

Rituales de violencia en las películas *La vendedora de rosas*, *Monos* y *los Reyes del mundo*:  
aproximación desde la semiótica de las prácticas culturales

Trabajo de grado para optar al título de Licenciados en Literatura y Lengua Castellana

Luisa Fernanda Iguarán Baños, Yesid Fernando Olave Peña y

Valeria Alejandra Pérez Pedraza

Director

Luis Fernando Arévalo Viveros

Doctor en lenguas, literatura y civilizaciones romanas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Escuela de Idiomas

Facultad de Ciencias Humanas

Universidad Industrial de Santander

2024

### **Dedicatoria**

A Leaf y a Lina, que han estado conmigo desde que tengo memoria y me han amado incondicionalmente. A Verónica, Lucía, 24, Dalia y Violeta, que me ayudaron a entender el mundo desde distintas perspectivas y me motivaron a hablar de las luchas que merecen ser escuchadas. A mis amigos, quienes, sin notarlo, me salvaron con el sonido de sus risas.

*Luisa Iguarán*

A mi hermana, por salvarme cada día, así como yo espero salvarla a ella. A Santiago, mi alma nunca ha estado en mí sino contigo, eternamente, entre el amor y la ternura. A mis amigos y familia por su calidez e inspiración constante.

*Valeria Pérez*

A las personas que hacen posible el entramado de cariño, fortaleza, amor incondicional y aceptación en mi vida. A mis compañeras que me ayudaron a afrontar el reto de buscar sentido dentro del caos. A mi yo pasado, quien transformó sus volubles inseguridades en su pasión y profesión.

*Yesid Olave*

### **Agradecimientos**

Le agradecemos a cada persona que hizo parte de este proceso de crecimiento, tanto investigativo como personal. A todos nuestros docentes y guías, que nos acompañaron en cada paso y resolvieron las dudas que surgían en el camino. A nuestras familias, que nos apoyaron sin dudarle siempre que creíamos que no seríamos capaces de culminar esta investigación. Y, por último, a nuestros amigos quienes estuvieron allí para escucharnos, impulsarnos y proporcionarnos la confianza que necesitábamos para seguir.

## Tabla de contenidos

<b>Introducción.....</b>	<b>9</b>
<b>1. Objetivos.....</b>	<b>13</b>
1.1 Objetivo general.....	13
1.2 Objetivos específicos:.....	13
<b>2. Marco teórico.....</b>	<b>15</b>
2.1 Marco referencial.....	15
2.1.1 Antecedentes.....	15
2.2 Bases teóricas.....	16
<b>3. Diseño Metodológico.....</b>	<b>24</b>
3.1 Enfoque y tipo de investigación.....	24
3.2 Método de investigación.....	26
3.3 Archivo y corpus.....	26
4.1 El cine colombiano como enunciado cultural: arte, violencias y rituales.....	27
4.2 El consumo de Sacol como ritual de violencia en La vendedora de rosas (1998).....	30
4.2.1 La ritualización del consumo de alucinógenos.....	30
4.2.3 Análisis de la secuencia del ritual de consumo de alucinógenos.....	36
4.2.4 Hacia un escape de la realidad.....	38
4.3 El cumpleaños como ritual de violencia en la película Monos (2019).....	41
4.3.1 La realidad ficcional.....	42
4.3.2 La celebración violenta y la ritualización del cumpleaños.....	42
4.3.3 La celebración de cumpleaños de los menores reclutados.....	447
4.3.4 Análisis de la secuencia del ritual de celebración de cumpleaños.....	47
4.3.5 La celebración a través del dolor.....	49
4.4 La grima como ritual de violencia en Los reyes del mundo (2022).....	52
4.4.1 La grima como ritual violento de prueba.....	53
4.4.2 El sentido del ritual de prueba.....	54
4.4.3 Análisis de la secuencia del ritual de prueba.....	57
4.4.4 Del simulacro a la actualización y adquisición de competencia.....	59
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>60</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>64</b>

**Lista de tablas**

Tabla 1 Tipos de Violencias .....	28
Tabla 2 Elementos Figurativos.....	35
Tabla 3 Elementos Figurativos.....	47
Tabla 4 Elementos Figurativos.....	56

**Lista de figuras**

Figura 1 Modos de inmanencia semiótica.....	18
Figura 2 Diagrama de iceberg.....	23
Figura 3 Escena 1.....	31
Figura 4 Escena 2.....	32
Figura 5 Escena 3.....	33
Figura 6 Escena 4.....	35
Figura 7 Escena 5.....	38
Figura 8 Escena 6.....	38
Figura 9 Escena 7.....	39
Figura 10 Esquema de amplitud del sujeto.....	40
Figura 11 Cuadro semiótico: esquema de veridicción.....	40
Figura 12 Escena 8.....	43
Figura 13 Escena 9.....	45
Figura 14 Escena 10.....	45
Figura 15 Escena 11.....	49
Figura 16 Escena 12.....	50
Figura 17 Cuadro Semiótico.....	51
Figura 18 Escena 13.....	53
Figura 19 Escena 14.....	55
Figura 20 Escena 15.....	55
Figura 21 Escena 16.....	56
Figura 22 Escena 17.....	56
Figura 23 Escena 18.....	58

## Resumen

**Título:** Rituales de violencia en las películas *La vendedora de rosas*, *Monos* y *los Reyes del mundo*: aproximación desde la semiótica de las prácticas culturales<sup>1</sup>

**Autores:** Luisa Fernanda Iguarán Baños, Yesid Fernando Olave Peña, Valeria Alejandra Pérez Pedraza<sup>2</sup>

**Palabras clave:** Rituales de violencia, cine colombiano, práctica cultural, semiótica, representación

### Descripción:

La investigación realizada tuvo como objetivo principal describir la forma en que la cultura colombiana se ve representada mediante los rituales de violencia, enunciados en las películas *Los reyes del mundo*, *Monos* y *La vendedora de rosas*. Para ello, se realizó una investigación cualitativa de corte hermenéutico, desde un enfoque semiótico discursivo a través de los niveles de pertinencia semiótica. De esta manera, se llevó a cabo un análisis de los rituales de violencia seleccionados dentro de las tres películas colombianas. Los resultados del estudio se dividieron en cuatro apartados: 1) El cine colombiano como enunciado cultural: arte, violencias y rituales, en el que se exploró el panorama de la producción cinematográfica colombiana y se identificaron las principales violencias que enuncian las películas. En los siguientes tres apartados se caracterizaron los rituales de violencia seleccionados: 2) El consumo de Sacol como ritual de violencia en *La vendedora de rosas* (1998); 3) El cumpleaños como ritual de violencia en la película *Monos* (2019); 4) La grima como ritual de violencia en *Los reyes del mundo* (2022). Finalmente, en el apartado de conclusiones se profundizó el concepto de ritual de violencia, se retomó la forma en la que se tergiversan los valores trascendentales en la cultura y se planteó la relación que existe entre la cinematografía, el ritual de violencia y la cultura colombiana.

---

<sup>1</sup> Trabajo de grado

<sup>2</sup> Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Director: Luis Fernando Arévalo Viveros, Doctor en lenguas, literatura y civilizaciones romanas

### Abstract

**Title:** Rituals of violence in the films: *La vendedora de rosas*, *Monos* and *Los reyes del mundo*: approach from the semiotics of cultural practices<sup>3</sup>

**Authors:** Luisa Fernanda Iguarán Baños, Yesid Fernando Olave Peña, Valeria Alejandra Pérez Pedraza<sup>4</sup>

**Keywords:** Rituals of violence, Colombian cinema, cultural practice, semiotics, representation

### Description

This research aims to describe the way in which Colombian culture is represented through the rituals of violence, enunciated in the films *Los reyes del mundo*, *Monos* and *La vendedora de rosas*. To this, a qualitative hermeneutic research was carried out, from a semiotic discursive approach through the levels of semiotic relevance. On that basis, an analysis of the violence rituals selected from the three Colombian films mentioned above was carried out. The results are divided into four sections: 1) Colombian cinema as a cultural statement: art, violence and rituals, in which the panorama of Colombian film production is explored and the main violence enunciated in the films is identified. The following three sections describe the rituals of violence chosen from the feature films proposed: 2) The consumption of Sacol as a ritual of violence in *La vendedora de rosas* (1998); 3) Birthday celebration as a ritual of violence in the film *Monos* (2019); 4) The grima as a ritual of violence in *Los reyes del mundo* (2022). Finally, the concept of ritual violence is deepened. Also the way in which cultural values are distorted is addressed and the relationship between cinematography, the ritual of violence and Colombian culture is developed.

---

<sup>3</sup> Degree work.

<sup>4</sup> Department of Human Sciences. Language School. Bachelor's Degree in Spanish and Literature. Director: Luis Fernando Arévalo Viveros PhD in languages, literature and roman civilizations.

## Introducción

La sociedad colombiana contemporánea está marcada por una serie de concepciones arraigadas a la cultura que engloba y construye las identidades colectivas que conforman la nación. Esta identidad se ha venido forjando con el paso de los años a partir de percepciones sociales que orientan los mecanismos de lectura, clasificación e interpretación de la realidad. Es así como, dentro de un ambiente sociocultural, político y económico en el que la violencia es un factor recurrente, se establecen rituales de violencia que marcan pautas de comportamiento, determinan roles y generan formas de vida que contribuyen a la construcción de la cultura.

Desde una perspectiva historicista, Colombia ha estado marcada a lo largo de los años por múltiples hechos violentos, tales como la guerra civil entre liberales y conservadores, el paramilitarismo, el narcotráfico, etc. Desde la perspectiva de los historiadores Palacios y Frank (2002) la historia del país se divide en tres grandes etapas o fases que se caracterizan por las expresiones de violencia que se vivieron en cada periodo específico: la primera, se comprende cómo las luchas bipartidistas que se dieron entre el año 1946 y 1964; la segunda, las luchas guerrilleras que abarcaron desde el año 1961 al 1989; y la tercera, la inserción del narcotráfico, la violencia urbana y la corrupción, una etapa que comprende desde los años ochenta hasta la actualidad. En este orden de ideas, este trabajo investigativo se centró en las últimas dos fases que plantea el autor y se le añadió a la última las actuales resignificaciones que se dan de las mismas. A pesar de lo anterior, es vital resaltar que, desde esta investigación se consideró que no es posible minimizar las violencias en únicamente tres etapas, ya que se debe tener en cuenta la violencia vivida en el territorio desde el descubrimiento de América y se propone este periodo como primera fase.

Es evidente que las violencias influyen en diferentes y numerosos aspectos de la sociedad colombiana actual y condicionan las dinámicas sociales de la cotidianidad. En

consecuencia, la producción cultural y el arte cinematográfico de Colombia se ha visto encaminado a representar las violencias que, en esencia, dan cuenta de las configuraciones colectivas de la sociedad. Así, la producción filmica adquiere un carácter simbólico al codificar y representar patrones violentos de conducta propios de la realidad sociocultural colombiana.

La violencia es considerada un fenómeno de múltiples significaciones dentro de las distintas realidades históricas y sociales. En tal sentido, Suárez (2009) propone que las temáticas del cine colombiano han estado alineadas a las manifestaciones de violencia vividas en los diferentes periodos de la historia. Por lo tanto, se tiene que las producciones, ya sea largometrajes o cortometrajes, tratan las violencias desde lo rural y lo urbano, el escenario de la marginalidad y las nuevas aproximaciones.

En los años 70 la industria cinematográfica de Colombia experimentó un cambio de perspectiva al comenzar a inclinarse por aquello que se denominó “pornomiseria”, el cual se comprende como el interés y la fascinación por mostrar de manera cruda una realidad en la que predomina el caos y la pobreza. Así, surge un periodo en el que el afán principal del cine era retratar los panoramas más bajos de lo que sucedía en la época y lograr una producción comercial considerablemente exitosa por la demanda extranjera. Posterior a esto, el cine quedó marcado significativamente con la tendencia a mostrar este tipo de realidades.

Con lo anterior como punto de partida, surgió el interés por comprender las prácticas culturales que representan la identidad colombiana. Por esta razón, a través de un análisis semiótico de las películas: *La vendedora de rosas* (1998), *Monos* (2019) y *Los reyes del mundo* (2021). Este trabajo buscó indagar la manera en la que los rituales de violencia son representaciones de la cultura colombiana. La investigación ofrece una aproximación representativa del cine colombiano, sin embargo, no abarca en su totalidad las producciones cinematográficas, pues únicamente se seleccionaron aquellos metrajes en los que se

evidencian rituales de violencia intrínsecos en la sociedad colombiana. A partir de lo planteado anteriormente, surge la siguiente cuestionamiento:

### **Pregunta de investigación**

¿Cómo los rituales de violencia, enunciados en las películas: *La vendedora de rosas*, *Monos* y *Los reyes del mundo*, son representaciones de la cultura colombiana?

### **Justificación**

La violencia en Colombia ha sido una constante desde la época de la Conquista, pues ha atravesado distintas etapas que han permeado las rutinas del pueblo colombiano, desde la manera en la que los ciudadanos hablan, se visten, solucionan problemas hasta las formas más complejas en la que establecen lazos familiares, amistosos o románticos. Por esto, la violencia se ha convertido en la protagonista de muchas producciones cinematográficas del país, que han asumido la tarea de exponer las guerras internas que se viven en Colombia día a día y, por consiguiente, se han visto impregnadas por una serie de rituales de violencia. Con esto en mente, se vuelve fundamental comprender la manera en que las violencias influyen en las distintas expresiones artísticas dentro del país, tal y como lo es el cine.

Ejemplo de lo anterior son: *La vendedora de Rosas* (1998), dirigida por Víctor Gaviria, que muestra la vida de Mónica, una niña de 13 años que, después de escapar de su casa, se adentra en las calles de Medellín y se ve enfrentada cara a cara con la prostitución, drogadicción y territorios de pandillas; *Monos* (2019), dirigida por Alejandro Landes, que presenta a ocho jóvenes reclutados para formar una guerrilla, quienes viven en un entorno mediado por armas y amenazas; *Los Reyes del Mundo* (2022), dirigida por Laura Mora Ortega, que narra el viaje realizado por cinco chicos, habitantes de las calles de Medellín, en busca de un terreno que fue arrebatado por el conflicto armado, mientras sortean los diferentes peligros que encuentran el camino.

Finalmente, dentro de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana es fundamental aportar nuevas producciones académicas en las que la investigación permita acercarse a los discursos multimodales que dan cuenta de las prácticas culturales de la nación. Esto, para propiciar y velar por el conocimiento acerca de las problemáticas que las personas enfrentan diariamente y así poder formar alumnos conscientes de la sociedad colombiana de la cual forman parte. Asimismo, este trabajo busca no solo ser accesible para la comunidad académica conocedora del tema, sino permitir a la comunidad nacional tener un panorama abierto y concreto sobre las violencias y dificultades que ha atravesado la nación en las últimas décadas.

## 1. Objetivos

### 1.1 Objetivo general

Describir la forma en que la cultura colombiana está representada mediante los rituales de violencia, enunciados en las películas *Los reyes del mundo*, *Monos* y *La vendedora de rosas*.

### 1.2 Objetivos específicos:

Analizar el panorama de la producción cinematográfica colombiana e identificar las principales violencias en las películas: *Los reyes del mundo*, *Monos* y *La vendedora de rosas*.

Caracterizar los rituales de violencia que están enunciados en las películas: *Los reyes del mundo*, *Monos* y *La vendedora de rosas*.

Conceptuar los rituales de violencia que representan la cultura colombiana.

De esta manera, tras haber abordado la presentación detallada del problema de investigación, los justificantes y los objetivos, en las siguientes páginas se planteó el recorrido llevado a cabo, de orden teórico y metodológico, el cual permitió alcanzar de manera satisfactoria la intención y finalidad principal de este estudio. Es así que, a lo largo de esta investigación se desarrollaron cuatro capítulos principales. En el Capítulo I: Marco teórico, se expusieron los antecedentes, los enfoques teóricos y conceptos transversales necesarios para comprender esta investigación: estado del arte, semiótica, elementos propios del análisis del discurso, nociones de cine y cine colombiano, cultura colombianas y finalmente, rituales de violencia.

Posteriormente, en el Capítulo II: Diseño metodológico, se presentó el enfoque y el tipo de investigación, se detallaron los niveles de pertinencia como herramientas de análisis y

se presentaron a su vez, el archivo y el corpus que comprendieron la investigación. Seguidamente, en el Capítulo III: se dieron a conocer los resultados y el análisis total del objeto de estudio, esto, a su vez, se dividió en cuatro subcapítulos: El cine colombiano como enunciado cultural: arte, violencias y rituales; el consumo de Sacol como ritual de violencia en *La vendedora de rosas* (1998); el cumpleaños como ritual de violencia en la película *Monos* (2019); y la grima como ritual de violencia en *Los reyes del mundo* (2022). Finalmente, en el Capítulo IV: Conclusiones, se realiza un compendio general de los resultados obtenidos, se da respuesta a los objetivos y se proponen ideas para las investigaciones y estudios posteriores.

## 2. Marco teórico

### 2.1 Marco referencial

#### 2.1.1 Antecedentes

A partir de la revisión e indagación académica de antecedentes en el campo de interés se recopilaron trabajos investigativos que abordan dos aspectos primordiales: el cine desde una perspectiva semiótica y los rituales de violencia en Colombia. Sin embargo, es importante recalcar que existe escasa información acerca del último aspecto mencionado, por lo cual este concepto nace a partir de la relación entre violencia y ritual establecida por los investigadores. De esta revisión bibliográfica se destacan las siguientes investigaciones:

Como antecedente internacional, se propone un trabajo de investigación realizado en Quito, por López (2012) titulado *De la imagen al imaginario en el cine colombiano*, el cual tuvo como objetivo precisar el vínculo entre la Violencia y el cine colombiano, así como el modo en que se configuran los mecanismos de significación para expresar dicho vínculo. Este proyecto se realizó con base en cuatro aspectos clave: la relación existente entre realidad y ficción; el lugar del cine en esa indeterminación; el arte como acercamiento a la realidad; el resultado del contacto entre la cinematografía y el público; y la manera en la que contribuye a la configuración de imaginarios. De esta forma, se concluyó que existen imaginarios colectivos que son aprovechados por el cine para movilizar y generalizar expresiones de violencia propios de los fenómenos que ocurren en el país.

En cuanto a los aportes nacionales, se encuentra la tesis de maestría de Ramírez (2011) titulada: *Análisis semiótico de la ceremonia de iniciación al consumo ritual de la hoja de coca en la cultura Ika*. En esta investigación se estudió un corpus compuesto por relatos de la comunidad Ika de la Sierra Nevada de Santamarta que giran en torno al ritual de iniciación al consumo de hoja de coca. Además, desde un valor sociocultural, se enfocó en

analizar y valorar los aspectos de una forma de vida ancestral en Colombia. A su vez, lograr conocer las operaciones de construcción de sentido que se generan alrededor de este ritual y la manera en la que este proceso responde a los aspectos narrativos, pasionales y axiológicos que configuran el ritual y sus objetos. Esta investigación se convirtió de suma importancia para el presente análisis debido a que proporciona grandes aportes en torno recorrido metodológico para efectuar el análisis de rituales de la cultura colombiana y ancestral.

Finalmente, desde una mirada a los aportes locales, es importante mencionar el trabajo de Rosales (2016) titulado: *Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona*. Esta investigación realizó un análisis desde el modelo semiótico planteado por Fontanille, el cual se centra en la pertinencia de las prácticas culturales. Así, desde las representaciones del arte, se enfocó en los desafíos analíticos planteados por prácticas significantes, sincréticas y multimodales, tales como el cine. De esta forma, aportó un modelo de análisis de cortometrajes colombianos desde una serie de instrumentos de análisis basados en rejillas o tablas que lograron evidenciar la pertinencia de este tipo de procesos para abordar las diferentes capas que afectan al objeto cultural.

## **2.2 Bases teóricas**

Seguidamente, se establecieron las bases teóricas sobre las cuales se fundamentó la presente investigación. En primer lugar, se abordó la semiótica como la ciencia base que rige los parámetros del estudio. De esta surgieron otros conceptos anexos como: modos de inmanencia, semiótica visual y representación, que permitieron establecer pautas metodológicas para analizar el objeto de estudio. En segundo lugar, se puntualizó la relación entre las nociones de cine y cine colombiano, pues su conceptualización permitió un acercamiento óptimo a las particularidades discursivas y simbólicas que esta forma de arte

dispone. En tercer lugar, se presentó la cultura colombiana ya que es el referente directo en el cual se encuentran inmersas las prácticas culturales y las formas de vida representadas en los filmes. Finalmente, el concepto de ritual de violencia constituyó el último compilado teórico, ya que fue indispensable para comprender la forma en la que se conformó el corpus objeto de análisis; además, fue imperativo realizar una precisión conceptual del término debido a que la producción investigativa que existe hasta el momento no brinda evidencia clara de este y deja vacíos conceptuales.

### ***2.2.1 Un acercamiento al análisis semiótico***

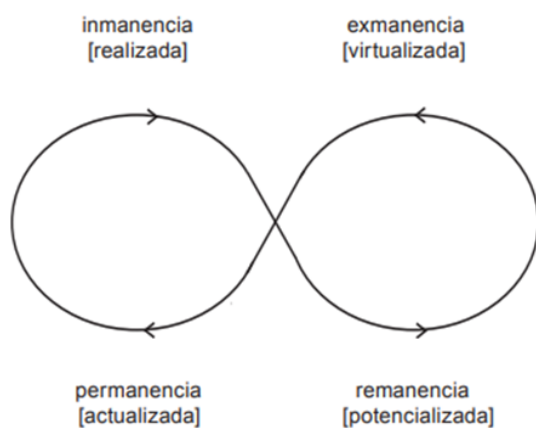
Partiendo de la concepción teórica propuesta por Fontanille (2008) la semiótica se instaure como una ciencia antropológico-hermenéutica que estudia los fenómenos de sentido intrínsecos en las prácticas culturales construidas a partir de sistemas de significación que interactúan entre sí. Esta disciplina constituye un desarrollo teórico y metodológico de análisis en torno al objeto signico y su relación con la práctica cultural y social en la que está vigente. De esta forma, la semiótica indaga a propósito de la significación, entendida como el resultado de un proceso de producción y percepción de significados. Además, puede considerarse desde dos perspectivas: como proceso, es decir, la significación en acto; o como producto, establecido y materializado en un texto (Blanco, 2006). De allí, que el interés de esta investigación se enfoque en la segunda acepción mencionada anteriormente y se tome el término *texto* desde una concepción amplia que engloba las diversas prácticas significantes u objetos semióticos multimodales.

Es importante abordar algunos conceptos clave dentro de la semiótica, que fueron usados de forma constante en esta investigación. En primer lugar, respecto a los modos de inmanencia semiótica, desde la perspectiva de Macchiavello y Blanco (2014) se comprende este concepto como “la exigencia epistemológica de construir dominios autónomos con

relación a los cuales los fenómenos de sentido sean comparables en sus interacciones” (p.1). De esta manera, es posible afirmar que los procesos de inmanencia pueden presentarse de forma virtualizada, actualizada, realizada y/o potencializada; al mismo tiempo estos procesos son dinámicos ya que no se anulan mutuamente, como puede verse representado en la Figura 1.

### Figura 1.

#### *Modos de inmanencia semiótica*



*Nota:* Adaptado de Macchiavello y Blanco . (2014). Modos de inmanencia semiótica.

Otro aspecto crucial, es la semiótica visual entendida como la aplicación de los procesos semióticos al estudio del signo visual para develar la construcción de sentido. Paz (2001), desde la perspectiva de Peirce, afirma que el texto fílmico se basa en la integración de los sistemas de signos icónicos e indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales, escritos u orales como visuales. Por lo tanto, se tiene que desde la semiótica visual, los filmes presentan una dualidad entre la capacidad narrativa y representativa, entendida esta última desde la función denotativa o referencial del lenguaje y en la que se dan vertimientos semánticos a conceptos interdefinidos (Courtés y Greimas, 1990). De tal forma, al representar se desarrolla una serie de códigos específicos que le dan a las imágenes en movimiento una

capacidad intensa de evocar sentido. Lo que implica que al estudio se apliquen estrategias metodológicas de ambas categorías (narrativa y representativa). Aun así, deben desarrollarse sistemas propios de codificación, tomando en cuenta aspectos socio-antropológicos, estéticos y filosóficos para configurar y comprender los respectivos procesos de producción, enunciación y recepción de los filmes.

Al reflexionar sobre la postura de la imagen o el componente visual dentro de esta investigación es posible considerar las imágenes no solo como sistema de expresión, sino también como un elemento fundamental de la explicación de grupos sociales, sistemas políticos y medios de comunicación. De esta forma, se considera la semiótica visual como “una herramienta para el mayor conocimiento de cómo ciertos procesos se presentan en la vida social” (Paz, 2001, p.3), así es posible abarcar un análisis en los filmes cinematográficos para comprender algunos procesos que se presentan en la vida social, sus efectos de sentido en las construcciones, y las relaciones que se pueden establecer entre aspectos estéticos y culturales.

### ***2.1.2 Nociones sobre el cine colombiano***

A raíz de lo anterior, es necesario enunciar al cine como otra base conceptual que, en el afán de definición del séptimo arte, es natural que se recurra a concepciones mediadas por intereses que atienden a factores sociales, políticos y económicos. Con esto, se tiene que la definición general de cine puede oscilar entre su concepción como espectáculo, industria y/o manifestación artística. Tafur (2013) expone que el cine puede considerarse como una técnica que permite registrar todas las dimensiones del mundo y articular la realidad con la ficción al usar siempre la vida y el ser humano como material principal.

Hablar de cine colombiano nos remonta a una noción actual, ya que su concepción como entidad y conjunto no era posible hace varias décadas. Si bien, la industria

cinematográfica colombiana estuvo presente desde la llegada de los hermanos Di Doménico, la falta de identidad de la misma le imposibilitaba instituirse. En Colombia, como lo expone Cogollo (2015), desde la llegada del cine al país no se contaba con recursos suficientes, y las pocas compañías existentes no fomentaban la producción filmica local.

Con el establecimiento de la Ley 814 de 2003, por la cual se dictan las normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia. En el Artículo 2 se instauró el concepto de cinematografía nacional, el cual hace referencia al “conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales” (p.1). Así, el cine colombiano correspondería a todas aquellas producciones realizadas dentro de Colombia, cuyos directores estén vinculados con la nación, y que evidencian una aproximación al contexto y situaciones propias de la cultura colombiana.

### ***2.1.3 La cultura***

Para continuar, es necesario establecer una noción de cultura colombiana; sin embargo, antes de esto se debe entender el concepto de cultura. Roa (1972) explica que la cultura está basada en el conocimiento y las acciones que sostiene un grupo socialmente establecido, este sistema debe dar cuenta de “ideologías, lenguajes y artefactos” (p. 12) que dicha sociedad emplea diariamente y ha instaurado como propios a través de los años. Esta cultura influye en el comportamiento, los pensamientos y la manera en la que las personas que pertenecen a dicha sociedad se desenvuelven y comunican. Además, los entes sociales deciden e implementan diversas reglas o leyes para mantener el orden dentro de la comunidad.

Ahora bien, según el Ministerio de Cultura de Colombia (MinCultura) dicho sistema es el “aprovechamiento social del conocimiento”, puesto que la cultura se expresa de diversas

formas y es la que permite, en el caso nacional, abordar y construir la identidad cultural colombiana. A partir de ella se establecen y transmiten los valores trascendentes y culturales colombianos, cuyas máximas se ven reflejadas en la Constitución Política de Colombia de 1991, en la cual se establece que el país tiene como valores trascendentes “la vida, la convivencia, el trabajo, la justicia, la igualdad, el conocimiento, la libertad y la paz” (párr. 1). Estos valores son fundamentales en la sociedad y en la cultura pues permiten que sea posible garantizar el orden colectivo, establecer un modelo o guía de conducta, e integrar y fijar un sentido a la vida de los participantes. Asimismo, están los múltiples derechos que tienen todos los colombianos, como el derecho a la vida, integridad personal, libertad, igualdad, justicia, participación, educación, salud, trabajo, seguridad social, cultura, medio ambiente, etc.

Dichos derechos dan cuenta de la cultura y lo que prima en ella, sin embargo, es importante resaltar que la cultura colombiana se ha visto permeada por las diversas violencias que han asediado al país por décadas. Es así como la cultura colombiana también da cuenta de los problemas internos por los cuales ha atravesado la nación, tales como el bipartidismo, el narcotráfico, las guerrillas, el paramilitarismo, los falsos positivos, etc. Estos hechos violentos configuran la cultura y el pensamiento de los colombianos, y se ven reflejados en la forma en la que la sociedad se enfrenta a problemas e, incluso, la manera en la que las personas se comportan dependiendo del lugar en el que estén.

#### ***2.1.4 Rituales de violencia como prácticas significantes***

A partir de esto, se hace necesario conceptualizar el objeto de análisis: ritual de violencia, por lo tanto, es indispensable precisar los dos componentes que constituyen este concepto. En primer lugar, el ritual o rito se comprende como una práctica significativa que se caracteriza y diferencia de otras por ser llevada a cabo de manera colectiva y no individual,

esta colectividad infunde un propósito y enmarca al ritual como una práctica de sentido. Asimismo, dentro de este se encuentran objetos o instrumentos simbólicos que se vuelven fundamentales en la realización del rito. Otras de las características son la repetición del ritual a través del tiempo y su carácter reiterativo en el que “algunos elementos de realidad deben ser ejecutados en la exacta, o casi exacta, misma combinación. Esta regularidad de combinación involucra tiempo, espacio, actores, acciones” (Leone 2012. p.67).

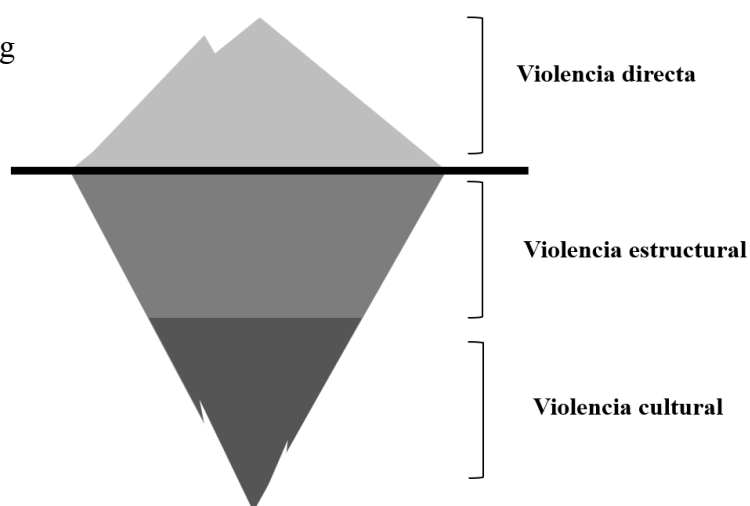
Además de lo anterior, es vital aclarar que los rituales o ritos son una manifestación de la creencia, tradición y cultura. Desde la perspectiva de Finol (2001) se comprende que para que se constituya un ritual, este debe cumplir una función social y estar estrechamente vinculado a las creencias, valores y procesos propios de la sociedad donde tal ritual se lleva a cabo. Con esto se tiene que los rituales, así como la sociedad en la que se surgen, son instrumentos de nuevas transformaciones promovidas a través de los elementos simbólicos con los que opera. Por ende, algunos de los rituales propios de la cultura colombiana se han visto permeados por los fenómenos de violencia que se viven en el país y dan como resultado variaciones violentas de las prácticas rituales.

Para poder abordar estas variaciones, es necesario conceptualizar la violencia, la cual es un fenómeno que se considera difícil de encasillar dentro de una única definición, debido a los múltiples tipos de violencia que existen. Es vital comprender que la violencia no puede ser siempre objetivada, por esto, buscar una sola significación obstaculiza el camino de aproximación a este. Por tal razón, es prioritario centrarse en las múltiples violencias y lograr una categorización que sea acorde con el objetivo del presente proyecto. Galtung (2016) define la violencia como una privación de los derechos fundamentales, es decir, las necesidades básicas del ser humano para obtener o mantener un estilo de vida digna. Entre estas resaltan las necesidades identitarias, de supervivencia, de bienestar, y de libertad.

Adicionalmente, es necesario abordar los tipos de violencia que surgen de esta definición, Galtung (2016) los agrupa en tres categorías: violencia cultural, estructural y directa. En un diagrama de iceberg (Figura 2) se podría ubicar la violencia directa en la parte superior y visible de este, ya que es aquella violencia explícita, reconocida de forma natural, que indica como punto más alto la privación total de la vida (muerte). En cuanto a la violencia estructural, se encuentra en la parte intermedia y no visible del iceberg, hace referencia a aquella que se encuentra arraigada en el sistema político, económico y social, que se denomina un intercambio desigual. Esta violencia también se divide en subtipos de acuerdo a las necesidades básicas que niega y deja cicatrices tanto físicas como psicológicas. La violencia cultural es un poco más compleja y se encuentra en lo más profundo y no visible del iceberg, pues son aquellos aspectos simbólicos de la cultura que permiten justificar o legitimar las demás violencias, de esta forma se enfoca en el utilitarismo moral, cuando se decide colectivamente que un acto violento sea correcto/incorrecto o malo/bueno.

**Figura 2**

Diagrama de iceberg



*Nota:* Adaptado de la teoría de Galtung (2016)

Todo lo anterior, da paso a la concepción de ritual de violencia que es entendido como una práctica social que está ligada a los valores trascendentes de cada cultura y que, a su vez, está condicionada por las cargas que imponen las diversas violencias inmersas en el contexto de la sociedad. Los rituales de violencia son realizados por actores colectivos que están encaminados a alcanzar un objetivo común y al ejecutarlo se utilizan objetos o instrumentos simbólicos que se vuelven fundamentales para la práctica. Es importante resaltar que las acciones que se llevan a cabo en este tipo de rituales son reguladas por una serie de pasos, y son validadas o sancionadas por los mismos actores sociales que comprenden las normas reguladoras que establecen límites al ritual.

Esta concepción de violencia en el ritual se enmarca como una observación de los analistas de esta práctica, debido a que para los actores que llevan a cabo rituales de violencia se tiene la concepción de que la práctica ejecutada no es violenta en sí, ya que no le otorgan valores estéticos negativos a estas acciones. De esta forma, los valores trascendentes de los colectivos o sociedades que realizan rituales de violencia tienen una diferencia significativa respecto a otros rituales, un ejemplo relevante de esto es la diferencia de valores que se enmarca entre un ritual religioso de comunidades católicas y un ritual religioso de las antiguas comunidades nórdicas.

### **3. Diseño Metodológico**

#### **3.1 Enfoque y tipo de investigación**

El enfoque de esta investigación fue de carácter cualitativo hermenéutico. Dentro de este trabajo, la hermenéutica tuvo un papel esencial debido a que dio paso al análisis y la comprensión de los múltiples significados y símbolos que surgen en los diversos fenómenos socioculturales. Martínez (2004) define este enfoque como un proceso que trata de introducirse en el contenido y las dinámicas del fenómeno estudiado, así como en las

implicaciones que tiene. Dicho autor también postula que este proceso permite revelar el sentido de los textos, las actitudes, acciones y todo tipo de expresiones del hombre que se transforman y cambian constantemente dentro de los sistemas sociales en los que se instauran. Además, explica que la hermenéutica como enfoque se presta para estructurar una significación coherente cuando el fenómeno permite diferentes interpretaciones y “estimula la comparación y el contraste entre diferentes construcciones hipotéticas de la realidad en un esfuerzo por lograr la mejor síntesis de la misma” (p.126) A propósito de este enfoque, Vélez y Galeano (2002) puntualizan que cuando se emplea la hermenéutica como enfoque se toman en cuenta aspectos de diversa índole como: las formas verbales y no verbales, las conductas sociales, la cultura, los sistemas de organizaciones y demás fenómenos que revelan y dan cuenta de significados construidos en un contexto puntual.

En cuanto a la investigación cualitativa se tiene que suele ser ampliamente utilizada dentro del área de las ciencias humanas con el fin de aproximarse a la esencia de los problemas sociales. Creswell (2009) la concibe como “un medio para explorar y comprender el significado que los individuos o grupos atribuyen a un problema social o humano” (p.4), por lo tanto, es el investigador quien postula interpretaciones de significado a raíz de los datos recogidos a lo largo del proceso de análisis. Por otro lado, es constitutivo de este paradigma de investigación el uso de procesos enfocados en la interpretación y no en el uso de medios procedimentales estadísticos u otros medios de cuantificación (Strauss & Corbin, 2002, p. 20). De esta forma, se enfoca en analizar la vida de las personas, experiencias, comportamientos, emociones, sentimientos y se toma en cuenta el funcionamiento organizacional, los movimientos sociales y los fenómenos culturales, lo cual fue sustancial para esta investigación. Por ende, se seleccionó este tipo y enfoque de investigación con el propósito de analizar de manera acertada los rituales de violencia como un fenómeno cultural que se encuentra permeado por contexto social en el cual se desarrolla.

### 3.2 Método de investigación

De allí, se hace necesario resaltar que la presente investigación se enmarcó en un campo semiótico discursivo, visto como un método de investigación que se enfoca principalmente en explicar el proceso de producción, interpretación, comunicación y transformación del significado de los fenómenos sociales. Con base en esto, se pretendió analizar la construcción de significados que se hallaron dentro de los rituales de violencia seleccionados en las películas colombianas: *La vendedora de rosas* (1998), *Monos* (2019) y *Los reyes del mundo* (2022).

Este procedimiento de análisis se realizó a partir de los niveles de pertinencia comprendidos desde la Escuela Semiótica de París (Fontanille, 2001) y con el fin de realizar una interpretación del discurso desde un recorrido generativo e interpretativo. De esta forma, en el primer nivel de estructuras figurativas se definieron los elementos más superficiales de los rituales de violencia, en este caso, se le dio un enfoque específico a las perspectivas espaciales y actores junto con el uso de los objetos dentro del ritual. En el nivel actancial y temático se abordaron las estructuras semio-narrativas del hacer dentro del ritual de violencia. Finalmente, en el nivel fundamental se analizaron las axiologías que surgen a través de la realización del rito y se condensó la significación de este.

### 3.3 Archivo y corpus

Ahora, es importante delimitar el archivo, en este caso las películas colombianas que ayudaron al análisis en el presente informe de investigación. Debido al amplio número de producciones cinematográficas hasta la fecha, se hizo necesario postular un marco que delimitara el panorama general de la cinematografía. Para esto se enfocó la atención en largometrajes colombianos cuyo eje temático se relacionara con las violencias vividas en Colombia y que estuvieran disponibles en la red. Después de examinar detalladamente las

producciones se seleccionaron un total de tres largometrajes que comprenden la totalidad del archivo y corresponden a las fuentes primarias: *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria (1998), *Monos* de Alejandro Landes (2019) y *Los reyes del mundo* de Laura Mora (2022). En esta selección se priorizaron producciones en las que el grupo etario de los personajes principales oscilara entre la infancia y la adolescencia, asimismo, el contenido del filme debía evidenciar diferentes tipos de violencias.

Tras una revisión sustancial del archivo se conformó el corpus de la investigación mediante la selección de un ritual de violencia por cada película. Los criterios para esta se basaron en los aspectos esenciales del concepto de ritual. Es así que, las secuencias de escenas escogidas fueron aquellas en las que se mostraba una práctica significativa repetitiva realizada por actores colectivos con un propósito común, también era necesario que se emplearan objetos significativos y que esta apelara a valores trascendentes de la cultura colombiana. Además, como criterio propio de la perspectiva de los investigadores, se tomó en cuenta que la práctica involucrara expresiones de violencia, entendidas desde la observación de los analistas de la práctica y no desde el valor atribuido a la misma por los sujetos participantes.

## **4. Análisis y resultados**

### **4.1 El cine colombiano como enunciado cultural: arte, violencias y rituales**

Después de analizar el panorama general de la cinematografía colombiana, se encontró que una gran parte del material filmico existente contempla narrativas en las que se manifiestan aspectos sociales inherentes a la cultura del país; ya sea que se representen los eventos históricos, las costumbres de ciertos contextos sociales o las formas de vida. Estas producciones se caracterizan por tener como eje transversal componentes sustancialmente violentos o que remiten de una u otra forma a expresiones de violencia. En consonancia con

lo postulado por Alvarado (2018), el cine, tanto latinoamericano como propiamente colombiano, tiende a representar la conflictividad del diario vivir lo que “da pie a un nuevo cine basado en la visibilización de temas como la marginación, el desarraigo, los problemas íntimos, la violencia, la pobreza y la desigualdad” (p.267).

De esta forma, el cine colombiano es un ejemplo claro de manifestación de los diferentes tipos de violencias presentes en el entorno del país desde sus inicios hasta la actualidad. Estas formas de violencia, siguiendo la clasificación de Galtung<sup>5</sup> (2016) y representadas en la Tabla 1, han permeado el arte nacional. De ahí, que las producciones colombianas puedan ser interpretadas como un acercamiento a lo denominado *cultura de la violencia*. Además, desde la perspectiva de Peláez, (1987), se tiene que en la cultura las representaciones de lo imaginario suelen denotar un condicionamiento cultural que parece ser propenso a la violencia y el cual se ha ido reproduciendo de forma cíclica por generaciones.

**Tabla 1**

*Tipos de violencias:*

<b>Tipos de violencia</b>	<b>Necesidades universales</b>	<b>Necesidades de supervivencia</b>	<b>Necesidades de bienestar</b>	<b>Necesidades identitarias</b>	<b>Necesidades de libertad</b>
<b>Violencia Directa</b>		Muerte	Mutilaciones Acoso Sanciones Misericordia	Des-socialización Ciudadanía de segunda	Represión Detención Expulsión
<b>Violencia Estructural</b>		Explotación A	Explotación B	Adoctrinamiento Ostracismo	Alienación Desintegración

*Nota:* Adaptado de la teoría de Galtung (2016, pp. 147-168).

<sup>5</sup> La explotación A, se comprende como aquella que niega las necesidades de supervivencia desde la desigualdad de clases, haciendo que las más desfavorecidas vivan en la pobreza y puedan llegar a morir de hambre o diezmados por las enfermedades. Mientras que la explotación B, niega las necesidades de bienestar desde el abandono permanente y no deseado en un estado de miseria.

Por lo tanto, la cultura de la violencia ha sido utilizada como referente directo para crear contenido filmico que logra poner en contacto el arte y la industria. Rincón (2017) afirma que el Estado decidió “preponderar el cine naturalista y documental en una primera etapa del cine nacional, y después de los 80s el narco cine se impone como fórmula para el éxito comercial en todos los teatros nacionales y en algunos internacionales” (p.11). Con esto en mente, el grueso de la cinematografía colombiana desarrolla un valor estético-cultural orientado a la concepción del texto filmico como dispositivo movilizador que permite un acercamiento a la identidad nacional mediante la transmisión de valores propios de la cultura. Así, se tiene que el texto filmico, como un objeto semiótico, se enfoca en mostrar aspectos simbólicos que exponen las violencias entendidas, estas últimas comprendidas bajo la definición propuesta por Galtung (2016).

Sin embargo, el fenómeno se complica cuando se evidencia que las expresiones de violencia presentan regularidades que pueden ser analizadas para comprenderlas a profundidad. Dichas estructuras dan cuenta de prácticas reiterativas llevadas a cabo por colectividades que infunden significados a los objetos, acciones y pasiones (Finol, 2001), y que consolidan lo que se denomina *rituales de violencia*. Así, “el cine re-significa las vivencias cognitivo-emocionales al permitir abrirse a otras racionalidades para problematizar el mundo de la vida” (Alvarado, 2018, p.253). En el caso puntual de los filmes: *La vendedora de rosas* (1998), *Monos* (2019) y *Los reyes del mundo* (2022) los rituales de violencia están ligados a las interacciones sociales, las relaciones familiares, la realización personal y la adquisición de destrezas para poder sobrevivir a la cotidianidad. Algunos de estos se relacionan con prácticas comunes de la cultura colombiana, pero han sufrido transformaciones significativas debido a que se han visto permeados por los diferentes fenómenos violentos; por lo tanto, se hizo necesario analizar dichas variaciones para comprenderlos.

## **4.2 El consumo de Sacol como ritual de violencia en *La vendedora de rosas* (1998)**

En este apartado se analizó un ritual de violencia que se evidenció en la película *La vendedora de rosas*, un largometraje del director colombiano Víctor Gaviria, estrenado el 28 de agosto de 1998, con una duración de 116 minutos. Esta adaptación del cuento *La vendedora de cerillas* de Hans Christian Andersen es una mirada al contexto social de las zonas marginales de la ciudad de Medellín, Colombia en los años 90. El cronotopo o la relación espacio-tiempo de lo enunciado en el filme se sitúa entre el 23 y el 25 de diciembre; las zonas específicas más frecuentes son de corte exterior y amplio ubicadas en lugares específicos de la ciudad: el barrio Miramar (escenarios reales del barrio La Iguaá y la quebrada del mismo nombre), la avenida 70 y algunos espacios públicos como parques, calles y andenes. Para la caracterización del ritual de violencia en el filme, se analizó la secuencia de escenas en la que se enmarca la práctica ritual, es decir, se abarca la secuencia encuadrada entre la franja temporal 1:06:55 - 1:07:07.

### **4.2.1 La ritualización del consumo de alucinógenos**

El ritual de violencia en torno al consumo de alucinógenos es una práctica social significativa que consiste en la reunión de dos o más menores de edad (ente colectivo) que se convocan en espacios públicos aislados del control de la ley y realizan una serie de acciones que tiene como propósito principal escapar de la realidad violenta del entorno en el cual se encuentran los actores (Figura 3). Como antelación al ritual, alguno de los sujetos participantes, mediante acciones ilícitas como la venta ambulante de productos (comestibles, accesorios, drogas...), el hurto y la reventa de objetos materiales, obtienen dinero para comprar un pegante sintético hecho a base de caucho de color amarillo conocido bajo nombre comercial de *Sacol*<sup>6</sup>. Después, en una especie de agasajo familiar, se comparten entre ellos

---

<sup>6</sup> Hidrocarburo volátil que al ser inhalado genera efectos sobre el sistema nervioso central

dicha sustancia alucinógena, pasándola por recipientes personales que pueden ser de plástico o vidrio, pequeños o grandes. Como si de comida o alimento se tratase, cada participante del ritual espera a que su botella sea rellena. De esta forma, es importante resaltar que, dentro del ritual, quien reparte la sustancia, siempre se cerciora de que los demás sujetos también lo posean, haciendo esencial el valor de compartir dentro del grupo. Al finalizar la repartición, se sientan en conjunto e inhalan Sacol.

### **Figura 3**

#### *Escena 1*



*Nota:* Gaviria, 1998, 01:06:59

#### ***4.2.2 La colectividad dentro del ritual de consumo de alucinógenos***

Para comprender a profundidad el ritual de consumo, primeramente, es necesario determinar que en su ejecución resaltan actores colectivos cuya construcción identitaria los lleva a inmiscuirse dentro de la práctica. Greimas y Courtés (1990) afirman que no es posible definir totalmente el concepto de identidad, pero que se construye a partir del principio de permanencia que le permite al actor mantenerse en “sí mismo” aunque este se transforme a través de los distintos roles que ejecuta en los recorridos narrativos.

La identidad de los actores del ritual de consumo está permeada por características particulares que encarnan las situaciones, los valores y problemáticas propias del contexto social en el cual se desenvuelven. La práctica mencionada presenta sujetos que se encuentran

en las etapas etarias de niñez y adolescencia. Al habitar constantemente en el entorno callejero, se exponen a la cruda realidad de los sectores marginales de Medellín. Por ende, comparten trasfondos de vida similares y se enfrentan a diferentes prácticas violentas arraigadas al ambiente que los rodea (Figura 4).

#### Figura 4

##### Escena 2



Nota: Gaviria, 1998, *La vendedora de rosas*

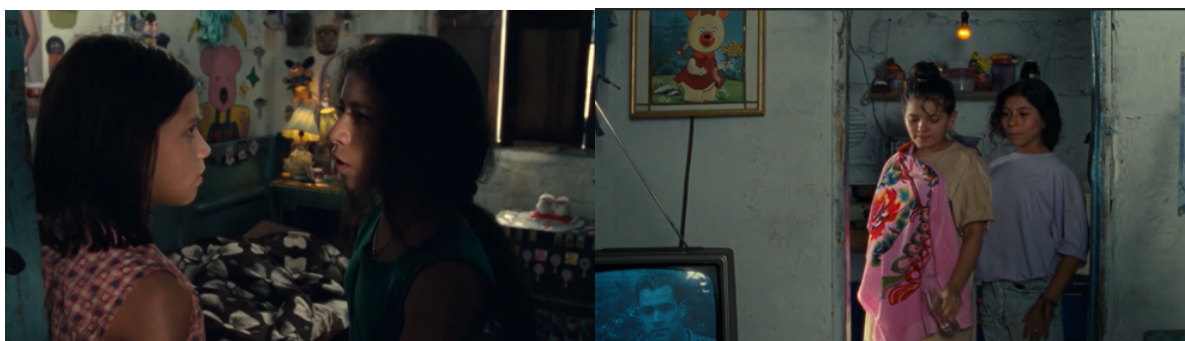
Por otra parte, desde la perspectiva de Fontanille (2001) la identidad se puede construir a partir de la frecuencia de una misma clase semántica que es expresada en los diversos recorridos que atraviesa el sujeto. Así, se obtiene como resultado una identidad de corte abstracto (temática) o una de corte concreto (figurativa). En el caso de la presente investigación, se reconoce que la identidad de los actores se caracteriza de forma adecuada desde el aspecto abstracto a raíz del ritual de violencia está enunciado en la multimodalidad de los largometrajes.

A partir de las dinámicas de interacción, se construye la identidad de los sujetos que participan en el ritual de violencia como *personas en situación de habitante de calle* o *habitantes de calle*. Por lo tanto, es necesario hacer una distinción entre ambos términos. Barrios, et al (2007) definen el primer término como aquellas personas que “hacen de la calle el espacio propio para su supervivencia y la de su familia, generalmente, alternan con la casa, la escuela y el trabajo callejero” (p.8). Estos se diferencian de un habitante de calle debido a

que no han hecho del espacio público un lugar permanente de vida. Esta diferenciación puede constatarse al distinguir a dos de los grupos que se muestran a lo largo del largometraje. El primero está conformado por las vendedoras de rosas, quienes responden al perfil identitario de la persona en situación de habitante de calle. En la Figura 5 se observa que las cinco niñas vendedoras ambulantes viven en una pensión en el centro de la ciudad. Mientras que, el segundo grupo se constituye como habitantes de calle como se entiende de los diálogos entre Mónica y Chinga: “Mónica: Oiga Chinga, ¿los zapatos que yo le di?” / Chinga: “¿pa’ qué zapatos si no hay casa? ¿pa’ que hijueputas?” (1:06:13 - 1:06:22).

### Figura 5

#### Escena 3



Nota: Gaviria, 1998, 01:10: 17

Lo anterior ayuda a comprender que los sujetos participantes del ritual de consumo pertenecen al constructo de *los nadie*<sup>7</sup>, entendido en la cultura colombiana como un colectivo al que la violencia estructural le arrebató el sentido de pertenencia identitaria y cultural. Como resultado, se tiene que dicha violencia permea todos los aspectos inherentes de la vida y contribuye de forma significativa a la construcción de la identidad. Es vital comprender la forma en que este tipo de violencia repercute dentro de las necesidades de supervivencia y de bienestar, específicamente en lo que Galtung (2016) denomina explotación A y B<sup>8</sup>, en las que

<sup>7</sup> Personas que parecen invisibles para la sociedad.

<sup>8</sup> La explotación A, se comprende como aquella que niega las necesidades de supervivencia desde la desigualdad de clases, haciendo que las más desfavorecidas vivan en la pobreza y puedan llegar a morir de hambre o

las clases desfavorecidas viven en la pobreza y la miseria lo que reduce su esperanza de vida. Por ende, a partir de las escenas del filme en las cuales se observan las dinámicas del sujeto colectivo que han sido permeadas por los diferentes tipos de violencia abordados. Estas se conjuntan dentro del ritual de violencia de consumo de alucinógenos se hace evidente que a pesar de ser este un escenario ficticio representa de forma clara una esfera social de la cultura colombiana.

Por otra parte, para acceder al significado completo del ritual, fue preciso organizar las demás figuras que intervienen en este: espacios, tiempo y objetos. En cuanto a los objetos utilizados en el desarrollo del ritual de consumo se resalta el pegante inhalado y las botellas de diferentes tamaños y materiales. La importancia de los contenedores recae en la significación que le dan los actores. En consecuencia, la botella se configura como objeto ritual personal que representa desde la perspectiva de los sujetos una vía de escape de la realidad. Por lo tanto, esta se convierte así en un objeto mucho más importante que la propia sustancia que se inhala, porque al no tenerlo se imposibilita la realización del ritual de consumo, como se afirma en los diálogos:

Monica: ¿Q'hubo? / Milton: ¿Uste' qué hace aquí llorando? / Mónica: No, ¿me va a dar carne? / Milton: Sisas, venga que yo aquí tengo dos deos guardaos / Mónica: Pero no tengo botellita / Milton: Venga pa' que se la consigamos, que uste' sabe que todo bien (Gaviria, 1998, 00:37:50 - 00:38:01).

De la misma forma, la botella es la que permite la configuración de los actores como un grupo, pues hace posible la interacción entre los sujetos y la realización del ritual. Por otro lado, los espacios en los que se lleva a cabo son las calles degradadas consideradas como las zonas marginales de Medellín. Estas se caracterizan por ser espacialidades insalubres en las

---

diezmados por las enfermedades. Mientras que la explotación B, niega las necesidades de bienestar desde el abandono permanente y no deseado en un estado de miseria.

que prima el comercio informal (Figura 6) y que constantemente están plagadas por distintas violencias que propician la realización del ritual de consumo. A manera de resumen, se hace una síntesis de la organización de los elementos que constituyen el nivel figurativo de dicho ritual, esta se ve representada en la Tabla 1.

### Figura 6



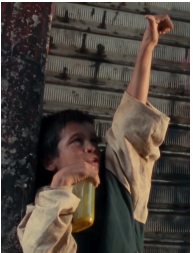


#### Escena 4



Nota: Gaviria, 1998, 01:05:44

### Tabla 2

#### Elementos figurativos

	Actores	Objetos	Espacialidad	Acción
Elementos figurativos	El menor de edad consumidor en situación de calle	La botella	Los andenes y las calles degradadas de Medellín	Inhalar por la nariz o la boca
				
		Sacol		
		Uso: estimulante alucinógeno		

### ***4.2.3 Análisis de la secuencia del ritual de consumo de alucinógenos***

Ahora, fue necesario abordar la forma en la que las estructuras figurativas se relacionan entre sí dentro de la secuencia del ritual de violencia en el que se organizan los sujetos en torno a objetos de valor y dan paso a relaciones disyuntivas y/o conjuntivas que pueden abstraerse al analizar la narrativa del ritual. Con esto en mente, se tiene que el sujeto en acción es la persona en situación de habitante de calle a quien se llamará menor consumidor. A raíz de su carencia personal, inhala Sacol de una botella para lograr escapar de la realidad; este último elemento corresponde a un objeto que adquiere nuevos valores a causa de la concepción que los sujetos tienen del mismo. Además, el menor consumidor experimenta ciertas tensiones narrativas: por un lado, está la conciencia de los efectos que tiene la droga en su cuerpo, y por el otro, está el intento desinhibido por huir del entorno violento al que se enfrenta. La búsqueda de dicho objeto valor se alcanza, a pesar del choque entre las pasiones disfóricas y eufóricas del sujeto nombrado. Por lo tanto, el querer consumir nace de la necesidad de escape y se configura como el puente entre la realidad y el imaginario.

Para entender el ritual como evento fundamental en el desarrollo del sujeto es necesario explicar el programa narrativo (PN), entendido desde Fontanille (2001) como la unidad base del enunciado de acción. De esta forma, el PN se comprende como un cambio de estado que es efectuado por el sujeto ( $S^1$ ) al destinatario ( $S^2$ ), específicamente, en este caso es el mismo actor quien cumple ambos roles actanciales. Debido a que el presente objeto de estudio es un ritual, se hace necesario analizar las diferentes acciones que se desarrollan como una serie de pasos para alcanzar su objetivo principal, denominadas programas narrativos de uso (PNU) (Ramírez, 2011).

De acuerdo con la perspectiva Courtés (1991), el programa narrativo base se establece a partir de una programación por búsqueda con salida de adquisición, en la que  $S^1$  se conjunta al objeto valor ( $O^2$ ) comprendido como el Sacol realizando un sincretismo actancial desde el hacer reflexivo, cuya fórmula canónica es la siguiente:

$$Ht [ S^1 \rightarrow (S^2 \cap O^2) ]$$

Con base en esto, se analiza una complejización del PNB en la que hay un estado primario. El actor consumidor ( $S^1$ ) está conjunto de su objeto valor ( $O^1$ ), que se encuadra en este caso como la realidad, pero esta lo mantiene en un estado de disforia. Tras obtener ayuda del objeto ritual y los demás participantes, pasa a un estado secundario, en el cual  $S^1$  se conjunta al objeto valor ( $O^2$ ) comprendido como el Sacol. Desde su punto de vista, se realiza, en términos semióticos, debido a que se disjunta de  $O^1$  y cumple el objetivo principal del ritual de consumo. El sujeto al mismo tiempo tiene el rol de judicador, debido a que los unos a los otros juzgan el nivel del consumo y tienen dentro de su concepción que solo debe hacerse hasta cierto punto. Esto puede verse en el siguiente diálogo: “Ay no, venga, deje a ese man que está muy ensaculado” (Gaviria, 1998, 00:04:26) y “ahí no hay nadie, uste está muy engalochado” (Gaviria, 1998, 00:41:19)

$S^1$  = Menores consumidores

$O^1$  = Realidad

$O^2$  = Sacol

$$Ht \{ [(O^1 \cap S^1 \cup O^2) \rightarrow (O^1 \cup S^1 \cap O^2)] \}$$

Asimismo, es importante resaltar los PNU que se desprenden del PNB (Figura 7) abordado anteriormente, es así que PNU1= Reunirse con los demás niños habitantes de calle

y en situación de calle consumidores, PNU2= Compartir el Sacol relleno de las botellas del grupo participante, PNU3= Inhalar el hidrocarburo volátil, PNU4= escapar de la realidad.

### Figura 7

Escena 5



Nota: Gaviria, 1998, 01:07:00

#### 4.2.4 Hacia un escape de la realidad

Se tiene que dentro de la realidad social y en la práctica cultural del ritual de consumo, coexisten diversas creencias que movilizan los valores de los actores. Con esto en mente, se evidencia que los valores fundamentales que los menores le atribuyen al ritual de consumo, que puede compararse con el ritual común de alimentarse en familia, son el escape de la realidad y el sobrevivir. Sin embargo, en consecuencia del contexto marcado por las diversas violencias, los niños consumidores complementan los alimentos con el consumo de hidrocarburos volátiles a través de la inhalación. Como se puede observar en la Figura 8, la sustancia tóxica se presenta como un sustituto de los alimentos, allí uno de los actores se expresa “ean la sobremesa, muchachos, vean la sobremesa” (Gaviria, 1998, 01:07:00).

### Figura 8

Escena 6



*Nota:* Gaviria, 1998, 01:07:00

Es así que el ritual, ahora violento, les permite a los menores adquirir valores éticos, tales como el compartir y el sentido de pertenencia. Esto se fundamenta en las percepciones que tienen los sujetos sobre el acto de compartir el Sacol como un hecho fundamental, debido a que socialmente el compartir con el otro es correcto y aceptado. Además, el sentido de pertenencia, comprendido como un sentimiento de identidad que se genera con la comunidad con la que el actor interactúa para alcanzar metas en común, se da claramente tras la realización del ritual en el cual los menores participan para alcanzar en conjunto el escape de la realidad.

Es importante destacar que, unido a esto, también se encuentran ciertos valores pasionales. Antes de realizar el consumo, se evidencia en los participantes del ritual un estado de disforia al estar conscientes de una realidad violenta que los rodea. Posterior a completar el ritual los mismos sujetos se encuentran en un estado eufórico e inconsciente, pues el Sacol influye sobre la capacidad cognitiva y genera una serie de alucinaciones visuales y auditivas. Lo anterior puede evidenciarse en la Figura 9 y en el esquema de amplitud (Blanco, 2006) del menor consumidor (Figura 10).

### **Figura 9**

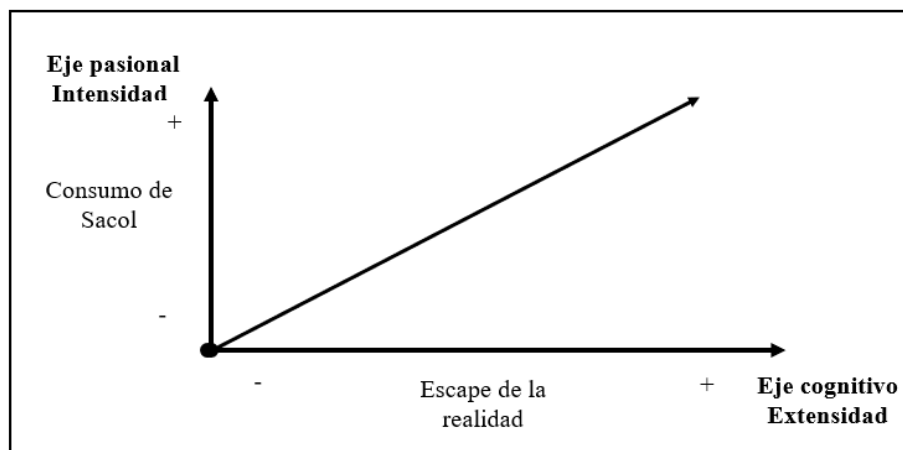
Escena 7



*Nota:* Gaviria, 1998, 00:41:02 - 00:41:50

**Figura 10**

Esquema de amplitud del sujeto

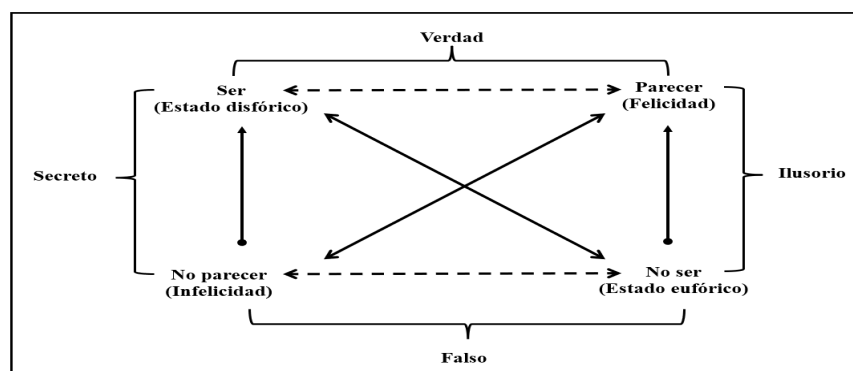


*Nota:* Adaptado de la teoría de Blanco (2006)

Finalmente, como se observó en el programa narrativo, el ritual de consumo, impregnado por aspectos violentos, genera una tensión constante en la que, de manera ambivalente, el menor de edad consumidor experimenta ambos estados (euforia y disforia). Con esto en mente, se crea una contradicción en la que el sujeto se muestra eufórico cuando se encuentra separado de la realidad a través de las alucinaciones, pero sigue manteniendo su estado de disforia que se incrementa cuando los efectos terminan.

**Figura 11**

Cuadro semiótico: esquema de veridicción



*Nota:* Adaptado de la teoría de Courtés (1991).

El cuadro semiótico (Figura 11) muestra un esquema de veridicción en el que se evidencia el trayecto por el que pasan los actores y la contrariedad que tiene la percepción de estos con la concepción social o real. Ahora, dentro del ritual de consumo de alucinógenos es importante resaltar dos estados: el primero, en el cual los actores se encuentran en un estado ilusorio de felicidad, sin embargo, como se observa en la figura, no se hallan en un estado eufórico. Y el segundo, que muestra la manera en la que los sujetos que desarrollan el ritual de violencia comparten un estado de secreto, en el cual los mismos se mantienen en un estado disfórico y no parecen ser infelices, a pesar de ejecutar la práctica de consumo. En conclusión, es posible comprender que desde la perspectiva del menor consumidor este se encuentra en un estado realizado debido a que alcanza su objeto valor y finaliza el ritual de consumo. Sin embargo, lo que muestra el esquema de veridicción es que realmente los sujetos aparentan un estado eufórico que de manera ilusoria se asocia con la felicidad.

#### **4.3 El cumpleaños como ritual de violencia en la película *Monos* (2019)**

En este apartado se analizó un ritual de violencia del filme *Monos* del director Alejandro Landes, estrenado el 15 de agosto de 2019. El largometraje de 105 minutos desarrolla una narrativa ficcional dramática en la que se muestra a un grupo de jóvenes reclutados por una organización rebelde, quienes deben sobrevivir en entornos remotos y cumplir misiones específicas designadas por los altos mandos. Mientras se esconden en montañas y selvas construyen su identidad e ideales a partir de los espacios que comparten con sus compañeros, donde priman la lúdica, la violencia y la pasión. Es importante aclarar que la medida temporal reflejada en el filme puede relacionarse con el concepto griego de Kairos, ya que prevalecen las escenas en las que el tiempo no es lineal y las secuencias se fragmentan en relación con los hechos importantes. Con esto en mente, para caracterizar el

ritual de violencia en el filme se analiza la secuencia situada entre 1:06:55 - 1:07:07 en la que se constata la práctica ritual.

#### ***4.3.1 La realidad ficcional***

A manera de antelación al análisis del ritual de violencia, es importante entender que este filme es una representación de la realidad extratextual en una suerte de realidad ficcional. En otras palabras, la película da cuenta de la realidad colombiana sin hacer referencia directa a esta. A pesar de que no se enuncian nombres específicos de grupos al margen de la ley o conflictos históricos, es posible comprender el mensaje crítico que se representa desde la ficción. En esta lógica, así como se movilizan los aspectos culturales también se entran los valores propios de Colombia. Es así como *Monos* se aproxima a las formas de vida y a las prácticas culturales de los grupos armados al margen de la ley que han asediado el territorio colombiano desde hace más de cinco décadas, arrebatando la vida de más de 8,8 millones de ciudadanos. Hay que recordar que en Colombia esta problemática nace entre 1964 y 1965, con el surgimiento del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Posteriormente, en 1966 se constituye el Ejército Popular de Liberación Nacional (EPL) y en 1973 se crea el Movimiento 19 de abril (M-19). Treinta y tres años después del primer surgimiento de un grupo armado, en 1997 surgen las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) como respuesta ante estos grupos. Así, bajo dicho contexto, los diferentes grupos armados han justificado el uso de las violencias a través de los años, considerándolas el único método que existe para transformar el país.

#### ***4.3.2 La celebración violenta y la ritualización del cumpleaños***

El ritual de violencia en torno a la celebración de cumpleaños es una práctica significativa que consiste en la reunión de sujetos reclutados (ente colectivo) que se agrupan en espacios abiertos lejos de la vista de las figuras superiores de control y realizan una serie

de acciones que tienen como propósito principal divertirse y celebrar la vida de uno de los integrantes del grupo (Figura 12). Esta práctica conmemorativa se lleva a cabo cuando llega el aniversario de un integrante quien será reconocido como el cumpleaños (sujeto celebrado) y que será diferenciado de los demás sujetos (celebradores). El ritual da inicio con un simulacro de caza en el que todos los miembros del grupo persiguen al sujeto celebrado. Al atraparlo, lo inmovilizan, lo posicionan boca abajo y lo retienen en esta posición, como si de un animal se tratase. Seguidamente, cada participante inflige violencia directa sobre dicho sujeto. Esta consiste en golpear la parte posterior del cuerpo del celebrado con una correa de cuero mientras se enuncian de manera oral el número de golpes dados. De esta forma, los actores que participan del ritual se turnan para golpear de manera equitativa al otro dependiendo la cantidad de años que se cumplen. Es importante resaltar que dentro del ritual quien tiene la correa en la mano es quien golpea, y debe dar un golpe fuerte o de lo contrario no se considerará válido y se le impedirá golpear más. Acto seguido, cuando se llega al número acordado los celebradores entonan una canción de cumpleaños mientras saltan en círculos en torno al sujeto celebrado. Con esto se hace esencial el valor de celebrar la vida y al mismo tiempo compartir un espacio de diversión.

## Figura 12

### Escena 8



*Nota:* Landes, 2019, 00:10:41

### ***4.3.3 La celebración de cumpleaños de los menores reclutados***

Para entender lo que se lleva a cabo dentro del ritual de cumpleaños, se hace necesario determinar la forma en que se construye la identidad colectiva de los actores de este, para esto, se vuelve a retomar el enfoque semiótico de Greimas y Courtés (1990). Así, se reconoce la identidad de los actores desde las características y situaciones particulares del entorno social, cultural e ideológico al cual se enfrentan. La práctica ritual mencionada presenta como sujetos a niños y adolescentes de entre 13 y 17 años de edad, que conforman una escuadra de rebeldes<sup>9</sup> llamada Los Monos. Estos se reconocen entre sí por los siguientes apodos: Lobo, Patagrande, Rambo, Leidy, Sueca, Pitufu, Boom-boom y Perro. La construcción de identidad de estos ocho sujetos está establecida como una sola puesto que comparten un mismo recorrido de vida.

Al ser todos menores de edad se entiende que los integrantes de la escuadra son víctimas del reclutamiento forzado en Colombia, una práctica recurrente de los grupos armados al margen de la ley. Por lo tanto, es fundamental hacer una distinción entre el menor reclutado y el menor vinculado. Desde la perspectiva de Montoya (2008) el primero se refiere a aquel que pertenece de manera activa a frentes, columnas, escuadras, etc. de los grupos ilegales. Por ende, son menores de edad uniformados, dotados con armamento y sometidos a formación ideológica y militar para realizar labores en combates o misiones. Mientras que, el menor vinculado es aquel que mantiene una relación informal con el grupo armado ilegal, con participaciones indirectas, cooperación, suministro de información, etc.

Sin embargo, es vital aclarar que, aunque algunos consideran que la integración de los menores en cualquiera de los dos aspectos puede darse de manera voluntaria, en la presente investigación se considera que no es posible, debido a que el menor reclutado o vinculado

---

<sup>9</sup> Entendido desde el punto de vista del espectador como grupo armado al margen de la ley

siempre lo será en contra de su voluntad; pues, se encuentra en estado de vulnerabilidad social y económica, como lo afirma Springer (2012). A lo anterior se suma que dichos sujetos suelen estar en entornos denominados zonas rojas<sup>10</sup>, en los que las violencias, tanto estructurales como directas, permean las distintas dinámicas sociales que conducen a alienar los derechos fundamentales. Es por esta razón, que los menores reclutados desarrollan valores culturales propios de su condición social, siendo la causa de que la práctica de celebración de cumpleaños se tergiverse y se convierta en un ritual de violencia. A partir de lo expuesto, se considera a Los Monos como menores reclutados en contra de su voluntad, debido a que llevan a cabo diferentes dinámicas y prácticas de interacción propias de su identidad y tienen una misión específica como escuadra: cuidar a una persona secuestrada (Figuras 13 y 14).

### Figura 13

#### Escena 9



*Nota:* Landes, 2019, 00:04:19

### Figura 14

#### Escena 10



*Nota:* Landes, 2019, 00:07:42

<sup>10</sup> En Colombia se denomina así a las partes del territorio nacional donde se desarrolla la conducción de las hostilidades por parte de los actores armados.

Es importante resaltar que tanto el entrenamiento físico militar como el adoctrinamiento al que se ven sometidos hacen parte de su forma de vida. Desde la perspectiva de Galtung (2016) el adoctrinamiento compone la violencia estructural, puesto que niega las necesidades básicas identitarias personales. Este tipo de violencia impide la formación de la conciencia y, de esta forma, las elites u organizaciones que se encuentran arriba en la jerarquía del poder (organización rebelde) implantan ideologías a la parte más baja de la jerarquía: los niños reclutados. Además, suele ir de la mano con el ostracismo, que consiste en manipular al sector vulnerable dándole únicamente una visión parcial de la realidad. Como puede observarse en la película cuando se les dice “la organización es su familia” (Landes, 2019, 00:03:16). A partir de la manipulación discursiva, se comprende que la organización maneja discursos desde el hacer-sentir y el hacer-creer con estrategias de intimidación, específicamente estos discursos llevan a los sujetos al hacer-hacer lo cual se visualiza al implantar pasiones eufóricas en las acciones propias del ritual de celebración violento.

Para complementar la caracterización es pertinente enunciar otros elementos figurativos que intervienen en el ritual de violencia. Así, se tiene que dentro los objetos utilizados en el desarrollo de la práctica se distinguen la correa de cuero y el canto de cumpleaños que los menores entonan. La importancia de estos elementos se debe a la significación que le dan los actores a los mismos. Es así que, la correa es aquella herramienta que permite la diversión y el disfrute de la violencia directa; por lo que se configura como el objeto ritual que permite la celebración de la vida. Mientras que el canto permite a los menores expresar las emociones y da a entender la manera en la que se comprende la celebración desde la perspectiva colectiva. En cuanto al espacio en el que se realiza el ritual mencionado se observa un escenario montañoso, en el cual priman los campos abiertos aislados de la sociedad urbana, siendo su conexión más cercana las comunidades rurales.

**Tabla 3***Elementos figurativos*

	<b>Actores</b>	<b>Objetos</b>	<b>Espacialidad</b>	<b>Acción</b>
<b>Elementos figurativos</b>	El menor de edad reclutado en contra de su	La correa 	Paisajes naturales de corte abierto: campos y montañas 	Golpear 
		<b>Uso:</b> Herramienta que permite materializar la celebración		
		Canto de cumpleaños 		
	<b>Uso:</b> Expresión oral de la celebración			

#### ***4.3.4 Análisis de la secuencia del ritual de celebración de cumpleaños***

Ahora se analiza la narrativa del ritual de violencia a partir de la secuencia de acciones que componen la práctica ya que se comprende como un evento fundamental dentro del desarrollo cultural y de la identidad de los menores reclutados. De esta forma, se llega a comprender el sentido de esta, al entender la manera en la que todas las figuras se ponen en contacto; lo que permite descubrir las relaciones disyuntivas y/o conjuntivas que se generan al celebrar de forma vehemente. Por consiguiente, la acción se constituye desde los menores reclutados (sujeto) quienes, a raíz de su contexto violento de represión, han transformado sus rituales. Por lo cual, al hacer uso del objeto ritual, en este caso una correa, se golpea al compañero festejado con el fin de celebrar la vida (objeto valor). Se comprende también que

dentro de la acción ritual el menor celebrado no se opone a los golpes, y experimenta al igual que sus compañeros pasiones eufóricas. Es importante resaltar que, contrario al análisis de la película anterior, el menor no busca huir del entorno violento impuesto al que se enfrenta, sino que asume la violencia y la incluye dentro de su forma de vida. Sin embargo, es importante recordar que todo menor reclutado lo es en contra de su voluntad. Por lo tanto, el asumir e incorporar la violencia a su rutina nace de la necesidad de resarcir la violencia ejercida hacia ellos por parte de la organización y se configura como la expresión de sus pasiones.

A partir de esto, se analiza el programa narrativo base (PNB) y las secuencias de acciones (PNU) que se realizan para alcanzar el objeto valor. Es así que el PNB se establece de la siguiente manera: inicialmente el actor reclutado ( $S^1$ ) está disjunto de su objeto valor ( $O^1$ ), en este caso la oportunidad de celebrar sin restricciones y divertirse. Tras obtener ayuda del objeto ritual y los demás participantes,  $S^1$  se conjunta al objeto valor ( $O^1$ ) y se realiza como  $S^2$ . Así se constituye, al igual que en el ritual de violencia anterior, una programación por búsqueda con salida de adquisición (Courtés, 1991) cuya fórmula canónica es la siguiente:

$$Ht [ S^1 \rightarrow (S^2 \cap O^1) ]$$

Con base en esto, se analiza una complejización del PNB desde la comunicación participativa (Courtés, 1991) en la que hay un estado primario, en el que la organización rebelde ( $S^2$ ) le transmite la violencia a el menor reclutado ( $S^1$ ) el cual está disjunto de su objeto valor ( $O^1$ ), por lo cual se mantiene en un estado de disforia. Tras obtener ayuda del objeto ritual y los demás participantes, pasa a un estado secundario, en el cual  $S^1$  se conjunta al objeto valor ( $O^1$ ) y al mismo tiempo se conjunta al  $O^2$  al incluir dentro del ritual la violencia impuesta.

S<sup>1</sup> = Menores reclutados

S<sup>2</sup> = Organización rebelde

O<sup>1</sup> = Celebrar

O<sup>2</sup> = Violencia impuesta

$$Ht S^2 \implies \{[(S^1 \cup O^1 \cup S^2 \cap O^2) \rightarrow (S^1 \cap O^1 \cap O^2 \cap S^2)]\}$$

Asimismo, es importante resaltar los PNU (Figura 15) que se desprenden del PNB abordado anteriormente, es así que PNU1= Perseguir y atrapar al sujeto celebrado, PNU2= Voltear al sujeto (ponerlo de espaldas, boca abajo), PNU3: Aglomerarse alrededor del sujeto celebrado, sosteniéndolo fuertemente, PNU4= Los sujetos reclutados se turnan para golpear fuertemente con una correa entre una y dos veces al sujeto celebrado hasta llegar al número de años que se celebran, PNU5= Se aglomeran alrededor del sujeto celebrado para girar, saltar y entonar la canción: “¿Cómo lo ves? / Entre más frío siente / El calor que desprende / No lo comprende / Pero lo siente / Feliz dormís / infeliz vivís / Que los cumplas feliz / ¡Que los cumplas feliz!” (Landes, 2019, 00:11:47 – 00:12:02).

## Figura 15

### Escena 11



Nota: Landes, 2019, 00:10:41/00:11:18

### 4.3.5 La celebración a través del dolor

Para completar el análisis de la práctica es necesario comprender la dimensión axiológica del ritual, en la cual se desdoblan valores positivos y negativos y se le atribuye a

los sujetos estados de euforia/disforia. A partir de esto, es posible afirmar que el valor fundamental evidenciado en el ritual de cumpleaños es la celebración sin restricciones, que genera un estado de euforia en los participantes. Es vital entender que se parte de un ritual común de cumpleaños que se ha transformado en una práctica violenta, debido a que los actores se encuentran sumergidos en un contexto marcado por violencia directa y estructural. Por tal motivo, se sustituye la canción entonada comúnmente y el ritual, que incluye reunirse alrededor de un pastel o una comida especial, por golpes y cánticos, como se evidencia en la Figura 16.

### Figura 16

Escena 12



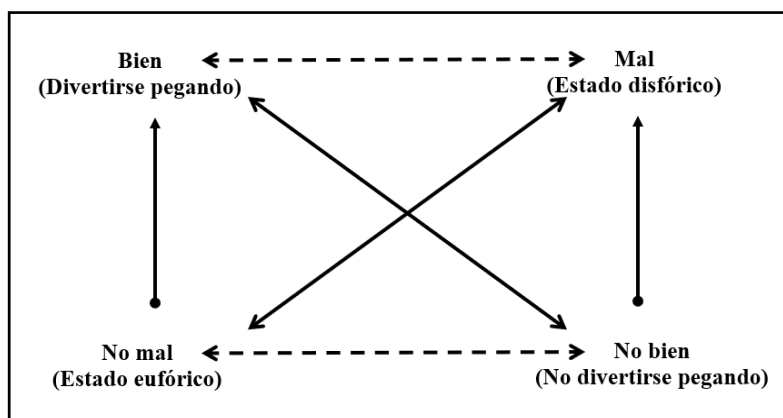
*Nota:* Landes, 2019, 00:12:16

Al analizar la canción se encuentra que, desde la perspectiva de los sujetos, el dolor se convierte en un valor clave para recordar la vida a partir de las sensaciones corporales que experimentan en el ritual (golpes), como se puede evidenciar en el fragmento del cántico: “No lo comprende / Pero lo siente” (Landes, 2019, 00:11:47). Es importante enfocarse en cómo ellos consideran el hecho de que los golpes que se le dan al cumpleañosero tienen que doler para que el ritual sea válido, esto puede comprenderse dentro de la cultura colombiana como el sentimiento de que solo aquello que duele o causa sufrimiento produce a su vez una verdadera satisfacción. También se resalta que los menores reclutados relacionan el dolor con la felicidad, lo que constituye que el ritual, se transforme en una práctica violenta. A partir de

esta, se construye la concepción axiológica de los menores que da como resultado el desarrollo de valores éticos, como la vida, la diversión, la libertad y el sentido de pertenencia. Al haberles negado los derechos básicos de bienestar, identidad y libertad (Galtung, 2016), y al estar inmersos en enfrentamientos violentos donde prima la represión. Se obtiene como consecuencia que los sujetos no viven en las condiciones aptas para el desarrollo idóneo de la infancia. Por lo tanto, la percepción que tienen los reclutados sobre el acto ritual de cumpleaños es tergiversada, otorgando así valores estéticos positivos a la acción de agredirse como método de celebración, como se evidencia en el cuadro semiótica del bien y el mal (Figura 17).

**Figura 17**

Cuadro semiótico



*Nota:* Adaptado de la teoría de Courtés (1991)

Además, al ser un acto colectivo, genera sentido de pertenencia ya que los actores se sienten reconocidos con sus pares en medio de la acción y, de esta forma, alcanzan la euforia al integrarse en un grupo social que comparte metas en común, aunque socialmente se encuentren virtualizados.

Unido a estos valores éticos, también destacan ciertos valores pasionales en el acto ritual. Al analizar las captaciones cognitivas (Fontanille, 2001) del actor es posible comprender que el ritual, como objeto semiótico, organiza el saber sobre el mundo. De esta forma, a partir de las experiencias personales proveídas por la identidad de sujetos reclutados, el conocimiento sobre el orbe corresponde a una racionalidad hedónica en la que el sentir se encuentra en disforia, pero al realizar el ritual se transforma en euforia. Lo anterior se explica debido a que los sujetos valoran la experiencia desde lo positivo porque mantienen una mentalidad episódica del ritual que se practica.

A partir de lo mencionado anteriormente, es posible comprender que la naturaleza violenta del ritual de cumpleaños genera una tensión constante en los menores reclutados, lo que produce que los estados pasionales de estos se mantengan ambivalentes tras finalizar el ritual. La euforia y la disforia se envuelven y mantienen unidas desde la violencia impuesta que ha permeado la vida y la identidad de los actores, y que ahora se constata como el eje transversal de todas las prácticas y creencias. Con todo lo anterior, se tiene que los sujetos se virtualizan al seguir perpetuando las violencias impuestas por la organización rebelde, a pesar de que en su percepción ellos sí alcanzan el objeto valor y experimentan un sentimiento de realización.

#### **4.4 La grima como ritual de violencia en *Los reyes del mundo* (2022)**

En este último apartado de resultados se analiza un ritual de violencia expuesto en el largometraje de carretera dramático *Los reyes del mundo*, un texto multimodal de la directora colombiana Laura Mora, el cual fue estrenado el 21 de abril de 2022. Este filme de 111 minutos narra la historia de un grupo de jóvenes de edades variables que habitan en las calles de Medellín y que se embarcan en un viaje con el fin de recuperar el hogar que le fue arrebatado al protagonista en medio del conflicto armado. Mientras se sorteja la realidad del

día a día, se evidencia que las diversas expresiones de violencia son las formas habituales que tienen los jóvenes para sobrevivir al mundo marginal en el que están. Así, se tienen dinámicas que los ayudan a prepararse para sobrevivir a la desigualdad, la infelicidad y la carencia. Entre las muchas dinámicas que dan cuenta de esto, el análisis se va a centrar en la secuencia situada entre 00:02:57-00:03:23 que constituye la franja temporal que permite caracterizar el ritual de violencia de la grima.

#### ***4.4.1 La grima como ritual violento de prueba.***

El ritual de violencia que se presenta en este filme consiste en un simulacro de duelo en el que los sujetos se reconocen a modo de contendientes y esgrimen<sup>11</sup> utilizando como objeto ritual un machete convencional. El sujeto participante se reúne con otros sujetos en lugares públicos como calles o plazas para llevar a cabo una dinámica en la que se pone a prueba la competencia del sujeto como peleador con arma blanca. Donde sea que se esté llevando a cabo la contienda, el sujeto que desea participar del ritual debe quitarse la prenda superior, desenvainar el arma y llevar a cabo una serie de movimientos de defensa y ataque repetitivamente (Figura 18). Al finalizar la contienda, el sujeto se coloca de nuevo la camiseta y abandona la zona de lucha para ejecutar un rol de observador o abandonar el ritual. Es necesario aclarar que todo lo descrito anteriormente se da a modo de juego en el cual el objetivo principal no es herir o comprometer físicamente al otro, sino divertirse, descargar energía y a su vez adquirir habilidades físicas. Sin embargo, que se practique de forma lúdica, no invalida el hecho de que sea violento, pues constituye en sí mismo una expresión de violencia. Con esto, se hacen esenciales los valores de la diversión y la protección, ya que al ser un simulacro se toma como una preparación previa que puede llegar a ser útil para sobrevivir en el contexto de la calle.

---

<sup>11</sup> Jugar y manejar la espada, el sable y otras armas blancas, reparando y deteniendo los golpes del contrario

**Figura 18**

## Escena 13



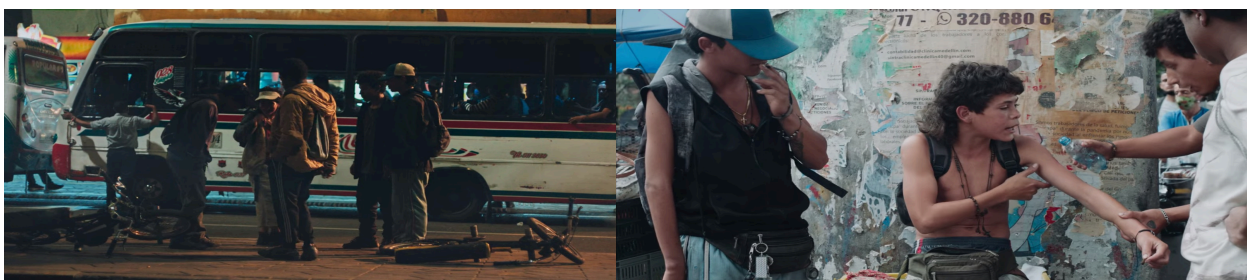
Nota: Landes, 2019, 00:03:10

**4.4.2 El sentido del ritual de prueba**

Para establecer el sentido del ritual de prueba es necesario determinar que en la realización de este resaltan una serie de actores que se configuran como un colectivo, los cuales tienen una construcción identitaria que los lleva a realizar la práctica. De esta forma, dentro del filme se presenta a Rá, Culebro, Sere, Winny y Nano, los cuales pueden ser identificados como habitantes de calle al retomar la clasificación de Barrios, et al (2007), en la cual se destaca que son aquellas personas que han hecho del espacio público su lugar permanente de vida (Figura 19). Estos sujetos sobreviven en la calle a través de trabajos informales e ilícitos, en los que destaca el robo y la venta de sustancias alucinógenas. Esta identidad los lleva a participar constantemente en todo tipo de encuentros como peleas callejeras, por lo cual es posible afirmar que entre ellos reconocen la necesidad constante de estar practicando los movimientos y el uso del machete en diferentes circunstancias. (Figura 20)

**Figura 19**

Escena 14

*Nota:* Landes, 2019, Los reyes del mundo**Figura 20**

Escena 15

*Nota:* Landes, 2019, 00:13:52

Ahora, en cuanto a las figuras que remiten a elementos concretos, como ya fue mencionado el objeto ritual empleado es el machete (Figura 21), una herramienta propia de los trabajos del campo colombiano. Dentro de la práctica lúdica que llevan a cabo los actores se altera el sentido y la utilidad del objeto, ya que pasa a tener una doble concepción en la que es tanto un arma o herramienta como una especie de juguete o elemento que provee diversión. En relación con el espacio en el que se ejecuta la acción ritual, se evidencia que esta se realiza en las sórdidas, peligrosas y decadentes calles de algunos barrios marginales de Medellín (Figura 22).

**Figura 21**

Escena 16



Nota: Landes, 2019, 00:03:14

Figura 22







Escena 17



Nota: Landes, 2019, 00:04:18

Tabla 4

*Elementos figurativas*

	Actores	Objetos	Espacialidad	Acción
Elementos figurativos	El sujeto habitante de calle 	El machete 	Barrios marginales de Medellín y espacios públicos como plazas y calles  	Esgrimir  
		Uso: arma convencional de defensa y ataque /		

		elemento que provee diversión		
--	--	----------------------------------	--	--

#### ***4.4.3 Análisis de la secuencia del ritual de prueba***

Tras haber caracterizado a los actores, objetos y espacios es importante abordar la forma en la que estos se interrelacionan. Para que el ritual tenga sentido hay que considerar que en esta práctica se tiene al sujeto habitante de calle como el principal ente de acción, quien, debido a su identidad y su estado de vulnerabilidad, utiliza un machete y se inmiscuye en un ritual de pelea callejera con el fin de divertirse. Esta finalidad corresponde al objeto valor, el cual se instaura a partir de la relación entre la violencia como medio y los deseos del sujeto. Es así que este ritual de violencia puede enmarcarse dentro del concepto de violencia lúdica<sup>12</sup>. Por otra parte, al igual que en los demás filmes, dentro del ritual se experimentan constantes tensiones a causa de la relación que tiene el sujeto con el contexto sociocultural y la posibilidad de recrearse. A pesar de las tensiones que se generan, se debe aclarar que el objeto valor de los actores es alcanzado.

Dentro del filme, el ritual de pelea se convierte en un evento fundamental que ha influido en el desarrollo social, cultural e identitario de los actores. Para comprender este proceso es imperativo explicar el programa narrativo base (PNB) (Fontanille, 2001). Sumado a esto, se deben tener en cuenta los programas narrativos de uso (PNU) que se desprenden del PNB, los cuales son una serie de acciones que deben seguirse para alcanzar el objeto valor (Ov). De esta manera, el PNB para el ritual de prueba, se establece de la siguiente manera. Para comenzar el actor habitante de calle (S<sup>1</sup>) se encuentra disjunto de su objeto valor (O), en este caso la búsqueda de la diversión. El objeto ritual y los demás participantes se hacen indispensables en este ritual, logrando que S<sup>1</sup> se conjunte al objeto valor (O) como beneficiario (S<sup>2</sup>) y se encuentre en un estado de existencia realizada. Este recorrido se

<sup>12</sup> Aquella que tiene como motivación principal el despliegue de destreza y no la destructividad.

enmarca en la programación por búsqueda competente cuya fórmula canónica se expresa de la siguiente manera:

$$\text{Ht} [ S^1 \rightarrow (S^2 \cap O) ]$$

Con el PNB como soporte es posible analizar una complejización del mismo, en la cual hay un estado primario, en el que el actor habitante de calle ( $S^1$ ) está disjunto de su objeto valor ( $O^1$ ) comprendido en este caso como la necesidad de sobrevivir y de divertirse. A su vez, se encuentra disjunto del  $O^2$  que se enmarca como la violencia. Tras adentrarse en el ritual de prueba pasa a un estado secundario, en el cual  $S^1$  se conjunta de sus dos objetos valor ( $O^1$  y  $O^2$ ) y desde su punto de vista se realiza debido a que cumple el objetivo principal del ritual ya que satisface su necesidad de divertirse y de sobrevivir, al lograr actualizar sus competencias incorporando violencia en la prueba.

$$\text{Ht} \{ [(O^1 \cup S^1 \cup O^2) \rightarrow (O^1 \cap S^1 \cap O^2)] \}$$

Ahora, es importante resaltar los PNU (Figura 23) que se desprenden del PNB abordado anteriormente, es así que PNU1= Reunirse e identificar su rol en el ritual: público o peleador, PNU2= Quitarse la camisa y empuñar el arma (machete), PNU3= Entrar a la zona de contienda en la que solo pueden haber dos sujetos peleadores, mientras los demás hacen las veces de público y animan alegremente, PNU4= El peleador realiza movimientos propios del deporte: grima (esgrima con machete), PNU5= El peleador sale del juego y se viste nuevamente.

### Figura 23

Escena 18



*Nota:* Landes, 2019, 00:03:10

#### ***4.4.4 Del simulacro a la actualización y adquisición de competencia***

El mundo simbólico del sujeto se completa con la construcción de valores axiológicos que dotan de sentido las prácticas y permiten reflexionar en torno a estas. A partir de lo anterior, se comprende la necesidad de divertirse como el valor fundamental que se le atribuye al ritual de prueba desde la perspectiva de los habitantes de calle. Para este análisis es necesario comprender el deporte de la grima o esgrima colombiana/esgrima con machete como un arte marcial originario del Cauca que remite a la época de la conquista. De manera cultural e histórica en Colombia, este deporte se comprende más allá de la violencia como una danza o un ritmo que ha generado lenguajes y hábitos propios.

Desde la perspectiva de Froom (2011) se establece que la violencia de este deporte se sustenta desde la violencia lúdica, la cual se entiende como aquella que tiene por motivación principal el despliegue de destreza y no la destructividad. A partir de dicho planteamiento es importante destacar las circunstancias que llevan a los actores a realizar este ritual de prueba. En un primer aspecto, los actores no practican el deporte de la grima por gusto o por identidad cultural de la raza, sino que lo hacen por una situación que los condiciona y que atiende a su necesidad de supervivencia. Si bien, realizan el ritual con el fin de divertirse y reforzar su destreza (valores éticos), no lo hacen desde las mismas condiciones seguras y sanas. Es así que, los valores estéticos de la práctica del deporte han sido tergiversados al atribuir valores positivos a una práctica que no se rige desde los estándares seguros del deporte.

Junto a los valores éticos nombrados, dentro del acto ritual se enfatizan valores pasionales, donde destacan la disforia por el contexto social y la adrenalina eufórica producida por el juego. De esta manera, al abordar las captaciones cognitivas (Fontanille,

2001), es posible comprender que a través del ritual los actores le atribuyen a la grima un modo y tipo de captación técnica, organizando así su saber sobre el mundo desde el saber hacer. Con esto se tiene que, desde la mentalidad simbólica, los actores desarrollan una perspectiva del arte de la grima como un ritual de práctica en el contexto social en el que se desenvuelven, a través del cual pueden desquitar sus pasiones disfóricas y transformarlas en eufóricas, desarrollando así un ritual de violencia.

Considerando lo aludido, se hace posible comprender que la violencia que permea la burbuja social de los actores se introduce en cada aspecto de sus vidas, incluso en acciones que podrían sustentarse como normales. A partir de la violencia lúdica, se observa que, desde la identidad de estos sujetos, la disforia se mantiene pese a que los rituales ejecutados buscan la euforia momentánea, desde sus posibilidades.

## **5. Conclusiones**

Los rituales de violencia no solo se comprenden como un elemento propio de las producciones cinematográficas colombianas, sino que su significado trasciende la ficción ya que retrata la realidad cultural del país a partir de las prácticas colectivas y se convierten en expresiones culturales. A partir de esto, en la presente investigación, se presentaron tres aspectos claves que permiten describir la construcción del sentido y la representación que se le da a los rituales de violencia desde la cultura colombiana. Primero, fue necesario profundizar el concepto de ritual de violencia como una práctica cultural significativa. Seguido de esto, se abordó la tergiversación de valores por parte de los sujetos. Finalmente, se planteó la relación entre cinematografía, ritual de violencia y cultura colombiana, para exponer la forma en la que se representan las construcciones simbólicas de la realidad en el cine.

En primer lugar, se concluye que actualmente es posible discutir sobre la existencia de rituales de violencia dentro de la cultura colombiana. Ya que estos se hacen tangibles a partir de su construcción como práctica social exitosa que entrama componentes axiológicos y que está condicionada por las cargas que imponen las diversas violencias inmersas en el contexto de la sociedad en que se produce. De esta forma, al retomar la historia de Colombia, la cual ha estado marcada por distintos hechos históricos violentos, se comprende que los valores culturales de la sociedad han sufrido transformaciones. Estas llevan a que algunos sectores de la población enmarquen como valor principal la violencia, lo que causa la modificación de los rituales que llevan a cabo.

Es por lo anterior, que las prácticas culturales de los colombianos se modifican en torno a los tipos de violencias que la población experimenta, tal y como pudo constatarse dentro de análisis. Los rituales de consumo de alimentos, de celebración y de prácticas deportivas, propias de una comunidad, se han visto permeados por la violencia del contexto en el que sobreviven los menores de edad y se han distorsionado en rituales de consumo de alucinógenos, de celebraciones agresivas y de prueba para la supervivencia. Estas prácticas violentas mantienen la estructura base de un ritual: una práctica repetitiva que se realiza por un colectivo con un propósito común, y para alcanzarla usa objetos significantes propios que se convierten en herramientas vitales para la ejecución de dicha práctica. Adicionalmente, es necesario aclarar que cada ritual de violencia está regulado por los mismos actores, esto a través de reglas o normas que validan, sancionan y fijan los límites que este debe tener.

En segundo lugar, es vital resaltar que dentro del ritual de violencia se evidencia una tergiversación de los valores y estados del sujeto que realiza la acción, esto debido a que, como ya fue mencionado con anterioridad, la concepción de violencia dentro los rituales analizados se enmarcan como una observación de los analistas de esta práctica. Por otro lado,

los actores que llevan a cabo la acción tienen la concepción de que la práctica ejecutada no es violenta en sí, debido a que no les otorgan valores estéticos negativos a las acciones de reñir, golpearse y consumir alucinógenos. A partir de esto, se comprende que los colectivos que realizan este tipo de rituales tienen la percepción de que estos les generan valores positivos como placer, diversión, tranquilidad, aunque, la realidad es que les ocasionan algún tipo de daño. De esta manera, los valores disfóricos se tergiversan para convertirse en eufóricos, como se constata en el análisis realizado.

Con base en lo anterior, es necesario retomar la teoría de los estados de inmanencia semiótica que se describen dentro de la investigación. Quienes desarrollan el ritual de violencia tienen la concepción de que al ejecutar correctamente la práctica alcanzan su objeto valor, es decir, han llegado a un estado realizado. Sin embargo, desde el punto de vista de los investigadores, no se invalida el hecho de que el sujeto alcance la meta, pero sí se puntualiza la particularidad de que solo puede hacerlo tras haber tergiversado e intercambiado sus valores. Es así que, se le atribuyen valencias positivas a prácticas que la sociedad considera negativas. Lo anterior que da cuenta de que, en realidad, el actor del ritual se mantiene un estado virtualizado, pues no logra escapar de la violencia estructural y/o directa que permea su contexto y cultura, si no que la acepta, la admite y la encarna dentro de sus prácticas culturales, lo que da paso y permite un ciclo intermitente de relaciones violentas.

Finalmente, se logró establecer una relación estrecha entre producción cinematográfica, ritual de violencia y cultura colombiana a partir de los procesos de representación. Aquí, es importante resaltar que los rituales de violencia entran a la pantalla grande, ya que son en realidad prácticas recurrentes en la vida de diversas poblaciones de Colombia. Esta, es una de las razones por las cuales el cine colombiano suele decantarse por actores naturales que han estado dentro de las prácticas y que, sustancialmente, llevan

encarnada *la cultura de la violencia*. Como se observa en el caso de *La vendedora de rosas* y *Los reyes del mundo*, las prácticas culturales que realizan las comunidades marginadas se retratan de manera natural ya que los actores vivieron inmersos en el entorno callejero.

En este panorama, el cine colombiano se convierte en el medio para mostrar la cultura del país a través de expresiones que representen de manera directa los componentes sustanciales de la misma. En consecuencia, la percepción de los rituales de violencia, como práctica semiótica, permite encontrar una resignificación de la cultura colombiana al poner en evidencia los aspectos violentos que están presentes en el hacer-hacer de las colectividades. Cabe aclarar que los rituales de violencia representan una parte de la cultura y no el todo, ya que la cultura, es decir el conjunto imbricado de diversos aspectos identitarios del país, no puede llegar a representarse totalmente mediante una sola expresión. De este modo, se consideran los rituales de violencia como una representación significativa que permite comprender la concepción global de la cultura colombiana y que aporta nuevas perspectivas para dar visibilidad a las violencias que son adoptadas de manera inconsciente en el diario vivir de los colombianos y que, en muchos casos, sustentan las dinámicas culturales del mismo.

### Referencias bibliográficas

- Alvarado, C. (2018). Estado del Arte sobre la investigación en cine latinoamericano y colombiano. Estudio de caso: 2005-2015. *Discursos Fotográficos*, 14 (25), 250–277. Documentación y socialización de experiencias con habitantes de calle. Bogotá: Ministerio de Protección Social.
- Blanco, D. (2006). Vigencia de la semiótica. *Contratexto* n. 14, (pp. 11-40).
- Buvinic, M., Morrison, A., & Shifter, M. (1999). *La violencia en América Latina y el Caribe: un marco de referencia para la acción*. Inter-American Development Bank.
- Černý, J. (1998). Los métodos semióticos y la semiótica aplicada. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*. Olomouc: Editorial Votobia.
- Cogollo, S. (2015). Una mirada panorámica al cine colombiano.
- Creswell, J. W. (2009). *Research Design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods*
- Crettiez, X. (2009). Las formas de la violencia (pp. 55-56). Aires: Waldhuter.
- DANE (2021). Censo de habitantes de calle (CHC).
- DANE (2022). Información de pobreza monetaria 2021.
- de Morentin, J. M. (2008). *La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica*. Córdoba: Comunicarte.
- Fernández, D. (2008). Una discusión sobre el estudio del ritual como "espejo" privilegiado de la cultura. *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 3(6), 1-14.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. París: Presses Universitaires de France
- Fontanille, J., Perusset, A. (2021). «Les formes de vie entre pratiques et cultures, styles et idéaux de vie». *Estudios semióticos*, 17(2): 89–103.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*.

- Fromm, E. (2011). El corazón del hombre. *Revista Costarricense de Cardiología*, 13(1), 39-39.
- Fronzizi, R. (2001). ¿Qué son los valores? México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Fuster Guillen, D. E. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y representaciones*, 7(1), 201-229.
- Gaviria, V. (1998). La vendedora de Rosas. (Filme) Producciones Filmamento.
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*, (183), 147-168.
- Greimas, A. J. y Courtès, J. (1990). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (E. Ballón y H. Campodónico, Trads.). Gredos. (Trabajo original publicado en 1979).
- Karam, T. (2011). Introducción a la semiótica de la imagen. *Lecciones del portal. Portal de la Comunicación InCom-UAB. Barcelona*.
- Landes, A. (2019). *Monos*. (Filme). PANDO.
- Leone, M. (2012). Introibo ad altarem Dei. Las rutinas como rituales de la vida cotidiana. In *Semióticas de la vida cotidiana* (Vol. 9, pp. 63-82). Universidad del Zulia.
- Ley 814 de 2003. Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia. 3 de Julio de 2006. D.O. No. 45.237
- López, G. (2012). De la imagen al imaginario en el cine colombiano. *Razón y palabra*, (79).
- Macías, G. F. (2018). Metodología para la investigación cualitativa fenomenológica y/o hermenéutica. *Revista Latinoamericana de Psicoterapia Existencial*, 17, 17-23.
- Martínez, M. (2014). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. (2ª ed.). México: Trillas.
- Ministerio de Cultura (s.f) Quiénes somos. Recuperado de: <https://www.mincultura.gov.co/ministerio/quienes-somos/Paginas/default.aspx>

- Molina C. (Cine en Colombia: historia de una industria. Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 4, núm. 2, (pp. 169-181).
- Montoya Ruiz, A. M. (2008). Niños y jóvenes en la guerra en Colombia: Aproximación a su reclutamiento y vinculación. *Opinión jurídica*, 7(13), 37-51.
- Mora, L. (2022). Los reyes del mundo. (Filme) Selva Cine.
- Muñoz, J. (1998). *Materiales para una ética ciudadana*. Barcelona : Ariel.
- Padilla, E. M., & Sarmiento, B. (2007). Mitos y rituales familiares en familias desplazadas y reubicadas en Bogotá. *Revista Colombiana de Psicología*, 16, 103-126.
- Palacios, M. & Frank S. (2002). *Colombia, país fragmentado, sociedad dividida. Su Historia*. Bogotá: Editorial Norma
- Paz, M. (2001). Teorías semióticas y semiótica fílmica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 371-387.
- Pelaez, S. (1988). Comisión de Estudios sobre la violencia (1987). Colombia, Violencia y democracia. Informe presentado al Ministerio de Gobierno. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Primera edición).
- Ramirez, G (2011). Análisis semiótico de la ceremonia de iniciación al consumo ritual de la hoja de coca en la cultura ika. *Revista S*, 5(1).
- Rincón, L. F. O. (2017). La violencia representada en el cine colombiano: Violencia política, narco violencia y el reto cinematográfico ante el post-conflicto.
- Roa, A. S. (1972). Arquitectura y cultura en Colombia. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (10), 177-182.
- Rojas, S. (2010). Ciudad y violencia Una aproximación desde la cinematografía colombiana. *REVISTA NODO*, 5(9), 59-78.
- Salazar, A. (1998). “Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente?”, en Humberto Cubides/María Cristina Laverde/Carlos Eduardo

- Valderrama (eds.), “Viviendo a toda”: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá: Fundación Universidad Central, pp. 110-28.
- Serje, M. (2012). El mito de la ausencia del Estado: la incorporación económica de las “zonas de frontera” en Colombia. *Cahiers des Amériques latines*, (71), 95-117.
- Sierra E. (2013). Cine e industria en Colombia, hacia un estado de la cuestión. *Ciencias Sociales y Educación*, Vol. 2, N.º 4. ISSN 2256-5000. (p. 306). Medellín, Colombia.
- Springer, N. (2012). Como corderos entre lobos. Del uso y reclutamiento de niñas, niños y adolescentes en el marco del conflicto armado y la criminalidad en Colombia. Bogotá DC: Springer Consulting Services.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. (T. E. Zimmerman, Trad.) Editorial Universidad de Antioquia.
- Suárez, J. (2010). Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia. Sitios de contienda.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Tafur, J. (2013). Versiones, subversiones y representaciones de lo nacional en el cine colombiano.
- Tröhler, M, Guido, K. (2018). *Christian Metz and the codes of cinema film semiology and beyond*. Amsterdam University Press.
- Vargas, J. (2018). Cerca de mil niños vivían en la calle durante el 2017 en Colombia. RCN
- Vélez, O. y Galeano, E. (2002). *Investigación cualitativa. Estado del arte*. Medellín: Universidad de Antioquia.