo de estas obras como estudios de caso. A partir de categorías como idiosincrasia, dignidad y relaciones de poder, se indagan los modos en que el cine construye sentidos sobre la realidad social del país.

Los hallazgos evidencian la persistencia de formas históricas de desigualdad, violencia y jerarquización social, que se expresan en la configuración de los personajes y en sus formas de enfrentar contextos de dominación. En concordancia, el cine colombiano se presenta como un espacio de reflexión crítica sobre los imaginarios sociales y las tensiones que atraviesan la vida cotidiana. El artículo subraya la importancia de este tipo de análisis para la comunicación social y el periodismo, en la medida en que permite comprender y narrar la realidad desde una perspectiva crítica y situada.

Palabras clave: cine colombiano, desigualdad social, relaciones de poder, idiosincrasia, dignidad, representación social, realidad social

Abstract

This article examines the representations of social inequality, dynamics of power relations, and the search for dignity in Colombian cinema through an analysis of the films: “La Mansión de Araucaima” (1986), “La Estrategia del Caracol” (1993), and “Un Poeta” (2025). The study unfolds as a qualitative approach, making a systematic review and articulating academic literature on Colombian cinema with a comparative analysis of these works as case studies. This investigation uses categories like idiosyncrasy, dignity, and power relations, exploring how cinema constructs meaning about the country's social reality.

The findings reveal the persistence of historical forms of inequality, violence, and social hierarchy, which are expressed in the characterization of the films and their ways of confronting contexts of domination. In this sense, Colombian cinema emerges as a space for critical reflection on social imaginaries and the tensions that permeate everyday life. The article underlines the importance of this type of analysis for social communication and journalism, as it enables a critical and situated understanding and narration of reality

Palabras clave: Teacher self-care; teacher well-being; emotional burnout; working conditions; school context; primary education

Revista
Entropía
Educativa
Entropía Educativa Centro de Investigación

ISSN-e: 2981-4723

vol. 4, n.º 6, enero - junio 2026
p. 136 - 156

revista@entropiaeducativa.org

Aprobación: 1 de mayo de 2026

Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Introducción

El cine surge como una forma artística que permite comprender las interpretaciones de la realidad social que una sociedad produce sobre sí misma. A través de la producción de lenguajes audiovisuales, las películas proyectan formas, estéticas, modos de vida y aspectos socioculturales que se expresan y representan desde la pantalla y se encuentran estrechamente vinculados al contexto en el que se producen. De esta manera, el cine arraiga su representación a la historia y las condiciones sociales del territorio en donde es producido.

El cine puede abordarse como un medio de análisis de la realidad social, en tanto articula dimensiones comunicativas, estéticas y testimoniales que permiten examinar problemáticas del pasado y del presente. Como señala González (2024), estas representaciones contribuyen a la configuración de los imaginarios colectivos desde una perspectiva sociohistórica (p. 139). En el caso colombiano, las producciones cinematográficas ocupan un lugar central en la comunicación social al exponer procesos históricos y dinámicas sociales mediante el lenguaje audiovisual. A través de la imagen y el sonido, se construyen narrativas que abordan la desigualdad, las relaciones de poder y la búsqueda de dignidad.

La producción cinematográfica colombiana reúne antecedentes temáticos y narrativos que dan cuenta de diversas dimensiones culturales y sociales del país. En las obras recientes se observa una mayor diversidad de tramas y universos narrativos; sin embargo, persiste un canon que, como señala Osorio (2017), recurre a temas como el conflicto, la violencia y la marginalidad (p. 23), ejes que sostienen buena parte de su dimensión crítica.

A partir de estas consideraciones, este artículo propone establecer una conversación entre tres películas colombianas pertenecientes a distintos momentos del cine nacional: *La Mansión de Araucaima* (1986) de Carlos Mayolo, *La Estrategia del Caracol* (1993) de Sergio Cabrera y *Un Poeta* (2025) de Simón Rodríguez. El análisis de estas obras examina las representaciones de la desigualdad social y las relaciones de poder que las atraviesan, así como las formas en que los personajes construyen o defienden su dignidad en contextos de dominación. A partir de sus rasgos y acciones, se delinean expresiones de la idiosincrasia que configuran un panorama de la realidad social representada en las películas.

La relación entre idiosincrasia y cine no ha sido poco explorada, sin embargo, mantiene su relevancia en la medida en que permite indagar los factores étnicos, antropológicos y culturales que inciden en las formas de ser de los colombianos. Como señala Díaz Camacho (2012), es necesario indagar los factores étnicos, antropológicos y culturales que inciden en las formas de ser de los colombianos y que, a través de expresiones presentes en distintos ámbitos de la vida social, configuran una identidad colectiva (p. 119). La idiosincrasia permite comprender dimensiones individuales, colectivas y territoriales, mientras el cine las organiza en formas culturales y espaciales. Moguillansky (2018) señala que esta representación opera mediante procesos de selección y omisión que configuran jerarquías, deseos e imaginarios en contextos históricos específicos (p. 233).

El análisis del discurso cinematográfico en relación con la realidad social implica, como lo refiere Manzano (2005), identificar cómo los sujetos construyen su mundo dentro de esa realidad (p. 3). En América Latina y Colombia, las nociones de identidad han estado atravesadas por fuertes tensiones políticas, que impulsan un cine propositivo, transformador, capaz de ser crítico con la historia de los territorios y sus dinámicas sociales. Así, las producciones colombianas configuran narrativas que reúnen problemáticas, coyunturas y formas de ser asociadas a la idiosincrasia nacional.

La primera película, *La mansión de Araucaima* (1986), consolidó el gótico tropical como una de las principales apuestas estéticas del cine colombiano, al trasladar la tradición gótica europea, centrada en lo oscuro y lo misterioso, a un entorno latinoamericano y tropical. La obra explora las relaciones de poder que atraviesan la vida de los habitantes de una mansión embrujada. Este espacio funciona como una metáfora de los deseos y frustraciones de sus personajes, tensiones que se intensifican con la irrupción de Ángela, una de las protagonistas. Los personajes se mueven entre la búsqueda de libertad, la rebelión y el pesimismo, mientras permanecen atrapados en la mansión y en las condiciones que atraviesan sus vidas.

Años después, surge *La Estrategia del Caracol* (1993) dirigida por Sergio Cabrera, quien propone en su trama la búsqueda de los derechos y de dignidad de los habitantes de la casa Uribe, conformada por familias humildes, frente a las estructuras de poder que los confrontan. En esta película se configuran personajes que encarnan dichas jerarquías, como el Doctor Holguín y su mediador Víctor Honorio, respaldados por la fuerza judicial y el poder legislativo.

138

Frente a ellos encontramos una comunidad que ha habitado la casa Uribe durante más de cincuenta años, conformada por familias de sectores populares de Bogotá. Estas familias buscan defender su derecho a permanecer en un espacio que han construido como lugar de vida. Para ello recurren a la ley y a la astucia colectiva para preservar su dignidad frente a quienes buscan ampliar su poder económico mediante el desalojo, sin ofrecerles garantías ni reconocer sus derechos.

Por último, resulta pertinente poner en diálogo una película reciente: *Un poeta* (2025), dirigida por Simón Rodríguez. La obra sigue la historia de Óscar Restrepo, profesor de oficio y poeta por vocación, quien busca un lugar digno en la academia, en su entorno familiar y en un círculo literario atravesado por el elitismo y la conveniencia. Allí conoce a Yurlady, una estudiante a quien intenta acercar a la poesía, en medio de un sistema que vuelve incierta la posibilidad de habitar el arte.

De este recorrido emerge la pregunta que orienta el presente artículo: ¿cómo representan estas películas las relaciones de poder, la desigualdad social y la búsqueda de dignidad en distintos escenarios de dominación del cine colombiano? El análisis se centra en tres obras producidas en momentos históricos distintos y explora las tensiones que atraviesan la vida de sus personajes y las formas en que estas se configuran en sus narrativas.

Metodología

El análisis de *La mansión de Araucaima* (1986), *La estrategia del caracol* (1993) y *Un poeta* (2025) se desarrolla mediante una mirada comparativa a partir de tres categorías: relaciones de poder, desigualdad social y búsqueda de dignidad. Estas orientan la lectura de las tensiones que se configuran entre los personajes y los espacios en que se inscriben las historias. El análisis comparativo permite examinar estas dimensiones en distintos momentos históricos y reconocer los rasgos idiosincráticos que definen a los personajes en cada relato.

La lectura de las películas se centra en la interpretación de sus discursos y en su relación con el contexto histórico de producción y sus propuestas narrativas. La selección responde a la recurrencia del cine colombiano en la exploración de problemáticas como la desigualdad social, las relaciones de poder y la vida de poblaciones marginadas, junto con sus conflictos y la búsqueda de condiciones dignas. Estas temáticas atraviesan de manera constante el cine nacional como representación y como forma de interpelar la realidad social del país. Las películas analizadas exploran esto desde distintos momentos de la historia, contextos y lugares de Colombia.

Cada película analiza elementos discursivos y narrativos de la historia, a partir de sus personajes, considerando sus expresiones, los fines de sus acciones y sus formas de ser, caracterizadas por frustraciones, reacciones, deseos y su relación con el entorno. Mediante el análisis literario exploramos de dónde provienen distintos rasgos, qué representan, o cuáles son sus fines reflexivos, además de comprender la realidad social que retratan los autores y realizamos una revisión enfocada en observar los momentos de búsqueda de dignidad, desigualdad social y relaciones de poder que retratan las películas.

En el desarrollo del análisis realizamos una revisión de investigaciones, artículos y libros de carácter académico, compuesta por aproximadamente 30 documentos centrados en las relaciones entre cine, cultura e identidad nacional, producidos entre finales del siglo XX y las primeras décadas del XXI. Este corpus incluye estudios sobre idiosincrasia en territorios específicos, como el trabajo de Serna Dimas en el Magdalena y las investigaciones sobre identidades culturales de Díaz Camacho.

Asimismo, evidenciamos la escasez de estudios que articulen la relación entre identidad nacional y cine. Sin embargo, destacan los aportes de Osorio, así como los trabajos de Gutiérrez Delgado, centrados en la ruralidad, y de Moguillansky, quien analiza el vínculo entre cine y comunidades en el contexto del Mercosur. La revisión permitió reconocer investigaciones que relacionan el cine con problemáticas como la pobreza, la discriminación y la memoria. También retomamos aportes de Mandoki sobre las prácticas estéticas y su relación con las identidades sociales, y de Georges Didi-Huberman, quien, en *Pueblos en lágrimas*, pueblos en armas aborda las emociones como fenómeno sociohistórico.

La producción teórica revisada nos permitió reconocer tres tendencias principales en la literatura: estudios centrados en identidades locales y regionales; investigaciones que abordan el cine como representación de problemáticas sociales como pobreza, violencia, discriminación y memoria; y aproximaciones que vinculan estética, sensibilidad e identidad. Asimismo, evidenciamos vacíos en la articulación entre cine e identidad nacional, así como una limitada producción de estudios comparativos entre obras cinematográficas, lo que limita lecturas más integrales.

La revisión de literatura nos permitió evidenciar distintos niveles de desarrollo académico sobre las películas seleccionadas. La mansión de Araucaima ha sido abordada desde su impacto cultural y su inscripción en el gótico tropical, con énfasis en la relación entre diversidad étnica, territorio y representación; La estrategia del caracol cuenta con una amplia producción centrada en su narrativa, el realismo mágico y la resistencia colectiva; mientras que Un poeta, por su carácter reciente, presenta una producción aún limitada, con aportes iniciales que abordan su dimensión urbana y los dilemas éticos que atraviesan a sus personajes en la Medellín contemporánea. Estas diferencias permiten situar cada obra dentro de tradiciones interpretativas específicas y sostienen su selección en función de su potencial comparativo.

Aunque los géneros y sus formas de adaptación al contexto nacional varían entre las tres películas, convergen en temáticas que atraviesan la realidad del país, desde el thriller, el drama y la comedia. En conjunto abordan la división de poderes, la violencia, las desigualdades socioeconómicas, el elitismo y la búsqueda de dignidad. Estas categorías orientan sus desarrollos narrativos y las reflexiones que suscitan, a partir de una mirada crítica sobre la realidad social.

140

Resultados

Comenzaremos por identificar dos ejes centrales de la realidad social presentes en las tres películas. El primero corresponde a las jerarquizaciones, entendidas como complejos de la trama que generan distintos elementos discursivos y narrativos sobre los que se desenvuelven los conflictos de los personajes. El segundo se expresa como una intención, que se ciñe a una búsqueda o reflexión constante a través de las identidades de las tres películas, como lo es: la dignidad.

La dignidad se presenta como una aspiración en constante búsqueda, una meta que se circunscribe a partir de la idiosincrasia de los personajes, especialmente de sus protagonistas, y de aquellos que habitan contextos de marginación social y territorios atravesados por la desigualdad social. Estos personajes tienden a revelarse ante el sistema y la realidad que los oprime y los sitúa en condiciones de desigualdad, atrapándolos en contextos socioeconómicos y culturales (misteriosos, académicos, profundos), capaces de funcionar como un espejo de realidades. Para evidenciar estos núcleos temáticos, analizamos la relación entre las

realidades sociales y la construcción de los personajes, en quienes se expresa la desigualdad ligada a su territorio y a sus condiciones de vida.

El contenido idiosincrático de las películas delimita la realidad social y las temáticas de jerarquía y dignidad mencionadas. Estas obras evidencian que pese a la constante globalización y la diversidad étnica y cultural de la nación y de lo que significa ser colombiano, persisten distintas perspectivas desde las cuales emergen las mismas preguntas. Al respecto, Díaz Camacho (2012) se pregunta cómo los factores étnicos y antropológicos inciden en el comportamiento de los colombianos y en los rasgos que los identifican (p. 121). En línea con esta perspectiva, los personajes se configuran a partir de lenguajes, discursos e intenciones que atraviesan lo visual y lo sonoro, y permiten reconocer rasgos comunes en medio de su diversidad. Francesco Casetti y Federico Di Chio (1999) los entienden como valores recurrentes o referencias compartidas (p. 73).

En síntesis, hacemos referencia a códigos que, en el lenguaje audiovisual, se reiteran y adquieren visibilidad como señales que articulan sentidos dentro de los discursos fílmicos. Su lectura nos permite abordar la relación entre realidad social e idiosincrasia, al identificar los elementos que estructuran estas representaciones: las condiciones y derechos en disputa, así como los rasgos más característicos de la personalidad de aquellos sujetos que, en el desarrollo de sus historias, buscan afirmar su dignidad.

141

Aproximación analítica a las relaciones de poder, la desigualdad y la búsqueda de la dignidad en cada película

La Mansión de Araucaima

En *La Mansión de Araucaima* (1986), atender al contexto en el que fue realizada resulta clave para su abordaje. En esa línea, consideramos el concepto en el que incursiona: el gótico tropical. El contexto del gótico tropical se entiende como una respuesta frente a las afirmaciones de Luis Buñuel, retomadas por Álvaro Mutis, siendo Buñuel quien afirmó que no podía hacerse un gótico latino, o un gótico tropical, puesto que los elementos del género correspondían meramente al frío y al territorio invernal, blanco y victoriano.

En las discusiones recogidas por Berdet (2016), Mutis plantea que lo gótico va más allá del territorio y se entiende como una "antología del mal" (p. 42), operando como una crítica social al confrontar, desde esa puesta en escena de la maldad y su dramatismo, las estructuras de dominación (p. 45). Desde allí, el género se resignifica y permite una lectura crítica de la realidad. En la obra, lo gótico se configura como una forma de evidenciar el mal en un contexto nacional, donde la sangre, el misterio y la complejidad del ser, atravesada por relaciones de poder y dominación, encuentran una expresión particular en el entorno tropical latinoamericano. Desde lo místico y lo oscuro, la producción articula una mirada crítica sobre el mal y la división de clases, como lo señala Carlos Mayolo (1991):

Queríamos ser alegóricos con una realidad que se presentaba espinosa y casi lacerante. Queríamos películas filmadas en provincia, con pocos personajes. Películas fantásticas, donde los señores feudales devoraban a los obreros, les sacaban la sangre a los obreros. Donde el incesto se convertía en un instrumento de poder y devoraba a los oficinantes como a las víctimas. Eran otras cosas las que nos interesaban (p. 37).

La noción de la diferencia de clases o jerarquías sociales se refleja en las actitudes retadoras de los personajes frente al poder de los otros, motivadas por tensiones como la envidia y el orgullo frente a otros miembros de la mansión que buscan subyugarlos. Los protagonistas buscan liberarse de quienes los oprimen y, al mismo tiempo, como una metáfora, emanciparse del embrujo que los mantiene atrapados en el sistema de la mansión; un orden que los conduce a la tragedia y que reconocen como una amenaza, al punto de advertir que nadie externo debería entrar en ella. De forma tácita, los personajes reconocen este peligro, pues son conscientes, a modo de advertencia, de que nadie externo debería poner un pie en la mansión.

La mansión se convierte en un espacio que les impulsa a mostrar los aspectos más conflictivos de sí mismos. Este es el caso de Cristóbal, quien, en su posición de sirviente, busca afirmar su dignidad al satisfacer sus deseos, necesidades e igualdad de condiciones frente a otros habitantes de la casa, mediante la libertad monetaria, de no seguir las órdenes humillantes del guardián, quien pretendía insultarle y tratarle como un esclavo por su raza. De ahí que este personaje pretenda desafiar su posición comprando un vestido para La Machiche, siendo irreverente o disfrutando de su intimidad. Estas acciones se entienden como respuestas a estructuras históricas de dominación, pues, como señala Sernas Dimas (2020), las idiosincrasias y sus discursos tienen un origen, hasta en el desenvolvimiento de tecnologías que proceden de la explotación y el sufrimiento (p.239).

Personajes como el guardián están sometidos en una línea media del ejercicio de poder en la mansión. Aunque ejercen poder sobre otros, trabajan y son la mano derecha de quienes se establecen como líderes, dueños, o tienen el control económico y político. La figura del poder militar-judicial-político se representa como una figura subordinada a un poder superior, que, al mismo tiempo, se asume desde un rol de dominación, mando y, fuerza que ataca al pobre, al de clase baja.

Un personaje como el guardián, empleado del dueño de la mansión, pretende, por su posición, aparentemente superior, someter al sirviente o a La Machiche, a través de prácticas de maltrato que incluyen explotación laboral y formas de violencia simbólica de carácter étnico, o intentando humillarle, por ejemplo, al tirarle dinero. La relación entre raza y superioridad, ligada a las jerarquías socioeconómicas, nos remite a formas de violencia que no se agotan en la esclavitud. Serna Dimas (2020) advierte que esta lógica persiste como una manera de organizar lo social, en la que la cultura y la violencia terminan por entrelazarse (p. 266).

Por otro lado, emerge la figura de la Machiche, situada en un punto medio donde la sexualidad atraviesa a quienes habitan la casa. En su deseo de ser mirada y deseada, la irrupción de Ángela despierta en ella una envidia que pronto se convierte en hostilidad. Se cimienta aquí la figura de la mujer capaz de generar tensiones para percibir la complacencia entre los hombres de la casa; sin embargo, son estos quienes intentan ejercer el control sobre el cuerpo de las mujeres. Tanto la Machiche como Ángela, en distintos momentos, buscan ser reconocidas más allá de su sexualización, afirmando su deseo de ser queridas de forma genuina y resistiendo su reducción a objetos de deseo.

El personaje de Ángela se vuelve un blanco recurrente de sexualización cuando su figura se impone en la casa, un espacio donde los deseos de los otros se manifiestan sin restricción, incluso en figuras como el fraile, quien se involucra íntimamente con ella. Su llegada también representa un sentido de liberación ante quienes ejercen el poder sobre su cuerpo y su voluntad, pues llega a la mansión escapándose de la explotación y el agobio de quienes la rodean. La relación que tiene con habitantes como el cura, el sirviente o el piloto sugiere lo siguiente: ¿Acaso no buscaba Ángela liberarse del sentido monótono y estancado de su trabajo por medio de una nueva aventura?

¿De qué otra manera se teje aquí el poder, como forma de orientar el curso de los personajes? Evidenciamos esto en los momentos en que algunos ceden su voluntad a cambio de ventajas como el dinero, el reconocimiento o la cercanía al poder, dejando que sus decisiones queden atravesadas por ese intercambio. Estos deseos se expresan en la mayoría de sus habitantes a través del servilismo hacia Don Grasci, el dueño de la mansión, de quien buscan aceptación por medio de actos serviles como los baños, los distintos juegos y una permanente actitud de adoración constante hacia su figura.

Otro elemento de análisis es el de los espacios de la casa, que representan cuartos de instalación de las diferencias de clase social. La existencia de habitaciones diferentes entre Don Grasci y el fraile o Cristóbal, quienes residen en la parte baja, de tamaño pequeño y con condiciones mínimas de uso del espacio, evidencia la desigualdad social que se representa en la mansión. El uso de la casa y las labores que se realizan en ella conducen, con mayor o menor fuerza, a promover el servilismo con Don Grasci, quien, por su acento, sus manierismos en el trato con los habitantes, su sentido culto del conocimiento y el orden, se revela como la figura de poder clásica, como un conde, un heredero adinerado, el conductor de los quehaceres de la mansión.

La venganza aparece como un símbolo y una fuerza que se vuelca como consecuencia de las relaciones de poder presentes en la historia. Estos conflictos desencadenan acciones de violencia que se expresan como una guerra entre clases y una revelación de seres poseídos por la envidia, el misterio y el enojo ante las acciones y condiciones ajenas. Las escenas se reflejan desde el desahogo sexual de Cristóbal y el guardián con Machiche y en la humillación a la que es sometida Ángela cuando la Machiche le revela que Don Grasci no había dispuesto que mantuvieran relaciones sexuales con ella.

La muerte es una apología al misterio que manifiesta la rendición de cuentas con el poder y la violencia que, históricamente, se instala como parte de los sistemas comunes con los que la gente expresa condescendencia. De allí surge un sentimiento de rabia por parte de La Machiche hacia Ángela, al dejar de ser el centro de atención y particularmente ante la pérdida de reconocimiento por parte de quien concentra el poder. Esta situación la conduce en gran medida a cometer el asesinato de Ángela. ¿No resulta también la reacción de un piloto pesimista, hundido en la imposibilidad de volar, atrapado en las paredes de la mansión, como un ser sin alas en la sociedad, quien en su frustración mata por igual a La Machiche? Esta relación entre historia y violencia como parte de la idiosincrasia compleja que nos define, la comprendemos en lo señalado por Serna (2020), quien resalta que, ante las limitaciones de las tecnologías modernas para acceder a ciertas riquezas, persisten prácticas y formas heredadas del mundo colonial. Estas mantienen su influencia sobre las dinámicas sociales y contribuyen a reproducir imaginarios vinculados al trabajo, el sufrimiento y la violencia (p.10).

Hemos heredado desde la colonización unas prácticas sometidas a la violencia, la división social del trabajo y la intermediación de la violencia simbólica. Estas dinámicas atraviesan la realidad social y los universos narrativos de las películas y evidencian las prácticas idiosincrásicas que pueden concebirse como respuesta a expresiones de relaciones de poder que conducen a desenlaces violentos. Al respecto, Berdet (2016), plantea que *La mansión de Araucaima* es una "alegoría del poder" que se manifiesta en el uso del portugués y de la economía del azúcar, tanto en Colombia como en Brasil, por lo que el gótico tropical representa a partir de alegorías fantásticas y monstruosas situaciones políticas concretas que reflejan el desencadenamiento pulsional inconsciente, vinculadas tanto a la historia de la violencia local como a las dinámicas de dominación colonial y poscolonial (p.46).

144

En este punto, vale la pena preguntarnos: ¿Es posible encontrar otros síntomas que se entrelazan con distintas respuestas de lo que significa ser colombiano y en específico, en los personajes que retrata la película? El piloto, Camilo, encarna el pesimismo que encapsula la desilusión y el fracaso, el cual se incrementa como una pesadilla que lleva a respuestas violentas y visiones extrañas en un panorama en el que la mansión se convierte en su propia cárcel. Resumimos este sentir, en las expresiones del personaje, quien afirma: "Al fin y al cabo soy un piloto sin avión".

En la búsqueda de la dignidad por y para el cine, y desde la realidad social que reflejan sus personajes, se construyen figuras que intentan emanciparse de su propia condición de opresión y pesimismo, frente a aquello que reprime sus sueños, derechos y libertades. Didi-Huberman en su libro "Pueblo en lágrimas, pueblos en armas" (2016), señala que incluso en el dolor y la impotencia pueden surgir fuerzas capaces de transformarse en deseo, en pasión y posibilidad de acción, ideas que retoma de Heidegger y Nietzsche. Aquello que experimentamos como sufrimiento o imposibilidad puede convertirse en un impulso hacia la emancipación, donde el lamento da paso a la capacidad de actuar (p.20).

La cinta desarrolla personajes reprimidos, frustrados, que, en ciertos momentos, logran movilizar sus deseos y sueños como motor para actuar, ya sea por medio de la violencia, o al transgredir los códigos o sucumbir ante sus tentaciones. Tal es el caso del fraile, quien, al involucrarse en un romance con Ángela, rompe los límites de su vocación religiosa y las restricciones que esta le impone. Así, la película opera como una metáfora que cuestiona la división de poderes, el mal, las frustraciones humanas y el deseo de los personajes por emanciparse de fuerzas misteriosas o estructurales que los oprimen, dejando ver la realidad social que atraviesa la obra.

La estrategia del caracol

La estrategia del caracol presenta de forma más literal la división de clases, el ejercicio del poder y la pugna por la dignidad en un contexto de violencia, exclusión y desigualdad. Esto se encarna en familias y personajes de sectores populares que enfrentan esas condiciones, dando lugar a lo que la película nombra como “la injusticia de la justicia”. La estrategia de los habitantes de la casa para defender su derecho a la vivienda se sostiene en la astucia de sus personajes, quienes idean formas de permanecer y vuelven la ley que los persigue a su favor, haciendo visible una búsqueda de dignidad que depende más de la acción colectiva de los inquilinos que de la ley que los oprime. Emerge entonces un sentido histórico que deja ver una identidad atravesada por la desigualdad de clase en una ciudad como la capital y que se proyecta como una verdad nacional. Aun cuando las identidades colectivas resulten difíciles de fijar, persisten rasgos que atraviesan a los pueblos, enraizados en el pasado y prolongados en el tiempo, como advierte Gómez (1981/1928, p. 17).

145

Esta reflexión abre una pregunta: ¿qué tenemos en común como sociedad colombiana? De manera más precisa, ¿cómo estas tres películas reflejan dimensiones compartidas de la realidad social del país? Atendemos aquí al criticismo social, al país que se confronta con la desigualdad constante de oportunidades, de las luchas sociales, de las leyes que no garantizan derechos básicos o condiciones dignas, de los personajes que se ven tentados por el poder y de quienes buscan no ceder ante el mismo y sus deseos o sus conveniencias.

Aquí la memoria aparece como un eje fundamental, en la medida en que teje el sentido idiosincrático de los personajes en relación con la apropiación de su territorio y su tiempo: “La memoria es asunto de cada uno”, exclama *El Perro Romero*. Con esta frase, el personaje sugiere que cada uno defiende aquello que la memoria le ha dado. Por un lado, los habitantes de la casa Uribe reivindican el lugar donde han construido sus recuerdos y su espacio de vida. Por otro lado, aparece una visión sesgada de quien apenas reconoce la propiedad a través del papel como dueño de la casa, como ocurre en este caso, con el Doctor Holguín.

¿No revela el final de la película un acto de dignidad construido por medio de la memoria? La contraseña que anuncia el comienzo de la ejecución del plan es el himno nacional, un signo que funciona como símbolo de la defensa de lo propio y de los valores asociados a la idea de independencia. Esta acción es reflejo inequívoco de una estrategia orientada a ven-

cer a la supremacía y el poder del opresor que pretende quitarles un territorio que, en términos de vida y memoria, les pertenece.

La defensa de la casa por parte de sus habitantes puede leerse como una afirmación de la dignidad, construida desde la memoria y en la vida cotidiana. Los inquilinos defienden un lugar en el que han acumulado experiencias, recuerdos y vínculos que otorgan sentido a la vida en común. Como plantea David Harvey (2013), el derecho a la ciudad implica la posibilidad colectiva de habitar y transformar el espacio urbano según las necesidades de quienes lo viven. La resistencia de los habitantes de la casa Uribe afirma esa permanencia en un territorio construido desde la memoria y la experiencia compartida. Aquí se reconocen las tácticas de la vida cotidiana de las que habla Michel de Certeau (2000), mediante las cuales los sujetos se apropian del espacio y enfrentan las estructuras que buscan regularlo. La estrategia de los inquilinos se vuelve una respuesta al desalojo y un acto de dignidad, mientras quienes detentan el poder reproducen formas de acumulación que profundizan la desigualdad.

El Doctor Holguín encarna los rasgos asociados al poder socioeconómico de las clases altas: elitismo, egoísmo y una ambición orientada a acumular más poder. Estas características se evidencian en actitudes autoritarias y despectivas hacia Víctor Honorio, a quien, pese a considerarlo su aliado, le exige resultados inmediatos ante los constantes fracasos en el proceso de desalojo. Su trato hacia los inquilinos se expresa en el menosprecio y la humillación, visibles cuando afirma que, tras los sucesos de *El Bogotazo*, la gente de bien se desplazó hacia el norte, dejando esas casas a quienes “no tuvieron con qué”, convirtiéndolas en “verdaderas guaridas del hampa”. Esa afirmación deja ver una mirada desdeñosa y excluyente propia de ciertos sectores de clase alta y su forma de representarse en el contexto social.

146

El egoísmo del personaje aparece cuando menciona que no le importa recuperar la casa como patrimonio cultural de lo que fue Bogotá, si no que reivindica su posibilidad de “hacer lo que quiera con ella porque es su herencia y le pertenece”. Dicha postura se expresa en lo que plantean Avendaño y González (2024), quienes identifican en la película un deseo constante por obtener la vivienda para realizar negocios, renovarla y enriquecerse (p. 38). El trato del doctor Holguín hacia los habitantes de la casa Uribe es interpretado a la luz de estos autores: en contextos de desigualdad, quienes cuentan con menores capitales sociales, económicos y culturales son percibidos como inferiores, con menores garantías frente a quienes ocupan posiciones de poder (p. 56).

Las fuerzas judiciales, ubicadas en un nivel intermedio de la jerarquía social, favorecen la garantía de los derechos de las clases altas, otorgándoles mayor reconocimiento y consideración. Esto se evidencia en Víctor Honorio, tentado por el poder que le propone el Doctor Holguín al encargarle la asesoría jurídica de un negocio de importaciones con Estados Unidos. Esa fuerza intermediaria se alinea con quienes detentan el poder y aspira a integrarse a ese lugar privilegiado, reproduciendo sus prácticas y valores a costa de los más desfavorecidos. De ahí que el abogado Honorio busque satisfacer los intereses del doctor Holguín e

incluso, que el juez Díaz acceda a un almuerzo para ratificar la complicidad y el aprecio de la postura de dicho personaje.

Aquí, desentrañamos nuevamente la violencia como valor y respuesta propia de dicho orden hegemónico, lo que se evidencia en la película desde diferentes perspectivas; la primera, expuesta por Avendaño y González (2024) refiere al contexto social en la que el territorio que disponen los habitantes de la casa Uribe junto a sus necesidades, se compone por un pasado en el que las acciones y la configuración del espacio es dispuesto por la violencia y el desplazamiento ejercido al margen de diversos actores de la ley (p.57). La segunda aparece en la forma en que el poder socioeconómico y judicial ejerce la violencia: la muerte de un niño en *La Pajarera* a manos de la policía; la golpiza al *Perro Romero* por los escoltas de Víctor Honorio y las constantes amenazas contra los inquilinos de la Casa Uribe.

Avendaño y González mencionan el ingenio y la astucia de los habitantes de la Casa Uribe, previendo que la película retrata una sociedad atravesada por la violencia en un contexto de conflicto. La estrategia de los inquilinos, muchas veces guiada por la ética de trabajo del *Perro Romero* y de Jacinto, busca encontrar excusas válidas, evitar muertos o heridos, actuar bajo la ley para que los planes sean sigilosos y encontrar caminos por los que sus derechos no puedan ser nuevamente despojados. Como lo especifican los autores, se trata de combatir al Doctor Holguín y sus armas con ingenio, cooperación y no-violencia (p. 51).

La astucia y el humor atraviesan a los personajes del inquilinato, quienes actúan desde la sensibilidad y la cooperación para sostener un fin común: la dignidad. Cada uno aporta sus propias estrategias: el *Perro Romero* recurre al engaño para ganar tiempo y ajustar sus acciones a la ley, mientras Jacinto, desde su conocimiento arquitectónico, plantea el desalojo progresivo de los espacios interiores con disimulo. En ambos se reconoce una apuesta por la solidaridad y la razón por encima de la fuerza. Su figura encarna la solidaridad y la razón por encima de la fuerza bruta o la violencia, esa que habría llevado a una tragedia en *La Pajarera*. El humor y la colectividad parecen ser asuntos crónicos en los personajes, como en el caso de Gustavo Calle Isaza, quien acapara la cámara de los periodistas con la intención de contar la verdad y promover la reflexión.

El personaje de Gabriel se representa mediante el uso de su imagen como mujer para mofarse de Víctor Honorio y hacerlo llegar tarde al último intento de desalojo. Algunos momentos del *Perro Romero* muestran cómo la burla se vuelve una forma de resistencia. Luego de la golpiza, logra ponerse de pie frente a todos en una reunión de la casa, y en el juzgado, en medio de la tensión, responde a Víctor Honorio, quien había afirmado que la casa Uribe es propiedad privada, "Y a usted no se le olvide que su madre nunca fue propiedad privada".

¿No aparece aquí el humor como forma de astucia? En los personajes opera como recurso para lograr distintos cometidos, burlar la ley o a quien tiene el poder. La mofa que les concede la historia los ubica en la reivindicación, en la búsqueda de justicia en pequeños actos con los que se burlan del tirano. El humor es un acto creativo que explicamos a partir de

Agudelo Ramírez (2015), quien sostiene que la estrategia del caracol tiene un fin posible sólo mediante el ingenio, la creatividad y la solidaridad, aun cuando los inquilinos de la casa Uribe no se disponen a renunciar a lo suyo, y a pesar de cualquier infortunio sacan adelante la estrategia que les permite devolver las ganas de seguir viviendo, por más imposible que parezca trasladar una casa por los "aires" (p.34).

Al igual que en la Mansión de la Araucaima, la matriz religiosa se inscribe en ciertos momentos como parte decisiva del ser y de las decisiones de los personajes en su entorno. La fe religiosa, en específico la católica, se instaura como parte fundamental de la vida cotidiana de los colombianos y su representación es vital en tanto es capaz de definir rasgos importantes de la historia. Mandoki Katya en *Prácticas estéticas e Identidades sociales* (2006) define la religión como la capacidad de regir la vida cotidiana, imponiendo prescripciones minuciosas respecto al cuerpo, familia, vecinos y nación; regula qué hacer y qué no hacer, qué decisiones tomar mediante deidades sagradas que vigilan y configuran hasta lo más cotidiano (p.110). Una escena como la de la aparición de la virgen en la pared y el posterior cuidado de su imagen, son un acto importante y trascendental para sus personajes, que se esmeran en honrar su imagen y seguir definiendo el curso de la mudanza del interior de la casa. Asimismo, los deseos de Fray Luis se ven restringidos por la imposición religiosa que le impide realizarlos, como ocurre en su intención de estar con Gabriela.

La bondad se expone como otra de las características centrales de la obra, puesto que, la mayoría de los personajes de la casa Uribe en su necesidad de unión colectiva y familiar, son conmovidos y ejercen sus decisiones pensando en el cuidado del otro, en el bien común, la vida, los derechos y el compartir a partir del territorio. Esto es algo Díaz Camacho (2012) plantea como parte idiosincrática de la población del contexto andino colombiano, afirmando que las gentes de este territorio son notorias por su sociabilidad, afabilidad y cortesía, gentileza con las visitas y generosidad con el amigo (p.130).

Esta unión hace posible que el trabajo colectivo pueda transformar y aproximar una posibilidad de cambio frente al pesimismo que atraviesa la película, donde la relación entre la desigualdad social y su representación se marcan por una sensibilidad que resalta el valor del cambio, incluso en los momentos más oscuros de la historia. No es casualidad que la paliza al Perro Romero debilitara casi por completo el plan, ni que la gente desconfiara muchas veces de este y quisiera ceder a la rendición del inmueble y abandonarlo, o que, en un momento poderoso, doña Eulalia asesinara a su esposo como reflejo de las condiciones indignas de su vida y a la resignación acumulada, la cual se condensa en sus palabras antes de asesinarlo: "siempre nos tocó sufrir".

¿En qué medida estas prácticas se constituyen como el motor para seguir insistiendo en la dignidad? Se trata de una sensibilidad, que, al reconocer las condiciones de afectación, impulsa la posibilidad de transformar el estado de las cosas frente al poder. Al respecto, Didi-Huberman (2017) retoma a Friedrich Nietzsche y entiende la voluntad de poder como la capacidad de ser afectado, como una forma de sensibilidad que habilita el querer actuar (p. 34).

Bajo esta mirada, la vida de los habitantes de la casa Uribe se hace sensible ante lo imposible y las dificultades, con el fin de fortalecer su capacidad de lucha frente a la desigualdad. La cooperación y afectividad entre los inquilinos es una representación de una pugna, una consigna revolucionaria desde el cine, que, en perspectiva de González Victoria (2009), refiriéndose al trabajo de los caracoles como ejemplo de revolución zapatista se deduce así:

Una revolución sería entonces, un proceso impulsado por el proletariado que traería como consecuencia una variación total en el modo de producción dominante, es decir, una transformación en las relaciones sociales y de propiedad que determinan tanto la posesión y el dominio de los medios de producción, como su distribución (p.53).

Un poeta

En *Un poeta*, las tensiones en torno a la dignidad, la desigualdad y las relaciones de poder se trasladan al ámbito cultural y académico. La película sitúa estos conflictos en un escenario marcado por jerarquías simbólicas, por la búsqueda de reconocimiento y las promesas del éxito. La honestidad personal se enfrenta constantemente a las presiones del prestigio y del beneficio material. La verdad aparece como un gesto de dignidad frente a esas expectativas que buscan orientar la palabra y el deseo. El protagonista transita entre el reconocimiento y la fidelidad a sí mismo, negándose a mentir para legitimarse y a imponer a otros un camino que no les pertenece.

En esta historia, Óscar, el protagonista, conoce a Yurlady, una adolescente con quien quiere dignificar su valor como poeta, guiándola para triunfar en la poesía. En su lugar, ella le enseña el camino para encontrar la dignidad, defendiendo la libertad de elección, lo genuino y, sobre todo, aprendiendo primero a ser mejor persona y padre. Su personaje se sitúa en una desigualdad que excede lo económico y responde a un problema cultural estructural. El panorama de la realidad social que ofrece la película tiene que ver con una crítica al sistema, que brinda pocas oportunidades para sobresalir en las humanidades, en específico las artes y la poesía.

Romero Guzmán (2025) afirma que la imagen de poeta fracasado se enmarca en el realismo de una Medellín marginada (p.116), es decir, del mismo contexto que le concede su posible fracaso. Su historia se escribe desde el rechazo social y deja ver un síntoma reconocible: Óscar como un personaje que lucha contra su propio fracaso y contra el que le impone su propio contexto. Este autor describe al poeta como un personaje que es construido a partir de una estética de la decadencia y el desencanto, visible en su apariencia descuidada, sus gestos de frustración y su constante aflicción. Su cuerpo y su actitud reflejan una profunda soledad y marginación, como una figura rechazada por la misma sociedad que lo juzga, como la apuesta visual de los valores más decadentes de un poeta. Espacios como los bares, la noche y la calle se convierten en los escenarios donde transcurre su existencia, reforzando su condición de exclusión (p. 117).

Un Óscar pesimista se representa en la pantalla, aferrado a la idea de ser poeta, de tener algún nombre en la poesía que le permita encontrar esperanza. Su labor como profesor entra en la resignación de poeta, al intentar imponerla como enseñanza y, quizá, al hablar de ella desde un ego herido, como se evidencia en una de sus primeras clases, donde invalida los conocimientos poéticos de sus estudiantes y recita un poema complejo, alejado de su comprensión. Al desentrañar un poco más su forma de ser, nos encontramos con un Óscar sensible, perdido en la proyección de su futuro, un personaje que ironiza su propio fracaso, expresando berrinches y una limitada capacidad para enfrentar sus infortunios. Esa sensibilidad, expresada en su fragilidad frente a su hija y su madre, le permite actuar con bondad, asumir su lugar como padre y comprender que el camino de Yurlady no está en la poesía. Este matiz aporta una dimensión humana al personaje de Óscar, en línea con lo que señala Lozano Botache (2018) en su lectura sobre el pesimismo en el cine colombiano, donde destaca el papel de los cineastas en la interpretación de la historia y en la construcción de personajes marcados por estas tensiones.

La búsqueda de la verdad se vincula con la decisión de no ceder ante el dinero ni el beneficio material, además de no imponerle a Yurlady una identidad que no responde a su deseo genuino. El protagonista reconoce el elitismo y la arrogancia del mundo académico, y en esa conciencia la dignidad aparece como una decisión: no imponer a otros un camino que no desean y respetar la autenticidad de cada persona. Esta actitud se relaciona con ciertos rasgos que aparecen en muchas historias del cine colombiano, donde la honestidad y la capacidad de resistir a las jerarquías o a las imposiciones del poder se convierten en formas de defender la propia voz.

La desigualdad social se expresa aquí de múltiples formas, especialmente a través de la trayectoria de Yurlady y su entorno: su familia, el barrio y los momentos en que es expuesta al círculo de poesía. De allí surgen escenas en las que Yurlady acepta la propuesta de Óscar de participar en el concurso, motivada por los beneficios que puede obtener para ella y su familia. Esto se hace visible cuando recibe comida a cambio de continuar en el proceso o cuando, durante la premiación, busca llevar más de una bandeja a su casa. Yurlady es un personaje que encarna la inocencia y lo genuino, escribe poesía para sí misma, como una forma de expresión íntima, ajena al deseo de reconocimiento o prestigio académico. En ese proceso, los intereses de otros irrumpen como una imposición que amenaza con despojarla de esa forma orgánica de crear poesía.

De lo anterior se desprende otra forma de desigualdad, de carácter más elitista, que busca instrumentalizar aquello que Yurlady produce de manera genuina. Personajes como Efraín y Alonso, quienes tienen el poder de decisión en la casa de poesía, intentan capitalizar su talento para atraer inversores y públicos extranjeros, sin una preocupación real por su bienestar. Su interés responde a los beneficios que pueden obtener de su capacidad creativa y del carácter llamativo de su juventud. Son personajes poco éticos con la fachada de hombres buenos por su intelectualidad y profesión, capaces de escudarse en la academia, que

constantemente revelan el menosprecio por las clases más bajas o marginales; un ejemplo de ello surge cuando pretenden comprar el silencio de la familia y limpiar su imagen frente al conflicto con Óscar ante su falsa acusación y el desdén y desprecio con el que en varios momentos lo tratan a él, mostrándole respeto solo por haber encontrado a Yurlady.

La familia de Yurlady expresa varios rasgos de la realidad social que retrata la película; el director plantea en esta parte de la historia un sentimiento que se percibe con fuerza en muchos hogares en Colombia, retratando el hacinamiento del espacio por la cantidad de personas que habitan lugares pequeños, la falta de oportunidades para acceder al estudio, y un aspecto que resulta poderoso y reiterativo en cómo piensan y cómo actúan, desde las prioridades y preocupaciones a las que se ciñen en el marco de la supervivencia, el dinero y las necesidades socioeconómicas. Esto se expresa cuando Óscar es acusado de abusar de Yurlady, momento en el que el interés por obtener dinero a cambio de silencio se impone sobre la búsqueda de la verdad. La escena abre una pregunta por la forma en que el cine representa la pobreza y con qué propósito lo hace. Como señalan De Oro y Klotz (2016), estas narrativas expresan la voz de quienes habitan lo popular desde su propia experiencia, visibilizando problemáticas sociales y generando reflexión. Esta mirada se distancia de la “pornomiseria” señalada por Carlos Mayolo, que convertía la pobreza en espectáculo (p. 6).

El humor que atraviesa la estructura central de la historia y define a varios de sus personajes remite a la tragicomedia, rasgo fundamental de la cotidianidad colombiana. Esta dimensión se expresa en el uso constante de la burla como crítica, así como en situaciones complejas o dolorosas que, sin embargo, provocan risa. Ejemplo de ello es la escena en la que el hermano de Yurlady persigue con furia a Óscar con la intención de golpearlo, o aquella en la que Óscar discute con un habitante de calle sobre quién es el mejor poeta colombiano. El humor se instala como parte idiosincrática que retrata al hombre común y permite abordar la cotidianidad desde sus carencias y defectos, como lo plantean Arango Uribe (2012) y Rivera Betancur (2018, p. 176). La forma en que el cine colombiano aborda este aspecto se relaciona con lo que este autor analiza en su apartado Comedia: buscando el público masivo, donde señala que Colombia se identifica ampliamente con este género, en la producción cinematográfica y en formatos televisivos.

El éxito de estas propuestas tiene que ver con la forma en que conectan con el público, a partir de un retrato burlesco de la realidad que dialoga con rasgos de la identidad nacional (pp. 176–187). Rivera Betancur afirma que la comedia, cercana al lenguaje televisivo, aborda situaciones reconocibles para los colombianos como el “rebusque”, las dinámicas familiares, la necesidad de aparentar y obtener dinero fácil. Mediante estos elementos se construye un retrato de las clases media y media baja que resalta sus valores y costumbres, representando la idiosincrasia de un colombiano “promedio” en contextos urbanos del interior del país (zona andina) (p. 186).

El poeta parte de su noción idiosincrática para construir una reflexión que permite comprender el ser colombiano. Ese elitismo superficial de la academia, junto con el humor y la

frustración de personajes en contextos marginados, articula una crítica constante centrada en a quiénes se les permite tener voz. Romero Guzmán (2025) lo explica así: “El director de *Un poeta* nos arrastra a reconstruir la imagen del artista en el contexto social de la gran ironía del capitalismo, esto es, el poeta instrumentalizado, mercantilizado, pese a que el verdadero artista no es un mercader” (p. 119).

Conclusiones: tres películas que dignifican

El análisis comparativo de las tres películas nos permite reconocer distintas formas en que el cine colombiano representa conflictos ligados a la dignidad, la desigualdad y las relaciones de poder. En ellas, la idiosincrasia de los personajes orienta sus acciones frente a condiciones que, aunque diversas, comparten un mismo trasfondo. Personajes como Cristóbal, el Perro Romero y Óscar Restrepo enfrentan la humillación y la violencia en su búsqueda de dignidad, casi siempre frente a figuras de poder. Ante esto responden con humor, astucia, pesimismo o fracaso, sin dejar de afirmarse en un orden que los margina. En *Cristóbal y La Machiche*, esta condición se intensifica por la servidumbre, la raza y la sexualización del cuerpo.

En *Un poeta* aparecen figuras como Yurlady y su familia, cuya inocencia es usada para obtener beneficios, en un contexto donde lo cultural y lo económico se cruzan. En Óscar se condensa la figura del artista atravesado por la falta de oportunidades y la desesperanza. La estrategia del caracol, por su parte, sitúa la desigualdad en la división de clases y la enfrenta desde la astucia y la acción colectiva, en personajes que, entre el humor y el pesimismo, sostienen una sensibilidad capaz de transformar su realidad.

La desigualdad social se encarna en figuras que ejercen el poder desde la ambición, el afán de enriquecimiento y una pretensión de superioridad ligada a su posición, sus bienes o su oficio. En sus prácticas coinciden la humillación y el egoísmo, como ocurre con Efraín y el Doctor Holguín. En *La mansión de Araucaima* y *La estrategia del caracol*, estas figuras encuentran mediaciones en personajes de clase media o del ámbito judicial que terminan alineados con los intereses de las élites. Víctor Honorio, el Guardián o la fuerza policial muestran cómo esa lógica se reproduce en acciones que sostienen la desigualdad.

Las narrativas de cada película remiten a prácticas heredadas del periodo colonial, atravesadas por la violencia, la división del trabajo y diversas formas de jerarquías de poder y violencia simbólica. Estos elementos aparecen en los universos narrativos de cada obra. En *La mansión de Araucaima*, las relaciones de poder se expresan en las formas mediante las cuales los personajes organizan la vida dentro de la casa. En *La estrategia del caracol*, la tensión se desplaza hacia la lucha por la vivienda y la defensa colectiva frente al despojo urbano. Finalmente, en *Un poeta*, estas desigualdades aparecen en el escenario académico y cultural, donde el reconocimiento artístico y las jerarquías simbólicas definen quién puede ser reconocido en el mundo literario.

Las relaciones de poder atraviesan las tres películas y expresan rasgos de la realidad social colombiana. En *La estrategia del caracol*, la ley y la propiedad operan como formas de despojo sobre quienes han construido su vida en la casa. En *La mansión de Araucaima*, las jerarquías organizan la vida interna mediante relaciones de dominación que marcan la cotidianidad de sus habitantes. En *Un poeta*, estas tensiones se desplazan al ámbito cultural: la historia de Yurlady muestra cómo el talento y el reconocimiento quedan expuestos a formas de dominación. Esta mirada dialoga con lo planteado por Adrián Serna Dimas (2020), quien advierte que las sociedades tienden a reproducir prácticas que sostienen las condiciones que las afectan, sin reconocer su participación en esas dinámicas (p. 239).

La violencia, la bondad y el humor atraviesan las tres películas y dejan ver rasgos de la idiosincrasia sociocultural colombiana. En medio de la desigualdad, estos relatos se sitúan en lo marginal: la búsqueda de dignidad de un poeta y una joven estudiante, los conflictos de poder en una mansión y la acción colectiva por una vivienda digna. El cine aparece, así como un espacio que narra e interpela estas realidades, mostrando cómo muchas prácticas responden tanto a relaciones de poder como a formas culturales construidas en el tiempo. Adrián Serna Dimas (2020) advierte al respecto que la idiosincrasia es una construcción histórica ligada al entorno social y a las condiciones materiales (p. 7).

Así nos preguntamos: ¿de qué manera la violencia se ha vuelto un símbolo, un hacer idiosincrático en nuestro país, algo que parece representarnos y definirnos ante fenómenos casi hereditarios que se manifiestan en distintos momentos? Esto se observa en *La Estrategia del Caracol* con la muerte del niño en la casa de La Pajarera; en *La Mansión de Araucaima*, con las trágicas muertes que suceden al final entre el misterio, la rabia y la venganza; y en *Un Poeta*, cuando intentan golpear a Óscar y más de una discusión fuerte define el curso de las cosas.

El pesimismo, el fracaso y las dificultades del contexto se posicionan como aspectos centrales en la construcción de personajes sensibles a su entorno, capaces de movilizarse para transformar su realidad personal y colectiva. En el cine colombiano, persiste la necesidad de representar la pugna entre el bien y el mal, generando empatía con sujetos marginados que buscan dignificar sus condiciones de vida. Surgen entonces preguntas fundamentales: ¿cómo dignificar, desde la narrativa, una realidad atravesada por la desigualdad y la injusticia? ¿Qué aspectos de la realidad social colombiana requieren aún ser contados desde una mirada reivindicativa?

Los rasgos que atraviesan estas películas nos remiten a la historia y a la idiosincrasia colombiana. Surge entonces una pregunta más: ¿es la misma sociedad la que se ríe del fracaso de Óscar, la que celebra la dignidad en *La estrategia del caracol* y reconoce en Cristóbal o Camilo a figuras en busca de sentido? Como en un espejo, aparece el drama con tintes de humor que marca nuestra experiencia cotidiana.

Desde distintos lugares, la visión artística y cinematográfica de los directores termina encontrándose en rasgos y fines comunes que, en el contexto de su realización o de la puesta en escena de las narrativas, constituyen maneras de hacer un cine digno. ¿Cuáles son los rasgos idiosincráticos que deben mantener los personajes en el cine colombiano? Investigar, dialogar y reflexionar sobre el cine en Colombia y Latinoamérica, se arraigan como una tarea, una responsabilidad presente tanto en los realizadores como en los espectadores que configuran los medios.

Es necesario hacer cine colombiano profundo, que retrate, cuente y ponga sobre la mesa una Colombia que habite lo colombiano más allá del escenario y desde donde se produce. En este punto nos quedan algunas preguntas finales: ¿Qué hace que el cine colombiano sea colombiano más allá de la realización en el país y que nos falta retratar de nosotros mismos en este? ¿Cómo poder innovar sin perder la historia que también deseamos transformar? ¿Qué es lo más importante de nosotros como colombianos al momento de representar nuestra realidad social y nuestra idiosincrasia en el cine?

Este análisis no cierra el problema; abre un campo de preguntas sobre las formas de narrar la idiosincrasia, las tensiones sociales y las desigualdades del país. En ese horizonte, la comunicación social y el periodismo se proyectan como campo de conocimiento y ejercicio profesional que contribuye a describir e interpretar la realidad y hacerla visible. Uno de los desafíos para quienes cuentan historias parte de la decisión sobre qué mostrar, desde qué lugar enunciarlo y con qué sentido, asumiendo que en cada relato se define, de manera decisiva, cómo se comprende y se nombra Colombia.

Referencias

- Agudelo, M. (2015). Una lección de realismo mágico. *Ética y Cine*, 5(1), 31–37. Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín.
- Arango, C., & Uribe, Y. (2012). La comicidad de lo posible: Pistas sobre la configuración del héroe en el cine de Dago García. *Razón y Palabra*, (78), 1–13.
- Avendaño-Morales, A., & González-Cuevas, M. F. (2024). Discurso, sociedad y resistencia en La estrategia del caracol.
- Berdet, M. (2016). El gótico tropical: Cine, modernidad y crítica cultural en América Latina. Universidad Nacional de Colombia.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1999a). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1999b). *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*.

- Certeau, M. de. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- De Oro, C., & Klotz, I. (2016). Cine, pobreza y marginación en el cine colombiano. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (13).
- Díaz Camacho, E. (2012). *Identidad cultural y sociedad colombiana*. Universidad Nacional de Colombia.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Shangrila.
- Gómez, L. (1981). *Interrogantes sobre la identidad nacional colombiana*. Instituto Colombiano de Cultura. (Trabajo original publicado en 1928).
- González, I., Vera, M., Medellín, M., Arciniegas, D., & Idárraga, E. (2025). Una mirada al cine colombiano a través de los fenómenos sociales: El papel del cine en tiempos de pandemia. *Comunicación*, (51), 137–153.
- González, V. (2009). *La estrategia del caracol*. Comunicación y ciudadanía, (2).
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Akal.
- Lapoujade, D. (2017). *Las existencias menores*. Cactus.
- Lozano, J. (2018). Acciones nobles, lo dionisiaco y el pesimismo en el cine colombiano de largometraje. *Culturales*, 6. Universidad del Quindío.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica dos*.
- Manzano, L. (2005). Análisis del discurso y construcción de realidad social. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, 7(1), 1–12.
- Mayolo, C. (1991). Reflexiones sobre el gótico tropical y el cine colombiano. *Kinetoscopio*, 5(2), 90–95.
- Moguillansky, M. (2018). Cine, identidades y comunidades: Reflexiones metodológicas a partir de una investigación sobre cine e imaginarios sociales en el Mercosur. *De Prácticas y Discursos*, 7(9).
- Osorio, O. (2017). *Historia del cine colombiano: Imaginarios y realismo social*. Universidad de Antioquia.
- Rivera, J. (2018). El viaje del protagonista en el cine colombiano: Contexto, gobierno e industria en una narrativa antiheroica. Universidad de Navarra.
- Romero, N. (2025). Un poeta (en estado crudo): La reciente película colombiana de Simón Mesa Soto. *Ergoletrías*, 12(12).

Serna Dimas, A. (2020). Los hombres entristecidos: Cultura, violencia e idiosincrasia en Colombia. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.