



Soplo de vida: de géneros enlodados ¹

A las once y cuarenta minutos de la mañana del seis de noviembre de 1985 el comando Iván Marino Ospina del extinto grupo guerrillero M-19 inició la operación Antonio Nariño, un demencial y suicida asalto al Palacio de Justicia, sede de la Corte Suprema y del Consejo de Estado de Colombia. Mediante este acto buscaban, armados, interponer el derecho de petición, acusando al gobierno nacional por “firmar el acuerdo de cese del fuego y Diálogo Nacional con actitud dolosa y malintencionada”, e iniciar una negociación a cambio de la libertad de los rehenes. Durante las veintiocho horas siguientes un contingente de las fuerzas militares encabezado por la artillería de un tanque Cascabel se encargó de recuperar a sangre y fuego el Palacio, ubicado en pleno corazón político, legislativo y católico del país, a un costado de la Plaza de Bolívar, frente al Congreso de la República, diagonal a la Alcaldía Mayor y a la Catedral Primada y a muy poca distancia del Palacio Presidencial. La presidencia estaba ocupada entonces por Belisario Betancur, quien, como lo recuerda Alfredo Molano, hasta ese día había hecho de la “paloma de la paz” el símbolo de su gobierno, empeñado de dientes para afuera en terminar el conflicto armado mediante la negociación con los grupos insurgentes. ² En el discurso inmediatamente posterior a los hechos, Betancur se atribuyó toda la responsabilidad por el desenlace, cuyo saldo final indicaba la recuperación de un Palacio destruido por las llamas con el costo de más de cien

¹ Quiero agradecer especialmente a Margarita de la Vega-Hurtado la generosidad con la cual ha compartido conmigo su extenso conocimiento sobre cine latinoamericano y su ayuda en el desarrollo de este ensayo.

² Véase Alfredo Molano, "The Evolution of the Farc: A Guerrilla Group's Long History," *NACLA Report on the Americas* 34.2 (Sep-Oct 2000): 27.



personas muertas, entre magistrados de la Corte, abogados, guerrilleros, transeúntes y empleados. Medicina legal reportó 97 cadáveres. Los de la mayoría de los guerrilleros nunca aparecieron, como tampoco los de los empleados de la cafetería. Desde ese momento las negociaciones de paz se enlodaron en un ambiente de mutua recriminación por el “asesinato de la paloma”, es decir, de la destrucción de la esperanza en ella representada. ³

La trascendencia para la historia nacional de este trágico episodio no podría ser suficientemente subrayado. Sin embargo, como propiciada por un *deus ex machina*, una tragedia natural de inmensas magnitudes casi coincidió cronológicamente con este hecho, contribuyendo a sepultarlo rápidamente en el foso de la amnesia histórica: la avalancha producida por el descongelamiento del volcán nevado del Ruiz en la zona cafetera del país borró del mapa al pueblo de Armero y a la mayoría de sus habitantes, obligando al desplazamiento de los pocos sobrevivientes. De esta tragedia natural proceden las imágenes en blanco y negro con las que se enmarca dentro de un espacio evidentemente dramático el inicio de la película Soplo de vida (1999) de los hermanos Luis y Sebastián Ospina. ⁴ A la alternación de grandes planos generales de angulación picada y contrapicada que muestran el humeante volcán nevado a veces con la majestuosidad auratizada de un gigante voraz y a veces como un león que ha vuelto a

³ El testimonio de un magistrado de la corte sobreviviente de este episodio sangriento puede encontrarse en Humberto Murcia Ballén, "Palacio En Llamas," Las Guerras De La Paz, ed. Olga Behar, 6a ed. (Bogotá: Planeta, 1986).

⁴ Soplo De Vida (Luis Ospina, 1999) nació del Premio Nacional de Cine que recibió el guión de Sebastián Ospina en 1994. Su hermano Luis asumió la dirección pronto después, y el montaje final, en formato de video, fue premiado en un concurso del Fonds Sud, patrocinado conjuntamente por el Centro Nacional de Cinematografía y los ministerios de Cultura y de Relaciones Exteriores de Francia. La película se estrenó a nivel nacional en el Festival de Cartagena de 1999 y se exhibió en teatros comerciales, con mejor aceptación entre el público francés que entre el colombiano.



yacer dormido, le siguen algunos planos generales provenientes de los noticieros del momento, que dejan ver cadáveres y seres agonizantes que se arrastran lenta y dificultosamente a través de un inmenso espacio; por momentos la cámara se detiene en el primer o primerísimo plano para revelar el detalle de los cuerpos y la expresión de desamparo que puebla los rostros de estos seres, tan anegados en lodo como su entorno. Estas imágenes, y el ruido de ambiente que asemeja el potente rugido del viento, encuentran eco en las palabras del epígrafe, tomadas del Génesis, 2, 7: «Entonces Dios formó al hombre del lodo de la tierra, e inspiróle en el rostro un soplo de vida...».

Luego de la contextualización de las secuencias iniciales, la película hace un corte a grandes planos panorámicos en color y con iluminación directa que sitúan al espectador en la ardiente zona del Magdalena Medio. Aparecen, a bordo de un taxi, tres de los personajes de la historia, uno de ellos (César Mora) ataviado de negro, sus ojos inservibles cubiertos por lentes oscuros, cargando una urna funeraria. Cerca del atardecer, el taxi se detiene en una fonda a la vera del camino en la cual el protagonista se dispone a contarle al conductor una historia en múltiples elipsis narrativas y concéntricos círculos temporales debidamente codificados en la película mediante el uso del color y la iluminación. Esto continuará hasta el amanecer, al calor de unos tragos de aguardiente y al amparo de las sombras, la quietud y el silencio que brinda este refugio temporal, interrumpidos sólo de vez en cuando por los estallidos que llegan desde una cercana cancha de tejo.

“En esa época yo figuraba bajo el nombre de Emerson Roque Fierro”, empieza por contarle al conductor del taxi el protagonista (Fernando Solórzano). Un corte da paso al *flashback* con voz fuera de cuadro, remitiendo a los espectadores a un par de



historias enhebradas: la de los esfuerzos que realizara Roque Fierro, un ex-policía convertido en investigador privado, por esclarecer el asesinato de una mujer joven conocida como “Golondrina” (Flora Martínez) en un hotel ubicado al costado de la Plaza dedicada al monumento y a la memoria de uno de los próceres de la independencia; y la de la desaparición de su esposa, Pilar, quien fue sepultada bajo la avalancha de Armero. Como en los sucesos históricos de 1985, en esta oportunidad los resultados de la devastadora avalancha de lodo se entretujan con los ocurridos en el asesinato, ahora no de la “paloma” de Betancur sino de una “Golondrina” que no pudo hacer verano.

Estilísticamente, Soplo de vida hace notables esfuerzos por acoplarse a la codificación del estilo del cine negro, aunque sin ceñirse estrictamente a sus premisas, desbordándolas incluso al hacerle el juego a otros estilos y convenciones genéricas. A pesar de que dentro de la película se coquetea con otros géneros y estilos, como el Road Movie o la estética *kitsch* de algunas películas mexicanas, la historia que cuenta es en esencia una de detectives, asociándose al *film noir*. El protagonista de este subgénero (cuya caracterización recibió el mayor aporte de mano de escritores como Raymond Chandler o James M. Cain desde los años treinta) suele ser un varón “duro” y acorazado, descendiente de la tradición del “hard-boiled”, que resulta ser en el fondo un romántico inconmensurable (Schrader 214-19). Luis Ospina justifica desde el lenguaje visual la decisión de contar la historia usando este género al decir que no hay un personaje más apto para la búsqueda que un investigador privado, con sus estereotipadas cualidades de sabueso (Ospina, “Mi último soplo”). Dándole la razón a los que sitúan el énfasis definitivo del cine negro en sus cualidades tonales y



ambientales, una buena cantidad de las secuencias de Soplo de vida se realiza en interiores umbrátiles o tenuemente iluminados. “Como un rayito de luna / entre las sombras dormida”, la luz penetra en líneas verticales u oblicuas, conformando una atmósfera expresionista. Pantallas, cortinas, espejos, vidrios y postigos sirven para refractar y/u opacar las fuentes de luz, generando espacios de sombra en los que los personajes se acomodan, o incluso haciendo en ocasiones de los personajes “sombras nada más”. La configuración luminosa se refleja también en los diseños cuadriculados y romboides con que se decoran pisos y techos de estos interiores.

La secuencia que desata la acción de Fierro, por ejemplo, en la que la madre del Martillo López (Yolanda García / Edgardo Román), un fracasado ex-boxeador al que se le imputa el crimen de Golondrina, acude a pedir la mediación del ex-policía, sucede en la absoluta oscuridad de su pieza en una casona del colonial barrio de la Candelaria. La voz de la madre pregunta por Emerson a una prostituta que se apoya en la baranda arriba de ella. Un ajustado plano-secuencia sigue los pies que ascienden por las escaleras del inquilinato. El detalle revela a la mujer únicamente de la cintura para abajo, denunciando con sus piernas y vestimenta su edad y condición social. Esta será una primera aproximación a la importancia de las prendas en la definición de los personajes. El carácter marginal y abyecto de Fierro se insinúa cuando la prostituta indica que su pieza se encuentra “al fondo a la derecha”, donde estereotípicamente se ubican los baños. Mucho antes de que se deje ver el rostro de la preocupada mujer, el montaje paralelo permite que la cámara muestre en plano general el interior de la habitación, iluminada apenas lateralmente por una lámpara al margen del cuadro. Fierro, acomodado horizontal sobre su cama, fumando (¿espera?) en casi total oscuridad. La



puerta se abre y deja entrar en alto contraste una luz picada y oblicua que recorre su cuerpo y luego hace su entrada la sombra gigantesca de la madre, que viene a hacer su *petición*.

Las secuencias callejeras son en su mayoría nocturnas, y priman en ellas los tonos grises y azul neón; en las diurnas, los personajes se deslizan apresuradamente como nerviosos vampiros por galerías y callejones en procura de un lugar oscuro que les proporcione refugio, a riesgo de perder la vida. Así sucede en la secuencia de persecución en la que el policía John Jairo Estupiñán (Álvaro Rodríguez) intenta alcanzar a Fierro. Escabulléndose por estrechos callejones y callejuelas de la vecina plaza de mercado de Las Nieves, sin desprenderse nunca de su Pielroja, Fierro logra finalmente perder a su perseguidor escondiéndose en un nicho de la pared. De allí pasa a sumergirse en la tiniebla uterina del teatro Mogador. El sórdido teatro le brinda al investigador cobijo, además de un doblete que incluye a la película Pura sangre (1982).

⁵ Finalizada la proyección, Fierro saldrá de nuevo a una ciudad nocturna que le ofrece con sus sombras protección.

Los Ospina se empeñan en recurrir, para referirse al contexto colombiano de finales del siglo XX, a géneros y estilos cinematográficos que tuvieron su apogeo en el Hollywood de los 1940s y 50s, surgidos en medio del desencanto y el pesimismo

⁵ Pura Sangre, una película moderna de vampiros góticos y tropicales escenificada en la Cali de los 70s e inspirada en noticias locales de crónica roja fue el primer y único largometraje realizado por Luis Ospina antes de este. A pesar de sus muchas cualidades y del respaldo de ciertos sectores de la crítica, esta obra no le dio buenos resultados en términos de taquilla ni tampoco adquirió el estatus de culto que se buscaba para ella. Véase Luis Ospina, Mi Último Soplo: ¿Qué Es Un 'Soplo De Vida'?, 23., Número, Número, Available: <http://www.revistanumero.com/23soplo.htm>. 22 dic. 2000.; John King, Magical Reels: A History of Cinema in Latin America (London; New York: Verso: In association with the Latin American Bureau, 2000) 214. ; Mauricio Laurens, El Vaivén De Las Películas Colombianas (De 1977 a 1987) (Bogotá: Contraloría General de la República y otros, 1988) 119-21. ; Luis Alberto Alvarez, "Pura Sangre: La Fascinación Con La Subcultura," Páginas De Cine, vol. 1, Celeste (Medellín: U de Antioquia, 1988).; Jaime Manrique Ardila, "Pura Sangre: El Corolario Es Casi Inevitable," Los Mediometrages De Focine, ed. Patricia Restrepo (Bogotá: U Central, sf).



generalizado durante la Segunda Guerra Mundial e inmediatamente después de ella. De tal manera, al parecer contradicen a los que afirman que desde el triunfo de la Revolución Cubana, “se supone que los cineastas del Tercer Mundo hablen por los oprimidos” (Stam 283).⁶ Tras el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en los años sesentas y su posterior institucionalización en los Festivales de Viña del Mar, Mérida y La Habana, se hizo común hacer un tercer cine, un cine imperfecto, o un cine dialéctico como los que proponían Solanas y Getino, García Espinosa, y Gutiérrez Alea, respectivamente; no obstante, la película de los Ospina sirve como un ejemplo entre muchos para ilustrar que a partir de los ochentas ha sido necesario recurrir a formas creativas de enfrentar la hegemonía de la industria de Hollywood y los problemas de distribución y exhibición que limitan la difusión de este cine. Hoy en día es especialmente difícil a nivel local la consecución del dinero necesario para realizar una película de largometraje y se exige en muchos casos una estrategia de búsqueda de capital de coproducción en países europeos u otros países latinoamericanos (King 285, 254). John King ha denominado a este proceso “la estrategia del caracol”, basándose en la película homónima de Sergio Cabrera. Este crítico enfatiza “la necesidad de que los cineastas tengan una estrategia en el mercado nacional e internacional, basada en la paciencia y la perseverancia” (257).⁷

La estrategia requiere en muchos casos más que esto: con frecuencia demanda cortes y compromisos de guión y de formato. Esto no significa que los nuevos intentos

⁶ La traducción es mía. Sobre el Nuevo Cine Latinoamericano pueden también consultarse Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema*, Contemporary Film and Television Series, vol. 1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, 2 vols. (Detroit: Wayne State UP, c1997); Coco Fusco, *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema* (Buffalo, NY: Hallwalls, 1987); y Julianne Burton, ed., *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, c1990).

⁷ La traducción es mía.



no puedan retener algo de su mensaje político y social. La escogencia del *film noir* es un experimento de mercado consecuente con el historial cinematográfico de Luis Ospina, quien ha manifestado a lo largo de su carrera una predilección por ambientes sórdidos y temáticas oscuras y sus posibilidades ideológicas progresivas (Klinger 83).⁸

Por otra parte, el género negro ha experimentado un resurgimiento en la industria a lo largo de las últimas dos décadas. Contradiendo la especificidad local y temporal en la que algunos críticos pretenden anclar al “auténtico” cine negro, Luis Ospina argumenta que la vigencia de este tipo de cine es moral más que espacio-temporal. La premisa de este estilo es retratar un mundo ciudadano de oscuras calles plagadas de crimen y corrupción (Schrader 214). Siendo así, la escogencia no puede ser más adecuada a la situación imperante en Colombia: “Crimen organizado. Policía corrupta. Caos político. Prohibición de sustancias. Ajustes de cuentas. Terrorismo. Masacres. Paranoia. Impunidad total. Todos los colombianos conocemos esa historia. Vivimos todos los días una película de cine negro” (Ospina, “Mi último soplo”).

El cine negro se ha definido como una fase en el desarrollo del *gangster/thriller* caracterizada por inflexiones en la línea narrativa, los personajes y el estilo visual que

⁸ Como puede evidenciarse, por ejemplo, en los diversos ángulos desde los que expone el “vampirismo” en películas anteriores como *Pura sangre* y *Agarrando pueblo*. Desde su juventud, Ospina hizo cortometrajes argumentales, despuntando una vocación que lo llevaría a realizar estudios de cine en universidades estadounidenses. Su primer trabajo de importancia a nivel nacional e internacional fue *Oiga-Vea* (1971), un documental codirigido con Carlos Mayolo aprovechando la ocasión de los Juegos Panamericanos realizados en Cali. Ospina fue codirector del Cine Club de Cali (1973-1977) y cofundador de la revista *Ojo al cine* (1972-1977). A partir de *Oiga-Vea*, Ospina realizó más de una docena de corto, medio y largometrajes en video y más de media docena de cortometrajes argumentales, experimentales y documentales para cine, algunos de ellos independientemente, otros financiados con ayudas y patrocinios del sector privado o del Instituto Nacional de Fomento Cinematográfico (FOCINE). Su experiencia en el documental y en las redes de distribución alternativa le permitió a Ospina realizar trabajos para la televisión regional durante algún tiempo, ejercer brevemente la docencia en la Universidad del Valle y dirigir la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Javeriana de Bogotá. Críticas y apreciaciones de su obra pueden encontrarse por ejemplo en King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America* 209-10, 13.; Andrés Caicedo Estela, *Ojo Al Cine*, eds. Luis Ospina y Sandro Romero Rey (Santa Fe de Bogotá: Norma, 1999) 273-80.; Hernando Martínez Pardo, *Historia Del Cine Colombiano* (Bogotá: Guadalupe, 1978) 286-9.



causan confusión en la coherencia narrativa y obstaculizan la solución comprensible del crimen a la que aspira el *thriller*.⁹ Schrader encuentra en este género una predilección por la narración romántica desesperanzada que produce el recuerdo de un pasado irrecuperable y puntualiza el cumplimiento de un destino predeterminado. Siguiendo estas premisas, Fierro arma un relato narrando retrospectivamente la manera en que descubrió la relación que existía entre su esposa y la mujer asesinada desde la absoluta melancolía en que ha quedado sumido desde el develamiento de esa suerte. Al final de la historia, cuando ya el crimen y el misterio han sido resueltos, la condición de irrecuperabilidad permanece, haciendo que el personaje permanezca bajo una inamovible nube nostálgica. Atrapado en su pasión por el presente y el pasado, pero temeroso del futuro, Roque Fierro será como cualquier Edipo el último en enterarse de algo definitivo sobre esa relación que ya todos—incluyendo a los espectadores—intuyen desde muy temprano.

Por otra parte, los personajes de la historia siguen los arquetipos del género y se polarizan en bandos de acuerdo con sus valores morales (Schrader 221). En un extremo está Fierro, quien ha sido extirpado del cuerpo policial luego de caer en una trampa que puso en duda su honestidad. En el otro están Estupiñán, el policía que le tendió esa trampa, y su patrón, Medardo Arias (Alvaro Ruiz), el político corrupto y populista que está a punto de ser elegido al Senado. Golondrina es la heroína joven ni “buena” ni “mala” que pone en contacto y en conflicto a los dos extremos. Es significativo el que

⁹ Christine Gledhill: “Klute: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism”, citada en Barbara Klinger, “‘Cinema/Ideology/Criticism’ Revisited: The Progressive Genre,” *Film Genre Reader*, ed. Barry Keith Grant, vol. II (Austin: U of Texas P, 1997) 85.



Fierro actúe para satisfacer el pedido de una madre (aunque no sea la suya) y Estupiñán acate en cambio la ley del patriarca, Ariza.

Los hombres de la película son portadores y ejecutores de violencia no sólo por ser mayoría sino además por el rol masculino que deben desempeñar. Su carácter moral parece estar directamente relacionado con su nivel de “hombría”. Adicionalmente, cada uno de ellos encarna un rol arquetípico previamente definido. Así, por ejemplo, los dos archienemigos, Fierro y Estupiñán, están modelados a imagen y semejanza del investigador en la película de detectives y el macho del cine mexicano, respectivamente.¹⁰

Si bien se suele argumentar que el hábito no hace al monje, en este caso son prendas y aditamentos los que modelan la masculinidad. En los momentos en que ejerce su misión investigativa, Fierro se enfunda en gabardina y sombrero, porta su metálico “ángel de la guarda”, y fuma un inseparable cigarrillo. Estupiñán, por su parte, aparece en actividad igualmente armado y en traje de civil, con “corbata a la moda, sombrero encintado y chupa de boda”. Aunque ambos personajes presentan corazas similares, debidamente ataviados con artículos catalogados como fálicos, en prendas y espacios interiores los dos dejan descubrir cualidades que les diferencian.

En la intimidad de la pieza de hotel, acompañado por la esposa del ex-torero que se fugó con Golondrina, el investigador se despojará de sus ropas y revelará, bajo el rudo exterior de “matador”, un carácter blando y melancólico, casi calcado de un ideal amoroso *werthiano* y heterosexual, acosado por la pérdida de la única mujer que logró “trasnocharlo” y que ni la señora podrá sustituir. Así queda en evidencia cuando ella se

¹⁰ Sobre el macho en el cine mexicano véase Mora, y Ramírez-Berg, citados en la bibliografía.



cubre con una sábana, recordándole a la imagen del cadáver que Fierro (no) vio en la morgue.

En la ducha, la sombra que proyecta Fierro contra la pantalla del baño da la idea de un hombre de enormes dimensiones. Al salir, no obstante, vemos en planos americanos y medios a un hombre totalmente desnudo y de apenas humanas magnitudes, cantando el tango “Cuartito Azul”.¹¹ Fierro es observado desde la oscuridad a través de un hueco en la pared por la cámara y por Jacinto (Robinson Díaz), el homosexual administrador del hotel Las Nieves, su masculinidad feminizada por las insidiosas miradas. En esta secuencia se hará evidente que Fierro puede ser también objeto de deseo (especialmente cuando el encuadre se ajuste sobre su trasero y los coquetos pasos de tango que improvisa). Su respuesta al descubrir esta situación que pone en entredicho su condición masculina—ya de por sí algo ambigua—, será amedrentar a Jacinto, pistola en mano, su sexo debidamente cubierto por una toalla.

Estupiñán, por otra parte, lleva siempre lustrados los zapatos y engominado el bigote, cuidando muy bien su pose y haciéndolo todo para parecer un “mero macho” al estilo de Jorge Negrete y Pedro Infante. Durante la película nunca tendremos la oportunidad de ver su cuerpo desnudo. Sin embargo, cuando la cámara lo revele (encorbatado) en paños menores, dejará traslucir la relación sadomasoquista que sostiene con el Jacinto que le plancha los pantalones en una habitación en la que predominan tonos rojizos y ocres, repleta de fetiches asociados a la cultura mexicana. Sin necesidad de recaer demasiado en obvios ecos de ese cine, para el macho de Soplo de vida es cierto lo que Ramírez-Berg apunta para el personaje de Pedro en El lugar sin

¹¹ La melodía que canta Fierro es una obvia alusión a la película homónima de Luis Crump protagonizada por el también guionista Sebastián Ospina.



límites de Arturo Ripstein: el descubrimiento de una homosexualidad reprimida que yace justo debajo de su bravura de macho le irrita hasta el extremo porque es percibida por él como una amenaza:

Para el macho, los homosexuales son negaciones encarnadas de su sexo, identidad y poder. La homosexualidad contradice todo lo que representa el macho, cuestiona premisas básicas del patriarcado y—más que todo—desnuda las asustadizas bases psicológicas del machismo. Para el machismo la homosexualidad es innatural porque significa la abdicación de la supremacía masculina (124).¹²

Bajo esta perspectiva no sorprende que Estupiñán termine asesinando a su María Félix/Jacinto antes del final de la película.

La masculinidad también tiene relevancia dentro del esquema alegórico: en su análisis del macho en el cine mexicano, Ramírez-Berg asocia la construcción de este ícono a la imagen que de sí ha querido proyectar el estado nacional (107). Para el caso de Soplo de vida, se asigna no a Estupiñán sino a su patrón, Ariza, la representación del Estado; después de todo es él quien incursiona en política, y hace gala de su poder y grandilocuencia. En un momento de la película la cámara se detendrá sobre un afiche de publicidad política en el que, bajo las palabras “Poder Popular”, la imagen de Ariza aparece con el puño derecho en alto. Un anónimo transeúnte ha complementado el afiche pintando sobre la boca de Ariza sangrientos colmillos vampirescos y con una mínima substitución ortográfica ha resemantizado su campaña para que diga “*Poder Copular*”. La cuestión de la masculinidad es definida en la película a la manera del

¹² La traducción es mía.



western, en un “duelo bajo el sol”. En las márgenes de la ciudad el hombre que cava como un enterrador y el basurero que le rodea se encargan de la ambientación. Ebrio, los ojos todavía húmedos por el recuerdo de su “María Félix”, Estupiñán desciende de un flamante auto, una mano en la pistola y otra en sus genitales, dispuesto a cruzarle el corazón al ex-torero de un disparo “por traicionero”. Un inesperado disparo de Fierro se le adelanta, hiriéndole en el costado. El investigador ha infringido en cierta forma las normas del duelo, pues aunque no ha disparado propiamente por la espalda, lo ha hecho sin previo aviso. A este primer disparo le siguen dos, uno en el corazón y otro (que la edición hace invisible para los espectadores) presumiblemente hará blanco en la entrepierna para acabar con la fuente de la “hombría” de Estupiñán. La cámara marca su derrota y el consecuente triunfo de la misión de Fierro al retratarlos en angulación picada y contrapicada, respectivamente.

Tras la destrucción de Estupiñán, Fierro descubre lo obvio: que su esposa y Golondrina eran una misma persona. Viene el suicidio de Ariza, el ex-torero vuelve al ruedo y se reúne nuevamente con su familia mientras que el ex-boxeador es liberado de prisión y se dedica a una nueva profesión, menos violenta y más digna. En síntesis, los sobrevivientes ingresan a un orden restaurado en el que los cadáveres se han cremado y se ha olvidado el prefijo “ex”. El terreno de la masculinidad queda dominado por la levemente ambigua pero ortodoxa sexualidad de Fierro. En esta etapa, sin embargo, la nueva administración del hotel Las Nieves, nada amanerada, le exige a Fierro dejar la pistola en la recepción y no acepta ningún tipo de sobornos para su cuidado. Fierro – cuyo apellido, debe recordarse, significa “pistola” en el argot de la violencia—ha



quedado desarmado al tiempo que hay un cambio en la iluminación que lo saca de la oscuridad.

Mediante la escogencia del género negro y la crítica al estereotipo del género masculino, los Ospina interpretan alegóricamente en esta película el “degenerar” de la situación política colombiana de los ochentas. Empleando el cine negro indican las similitudes, en términos de condiciones y resultados, entre el periodo de la Prohibición estadounidense y la historia colombiana en los inicios de la Guerra de las Drogas. La escogencia del marco temporal también es importante: ¿A quien responsabilizar por el aborto y el posterior asesinato de la paloma/golondrina de la paz? Soplo de vida juzga inocente a la fuerza bruta y rebelde del ex-boxeador. Señala, más bien, a la asociación entre una administración ambigua, una fuerza paramilitar y un Estado politiquero, patriarcal, conservador y de derecha, corrupto, vinculado a negocios ilegales, que maneja desde arriba y con procedimientos nada éticos el desangre de la sociedad entera.

Desprovisto de pistola, el protagonista encarnará al nuevo hombre formado “del lodo de la tierra” que tendrá que acudir ahora a nuevas y creativas maneras de nombrarse para transformar su sociedad. Como se desprende de las inquietantes escenas finales, este hombre deberá responder a una nueva amenaza relacionada con la violencia que desatará el narcotráfico en el periodo inmediatamente posterior, periodo que merece detallada exploración.

OBRAS CITADAS

Alvarez, Luis Alberto. "Pura Sangre: La fascinación con la subcultura." Páginas de Cine. Vol. 1. Celeste. Medellín: U de Antioquia, 1988. 33-35.

Ballén, Humberto Murcia. "Palacio en llamas." Las guerras de la paz. 1985. Ed. Olga Behar. 6a ed. Bogotá: Planeta, 1986. 405-13.



- Burton, Julianne, ed. The Social Documentary in Latin America. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, c1990.
- Caicedo Estela, Andrés. Ojo al cine. Eds. Luis Ospina and Sandro Romero Rey. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1999.
- Fusco, Coco. Reviewing Histories: Selections From New Latin American Cinema. Buffalo, NY: Hallwalls, 1987.
- King, John. Magical Reels: A History of Cinema in Latin America. 1990. London; New York: Verso: In association with the Latin American Bureau, 2000.
- Klinger, Barbara. "'Cinema/Ideology/Criticism' Revisited: The Progressive Genre." Film Genre Reader. 1995. Ed. Barry Keith Grant. Vol. II. Austin: U of Texas P, 1997. 74-90. 2nd.
- Laurens, Mauricio. El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987). Bogotá: Contraloría General de la República y otros, 1988.
- Manrique Ardila, Jaime. "Pura sangre: el corolario es casi inevitable." Los Mediometrages de FOCINE. Ed. Patricia Restrepo. Bogotá: U Central, sf. 127-32.
- Martin, Michael T. (ed.). New Latin American Cinema. Contemporary Film and Television Series. Vol. 1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations. 2 vols. Detroit: Wayne State UP, c1997.
- Martínez Pardo, Hernando. Historia del Cine Colombiano. Bogotá: Guadalupe, 1978.
- Molano, Alfredo. "The evolution of the FARC: A guerrilla group's long history." NACLA Report on the Americas 34.2 (Sep-Oct 2000): 23-31.
- Ospina, Luis. "Mi último soplo: ¿Qué es un 'soplo de vida'?" Número. 23.22 dic. 2000 <<http://www.revistanumero.com/23soplo.htm>>.
- Ramírez-Berg, Charles. Cinema of Solitude: A critical study of Mexican Film, 1967-1983. Austin, TX: U of Texas P, 1992.
- Schrader, Paul. "Notes on Film Noir." Film Genre Reader. 1995. Ed. Barry Keith Grant. Vol. II. Austin: U of Texas P, 1997. 213-26. 2nd.
- Soplo de vida. Dir. Luis Ospina. 1999.
- Stam, Robert. Film Theory: An Introduction. Malden, Massachussets: Blackwell, 2000.