

158). Es así como se pueden encontrar similitudes en estos dos géneros, puesto que cada uno puede tomar técnicas o recursos del otro

Cine basado en hechos reales

Existen casos donde, a través del cine, se narran historias basadas en hechos reales. Estas parten de un suceso real y algunos de sus personajes se encuentran inspirados en personas reales, pero más allá de estos elementos, son historias que mezclan la ficción en su relato. Algunas películas se acercan más a los hechos reales que otras (Furió, 2019, p. 56), sin embargo, “El verdadero compromiso de este tipo de películas con el hecho real es que algo de lo que cuenta ocurrió de forma similar” (Furió, 2019, p. 56), por lo que el espectador se puede confundir entre esa relación con la realidad y ficción, pues lo que “se proyecta nunca es una representación de toda la realidad, del completo de lo que aconteció, sino como mínimo la representación de una porción elegida por un autor” (Furió, 2019, p. 47).

Algunos elementos que componen la imagen como los planos y secuencias, son elegidos y organizados por el director, por lo que es él quien le da un significado a cada acción narrada (Torres, 2018, p. 40). Lo que se termina mostrando no es la realidad como tal, sino que es una reconstrucción desde su punto de vista (Furió, 2019, p. 49-50).

Se trae a alusión este tema debido a que, como se mencionó anteriormente, Guerra (2018) afirma que la película colombiana *Pájaros de Verano* se encuentra basada en la Bonanza Marimbera, hecho que dio origen al narcotráfico en Colombia, sin embargo, la historia que se muestra gira entorno a personajes ficticios, demostrando con ello esta unión entre la realidad y la ficción que se ha presentado en párrafos anteriores, por lo cual se puede deducir que *Pájaros de Verano* está basada en hechos reales, pero reconstruida con elementos de ficción.

Análisis cinematográfico de la película colombiana Pájaros de Verano

Como ya se ha mencionado antes, se tendrá en cuenta la teoría de Casetti y Di Chio (1991) para analizar la película *Pájaros de Verano*. Estos autores, dividen el análisis en dos tipos de significantes: significantes visuales y significantes sonoros, (p. 66). No obstante, solo se van a utilizar ciertas herramientas de la teoría que se consideran adecuadas para analizar el largometraje.

Significantes visuales

De acuerdo con Casetti y Di Chio (1991) estos hacen referencia a todo lo relacionado a la vista (P. 66). En esta sección, se utilizarán algunos grupos de los códigos visuales descritos por estos autores.

Códigos de la serie visual. Segundo grupo: la composición fotográfica

Dentro de este grupo se encuentran diferentes aspectos fotográficos que se tendrán presentes para realizar el análisis, estos son:

El encuadre: hace referencia a los modos de filmación, teniendo en cuenta desde dónde se está grabando una acción u objeto, ya sea desde el frente, atrás, a un lado, abajo, arriba, cerca o lejos (Casetti y Di Chio, 1991, p.87), “estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados a los propios del objeto encuadrado” (Casetti y Di Chio, 1991, p.87), para estos códigos se habla directamente de la escala de campo, planos, grados de angulación e inclinación. A continuación, se explicará el significado de estos términos dados por los autores:

De acuerdo con Casetti y Di Chio (1991) la escala de los campos y de los planos se relaciona con la porción de un espacio que se está representando y la distancia en la que se graban los diferentes objetos o acciones, los aspectos que se tienen en cuenta son los siguientes (p.87):

Campo larguísimo (C.L.L.): una visión que abarca un ambiente entero, de modo bastante más amplio de cuanto los personajes y la acción que residen allí pueden exigir (tanto es así que estos últimos, en cierto modo se pierden);

Campo largo (CL.): una visión que abarca un ambiente completo, pero en la cual los personajes y la acción albergados resultan claramente reconocibles;

Campo medio (CM.): marco en el que la acción se sitúa en el centro de la atención, mientras que el ambiente queda relegado al papel de trasfondo;

Total (TOT): unidad ambigua que se sitúa entre el campo medio y la figura entera, sobreponiéndose ora a uno, ora a otro. Es un marco en el que la acción está filmada enteramente, independientemente de la relación que mantenga con el ambiente y de la distancia de los objetos representados. Es un poco más específico que el campo medio, concentrándose sobre la acción y omitiendo el ambiente.

Figura entera (F.E.): encuadre del personaje de los pies a la cabeza;

Plano americano (P.A.): encuadre del personaje de las rodillas para arriba;

Media figura (M.F.): encuadre del personaje de la cintura para arriba;

Primer plano (P.P.): encuadre cercano del personaje, concentrado sobre el rostro, con el contorno del cuello y de la espalda;

Primerísimo plano (P.P.P.): encuadre muy cercano concentrado sobre la boca y los ojos;

Detalle (Det.): acercamiento concreto a un objeto o un cuerpo.

Los grados de angulación prevén las siguientes posibilidades;

Encuadre frontal: es aquel que se obtiene situando la cámara a la misma altura del objeto filmado;

Encuadre desde arriba o picado: es aquel que se obtiene situando la cámara por encima del objeto filmado;

Encuadre desde abajo o contrapicado: es aquel que se obtiene emplazando la cámara por debajo del objeto filmado. Los grados de inclinación son los siguientes:

Inclinación normal: es aquella que se obtiene cuando la base de la imagen es paralela al horizonte de la realidad encuadrada (o, más sencillamente, cuando el horizonte mantiene en la imagen su horizontalidad);

Inclinación oblicua: es aquella que se obtiene cuando la base de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada divergen, con este último «suspendido» hacia la derecha o hacia la izquierda.

Inclinación vertical: es aquella que se obtiene cuando el plano de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada son perpendiculares, formando un ángulo de 90 grados (Casetti y Di Chio, 1991, p.87-88).

Otro de los códigos que Casetti y Di Chio (1991) mencionan dentro de la fotografía es la iluminación. Esta se divide en dos:

Iluminación neutra: se utiliza para hacer visibles los objetos que aparecen en cámara y también puede reconstruir un ambiente real (p. 89-90).

Iluminación subrayada: puede alterar la imagen desde sus contornos, logrando construir un aspecto difuminado o de contraste. Esta asume una posición más radical a la hora de componer la imagen (p. 89-90).

Finalmente, después de revisar esta sección de la teoría, se analizarán diferentes momentos de la película que aluden a este tipo de códigos fotográficos:

Se ve por primera vez (y después de hacer un gran negocio con los estadounidenses) al protagonista con una pistola en un plano americano, con inclinación oblicua suspendida hacia la izquierda e iluminación subrayada que genera un contraste entre Rapayet y el lugar donde se encuentra. Anteriormente, no se había mostrado a Rapayet con un arma y desde esta escena se marca un antes y un después en la vida de los personajes, ya que iniciará un periodo de violencia.



Figura 45. Rapayet guardando su arma. Guerra y Gallego (2018, 0:33:48).

En este fotograma Rapayet se encuentra apuntando con un arma. La iluminación es subrayada, se destaca el contraste en el personaje, se utiliza un plano media figura, con inclinación oblicua suspendida hacia la izquierda. Se puede notar que las intenciones de iluminación en esta secuencia ensombrecen al personaje, pues es la primera vez que va a asesinar a alguien.



Figura 46. Rapayet apuntando. Guerra y Gallego (2018, 0:56:16).

Este fotograma es consecutivo al anterior, en él se observa a Moisés siendo apuntado por un arma. La iluminación es subrayada, se destaca el contraste en el personaje, se utiliza un plano media figura, con inclinación oblicua suspendida hacia la izquierda y el personaje se encuentra situado al lado derecho. Nuevamente, las intenciones de la iluminación subrayada hacen referencia a un asesinato.



Figura 47. Moisés siendo apuntado. Guerra y Gallego (2018, 0:56:26).

Se muestra la nueva vivienda de la familia Pushaina. Con una escala de campo largo, encuadre frontal, inclinación normal e iluminación neutra. Se toma este fotograma debido a que en él se puede evidenciar el cambio de estilo de vida de los Wayúu, imitando las mansiones estadounidenses y siendo cuidados por pistoleros, cosa que antes no se veía.



Figura 48. Mansión del Clan Pushaina. Guerra y Gallego (2018, 1:01:18).

Aquí nuevamente se muestra la mansión de la familia Pushaina con una escala de campo largo, inclinación oblicua suspendida hacia la izquierda e iluminación neutra. Se puede ver cómo un grupo de pistoleros ataca a la familia Pushaina. Esto es importante ya que mueren Zaida y Miguel, además de mostrar también cómo esta Mansión, por la que tanto se esforzó Rapayet, es destruida en pocos minutos.



Figura 49. Pistoleros atacando la mansión. Guerra y Gallego (2018,1:47:15).

Se puede ver cómo quedó la mansión, destruida en consecuencia del atentado a la familia Pushaina. Con una escala de campo largo, encuadre frontal, inclinación normal e iluminación neutra.



Figura 50. Mansión destruida. Guerra y Gallego (2018,1:50:36).

En una escala de campo total con iluminación neutra, se muestra a Zaida sin vida, Al lado izquierdo se encuentra su hija y en el centro está ubicada Úrsula con una mochila Wayúu. Esto es importante ya que, como se mencionó en la película, la mochila simboliza el vientre de la madre. Con ello se puede comprender y relacionar este fotograma con la pérdida que tiene Indira en este momento.



Figura 51. Zaida sin vida. Guerra y Gallego (2018,1:49:17).

En esta escena también se representa la pérdida de una madre, pues se puede ver cómo Úrsula lamenta la muerte de su hija Zaida. Se utiliza el plano media figura, encuadre frontal e iluminación neutra.



Figura 52. Úrsula abrazando el cuerpo de Zaida. Guerra y Gallego (2018,1:49:47)

Primera secuencia en la que se muestra a Úrsula siendo líder de los pistoleros. Se utiliza el plano media figura, encuadre frontal e iluminación neutra. Esto es importante ya que anteriormente no se había visto a este personaje solucionar las cosas con violencia, el hecho de que también se encuentre rodeada con personas al fondo que la respaldan con armas empodera esta imagen de Úrsula.



Figura 53. Úrsula con pistoleros. Guerra y Gallego (2018,1:41:53).

Minutos después aparece Úrsula de rodillas mientras le apuntan con armas. En esta secuencia Úrsula acaba de perder a la mayoría de su familia y va a pedir que le entreguen el cuerpo de su nieto. Se utiliza el plano media figura, encuadre frontal e iluminación neutra. A lo largo de la película, el personaje de Úrsula es considerado como una mujer empoderada, que está muy aferrada a su cultura y tradiciones, por ello sorprende verla de rodillas frente a un alijuna.



Figura 54. Úrsula siendo apuntada. Guerra y Gallego (2018,1:51:37).

El cuerpo de su nieto Miguel es entregado en este fotograma, con una escala de campo medio, encuadre frontal e iluminación neutra. Se puede ver Úrsula con su nieto en brazos y hay un contraste de colores blanco y negro en el vestuario, esto se puede interpretar de la siguiente manera: Miguel cubierto por una tela blanca como un personaje que no tenía nada que ver en esta guerra, era inocente y a Úrsula vestida de negro representando el luto por sus familiares.



Figura 55. Úrsula sosteniendo el cuerpo de Miguel. Guerra y Gallego (2018,1:53:13).

En este fotograma se muestra la muerte de Rapayet a manos de Aníbal. Se utiliza una escala de campo largo, con un encuadre picado e iluminación neutra. Se puede evidenciar las consecuencias que dejaron los diferentes conflictos entre el Clan Pushaina y el Clan Uliana. Con este encuadre posiciona al espectador sobre la acción de asesinar, no empodera a ninguno de los dos personajes, de hecho, los hace ver más pequeños.



Figura 56. Aníbal viendo el cuerpo de Rapayet. Guerra y Gallego (2018, 1:55:16).

Otro de los grupos que se tienen en cuenta a la hora de realizar este análisis son el tercer grupo:

Códigos de la serie visual. Tercer grupo la movilidad

Aquí se tienen en cuenta los movimientos de cámara, los cuales según Casetti y Di Chio (1991) son los siguientes:

Panorámica: la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical (y el «marco» de la imagen sube o baja, ganando espacio por encima o por debajo: panorámica vertical), en sentido horizontal (y el marco se mueve lateralmente, añadiendo

fragmentos de espacio a derecha o a izquierda: panorámica horizontal), o en sentido oblicuo (y el marco atraviesa el espacio en sentido transversal: panorámica oblicua) (p.94)

Travelling: la cámara se sitúa sobre un carrito que se desliza sobre unas vías para realizar movimientos fluidos en el plano frontal, para impulsarse en profundidad e incluso para moverse transversalmente por el decorado. Siendo el cambio de posición de la cámara por el espacio un hecho real (...) el movimiento puede confiarse no sólo a un carrito (el travelling propiamente dicho), sino también a una grúa fija (grúa en el sentido estricto) o móvil (la llamada dolly), que permite conjugar en un único gesto continuo los posibles movimientos sobre distintos planos (p. 94)

Después de tomar esta información y teniendo en cuenta únicamente estos dos movimientos de cámara, se analizarán las diferentes secuencias en donde se identifican claramente estos códigos visuales:

Travelling: para la segunda escena que se muestra en la cinta, se puede ver que utilizan este movimiento de cámara para enfocar al pastor, quien es el personaje que guía la historia por medio de los cantos, desde el primer canto este personaje nos da el preámbulo de la historia, sobre qué va a tratar y quién es su protagonista.



Figura 57. Travelling con pastor. Guerra y Gallego (2018, 0:02:23).

Panorámica: en esta escena se puede ver que utilizan este recurso para presentar a los estadounidenses, personajes importantes dentro de la Bonanza Marimbera pues fueron quienes causaron el auge de la marihuana en Colombia. Se utiliza este movimiento de cámara, porque de esta forma se le muestra de forma indirecta al espectador el lugar y el contexto de dónde va a suceder la historia.



Figura 58. Panorámica de los Cuerpos de Paz. Guerra y Gallego (2018, 0:18:57).

Travelling: se muestra el proceso del desmoñe de la marihuana, es importante porque, como se menciona anteriormente, era un proceso real que se hacía durante la Bonanza Marimbera.



Figura 59. Travelling del desmoñe de marihuana. Guerra y Gallego (2018, 0:25:57).

Significantes sonoros

Hacen referencia a todo lo relacionado al oído, estos significantes se dividen en tres, los ruidos, la música y las voces (Casetti y Di Chio, 1991, p. 67)

Casetti y Dichio (1991) divide el sonido entre diegético y no diegético:

Sonido diegético: si la fuente de sonido forma parte de lo que se está mostrando dentro del filme, esto puede ser interior o exterior (p. 99).

El sonido diegético se divide en dos: Sonido diegético in, donde la fuente de sonido aparece en el encuadre y sonido diegético off, donde la fuente de sonido no aparece dentro del encuadre (p. 100).

Sonido no diegético: la fuente de sonido no tiene nada que ver con el espacio de la historia (p. 99).

Es importante mencionar que los significantes visuales y los significantes sonoros van de la mano, puesto que, el sonido acompaña las secuencias de imagen dentro de cada producción

Después de esta aclaración, se encontrará la descripción de las tres categorías ya mencionadas dentro de los significantes sonoros.

Ruidos

Estos se refieren a sonidos que forman parte de la acción que se está realizando en el largometraje y vienen de una fuente diegética. El ruido puede generar más realismo en la situación que se está representando, funciona como un relleno que apoya ciertas imágenes o fotogramas dentro de la película, También pueden funcionar como corte o secuencia entre las escenas (Casetti y Di Chio, 1991, p. 102-103).

En esta escena se puede escuchar un sonido diegético in del disparo, acción que es ejecutada por Rapayet, seguido de un ruido diegético off de un cuerpo cayendo, con ello se comprende que Rapayet acaba de asesinar a Moisés, aunque no se vea directamente. Esto se puede interpretar como: los directores decidieron darle protagonismo a la carga dramática de Rapayet, ya que este personaje acaba de asesinar a su mejor amigo y no es algo que una persona normal pueda asumirlo naturalmente, en su expresión se puede ver su decepción al tener que asesinarlo.



Figura 60. Rapayet con un arma. Guerra y Gallego (2018, 0:57:00).

Durante esta secuencia se puede escuchar sonido diegético in de grillos, en la película los grillos tienen un significado específico, estos son relacionados con las plagas y la muerte, por lo que se puede conectar con las diferentes acciones negativas que realizó Leonidas a lo largo de la cinta y con el final que se le da a este personaje. Cabe resaltar que el acompañamiento sonoro de los grillos es fuerte, más alto de lo que se podría entender como un sonido de la naturaleza, se pueden notar las intenciones de los directores al resaltar este sonido.



Figura 61. Leonidas tirado en el suelo. Guerra y Gallego (2018,1:51:01).

Música

Esta puede acompañar las escenas de forma diegética in u off o de forma no diegética e incluso acompañar el crescendo de la acción y también puede ser utilizada para realizar transiciones de una secuencia a otra (Casetti y Di Chio, 1991, p. 103-104).

La película comienza con música no diegética y voz en off, que hacen una transición a un primer plano de las manos de Zaida preparándose para una ceremonia. Esto es importante porque se le va mostrando al espectador los sonidos y el lenguaje de la cultura Wayúu.



Figura 62. Mano de Zaida. Guerra y Gallego (2018, 0:00:57).

Cada escena relacionada con marihuana se acompaña por música no diegética y el sonido es el mismo para las diferentes escenas. Esto hace que el espectador reconozca fácilmente, no solo a nivel visual sino también a nivel sonoro, la presencia de la marihuana en el largometraje. A continuación, se mostrarán los diferentes fotogramas en donde se utiliza este recurso:

En este se ve por primera vez a Rapayet y a Moisés ir en búsqueda de Aníbal para conseguir la marihuana que había negociado anteriormente con los estadounidenses.



Figura 63. Rapayet y Moisés camino a la finca de Aníbal. Guerra y Gallego (2018, 0:21:29).

Tiempo después, se muestra cómo el negocio ya creció, ya tienen más animales de carga y más trabajadores.



Figura 64. Fila de burros cargados de marihuana. Guerra y Gallego (2018, 0:39:26).

La música también aparece en esta escena, aquí se muestra cómo la policía también estaba involucrada a la hora de dejar exportar la marihuana, ya que ellos tenían conocimiento de lo que Rapayet y Moisés estaban haciendo.



Figura 65. Policías en la mitad de la calle. Guerra y Gallego (2018, 0:40:48).

Esta escena está compuesta por una escala de campo largo y encuadre frontal e iluminación subrayada con contraste, tiene presencia de sonido no diegético y se escucha al pastor guiando la historia por medio de su canto. La frase más significativa y que se puede considerar el hilo conductor de la historia es: “lo difícil con una familia es mantenerla unida” (Guerra y Gallego, 2018, 0:32:42).



Figura 66. Contraluz de la abuela de Zaida. Guerra y Gallego (2018, 0:32:15).

Esta secuencia se encuentra compuesta por sonido diegético in, desde esta escena se puede apreciar la importancia que tienen las parrandas vallenatas en las celebraciones y en esta en particular se celebra el nacimiento del primer hijo de Rapayet.



Figura 67. Moisés celebrando el nacimiento de Miguel. Guerra y Gallego (2018, 0:33:45).

En esta escena se puede identificar sonido diegético in, se reconstruye una parranda vallenata, aquí hacen alusión a una canción inspirada en uno de los marimberos más importantes de esta época apodado “El gavilán mayor”, la canción que aparece en esta secuencia es *El gavilán mayor*, cantada por Diomedes Díaz, como se mencionó en el anterior capítulo.



Figura 68. Moisés de fiesta. Guerra y Gallego (2018, 0:47:39).

Se puede ver a Leonidas corriendo en una escala de campo largo, con movimiento de cámara panorámica y música no diegética, estos componentes crean un ambiente pesado, dejando un mensaje en el espectador sobre lo que acaba de pasar. Esto es importante porque en la escena anterior se intuye que Leonidas abusa de la hija de Aníbal, lo cual termina provocando la guerra entre el Clan Uliana y el Clan Pushaina.



Figura 69. Leonidas huyendo. Guerra y Gallego (2018, 1:29:11).

Finalmente, en la escena que da cierre a la película se puede ver al pastor que ha realizado los cinco cantos que componen el largometraje y a Indira, aquí él comenta cómo conoció esta historia:

Y así, al ver esa niña Wayúu que no sabía cómo pastorear, que había olvidado el saber de sus ancestros y que vagaba sola en la oscuridad y el desierto, fue que conocí esta historia. La de una hierba salvaje que venía salvadora y como langostas arrasó, tomó otras formas, otras hierbas y siempre la codicia la acompañó. Y así, una gran bestia wanulü despertó. Y por toda la tierra su sombra se extendió. La voz de los muertos nos advirtió, pero a los sueños ya no podíamos escuchar. Ya los vientos vienen con fuerza a borrar nuestras huellas sobre la arena. Por eso canto hoy, para que wayúus y alijunas no olviden lo que el viento de verano borra. Para que esta historia la canten los pájaros y así permanezca, en el lugar de los sueños y la memoria (Guerra y Gallego, 2018, 1:56:41).

Para finalizar con sonido no diegético de lluvia.



Figura 70. Pastor observando a Indira. Guerra y Gallego (2018,1:56:30).

De acuerdo con Pinilla (2019) el diseño sonoro le da significado a la puesta en escena, es decir, a todo lo que se está mostrando a través de la cámara, apoyando lo que se está comunicando y complementando la composición del filme (p. 30).

Voces

Según Casetti y Di Chio (1991) las voces se refieren a los “hablado”, estas son regidas por el lenguaje, el cual construye la comprensión entre el filme y el espectador (p. 100). Y como se mencionó anteriormente, esto es importante porque *Pájaros de Verano* es una película que tiene como lenguaje principal la lengua wayuunaiki, por ello se considera pertinente mencionar algunas palabras que son utilizadas a lo largo de la cinta:

Majayut (palabra mencionada al inicio hacia Zaida): su significado es señorita y en el pueblo Wayúu es una de las etapas más importantes para la mujer, pues es donde conoce su rol como pilar para la sociedad Wayúu (Notiindígena, 2015).

Alijuna (palabra que siempre se le menciona a Moisés): se utiliza para referirse a una persona extraña o que no pertenece al pueblo Wayúu (Ministerio de Cultura, s.f, p.1).

Juya (palabra mencionada por un Wayúu agradeciendo que llovió): significa lluvia (Carlosama, 2020) y también puede referirse al dios de la lluvia, quien forma parte de las creencias Wayúu (IPS Noticias, 2003).

Yoluja (palabra utilizada para referirse al espíritu de Moisés): hace referencia a las personas que han muerto (Paz, 2017, p. 219). “Para los Wayúu, cuando uno muere, el cuerpo físico muere, pero la aa’in sigue viva, se transforma en yoluja, en no humano” (Paz, 2017, p. 219).

Dentro de la teoría de Cómo analizar un film de Casetti y Di Chio (1991) también se hace referencia y citan otros aspectos de análisis propuestos por C. S Peirce (1931), estos son el índice, el icono y el símbolo. Sin embargo, para el presente análisis se tendrán en cuenta dos de

estas herramientas que se consideran pertinentes para el análisis: el índice y el símbolo, pues se considera que la película no enfatiza en elementos que puedan analizarse en el ícono.

Tipología de Análisis Fílmico C. S Peirce

El índice: este hace referencia a un indicio, donde se percibe un objeto o acción que hace al espectador deducir o intuir que algo está pasando o va a pasar (Peirce, 1931, como se citó en Casetti y Di Chio, 1991, p.69).

El símbolo: se trata de un mensaje codificado, es un objeto o acción que detrás lleva un peso significativo dentro de la estructura narrativa (Peirce, 1931, como se citó en Arellano, 2017).

Figura gráfica: según Casetti y Di Chio (1991), los tres elementos propuestos por Peirce se encuentran presentes en las diferentes composiciones cinematográficas y es allí donde, estos autores le dan la importancia a la figura gráfica, Ellos lo explican como personas que aparecen representadas de forma no real sino como un ser visible, es decir, como una figura gráfica que le otorga un contexto a la acción que está sucediendo en primer plano, lo que hoy conocemos como extras (p. 70).

Teniendo en cuenta esta información, se tendrán presentes los elementos mencionados anteriormente para analizar diferentes momentos de la película.

Índice

Durante la primera escena, con iluminación subrayada, se puede percibir cuál es el tema principal dentro de la película, se ve a los personajes Zaida y Úrsula realizando un ritual donde reflejan la importancia de la familia y de mantener el equilibrio dentro del pueblo Wayúu. Esta escena tiene un simbolismo, ya que Úrsula menciona que en la mano se representa la familia y que, además, el Wayúu no debe olvidar su origen. Esto es un indicio porque a lo largo de la película la familia Pushaina se traiciona a sí misma y dejan de lado sus tradiciones, olvidando así su cultura.



Figura 71. Zaida preparándose para ritual. Guerra y Gallego (2018, 0:02:02).

Durante esta escena se muestra, por medio de flashbacks, un sueño que tuvo Zaida. En el primer fotograma se puede ver que hacen uso de la iluminación subrayada, ya que se ve el contraste a nivel visual, el personaje está iluminado desde atrás. Mientras que en el segundo fotograma se hace uso de la iluminación neutra y hay más presencia de diferentes tonalidades.

En este sueño se dice que la abuela de Zaida les muestra “un camino sin salida, directo al mar, que ahora está tranquilo, pero puede ser turbulento” (Guerra y Gallego, 2018, 0:09:35). Esto se puede interpretar como un indicio de lo que va a suceder en la historia y que pronto se convertirá en una difícil realidad que tendrán que afrontar los personajes. La escena es acompañada por pequeños intervalos de música no diegética que aparece en los flashbacks del sueño, siendo un recurso que enfatiza en que esto no es parte de la realidad.



Figura 72. Abuela de Zaida de pie en la puerta. Guerra y Gallego (2018, 0:09:11).



Figura 73. Abuela de Zaida caminando. Guerra y Gallego (2018, 0:09:31).

Por medio de otro sueño que tiene Zaida se muestra que la muerte está más cerca para la familia Pushaina, empieza con una escala de campo largo, sonido no diegético y movimiento de cámara traveling.



Figura 74. Abuela de Zaida caminando en la nada. Guerra y Gallego (2018, 1:05:14).

Seguida por otra escena con plano Total (TOT), en un primer plano se ve a la abuela de Zaida, en segundo plano a un hombre con la cabeza tapada y en tercer plano otro hombre que después se explica que es el espíritu de Gabriel, el primo de Rapayet.



Figura 75. Abuela de Zaida y dos personas con el rostro tapado. Guerra y Gallego (2018, 1:05:34).

Después de esto se observa, en una secuencia, que el espíritu de Gabriel se acerca a la mansión de la familia Pushaina, lo que para ellos significa que la muerte va a entrar a su hogar.



Figura 76. Gabriel con el rostro tapado. Guerra y Gallego (2018, 1:05:49).

Símbolos

Reconstrucción de vestuarios y baile: el vestuario que se utiliza para esta escena es similar al vestuario que se usa en este baile llamado “la Yonna”, una danza tradicional del pueblo Wayúu (Radio Nacional de Colombia, 2022).



Figura 77. Zaida bailando “la Yonna”. Guerra y Gallego (2018, 0:06:28).

Castas de la cultura Wayúu: en este fotograma de primer plano, con encuadre picado se puede ver el símbolo del Clan Uliana mientras el palabrero Peregrino, menciona que a este clan pertenece Rapayet y su familia.



Figura 78. Símbolo del Clan Uliana. Guerra y Gallego (2018, 0:12:03).

Grillo: en estos fotogramas aparecen en cuadro varios grillos y, como se mencionó anteriormente, estos hacen referencia a que va pasar algo malo, ya sea relacionado con plagas o muerte.



Figura 79. Grillo 1. Guerra y Gallego (2018, 0:15:14).



Figura 80. Grillo 2. Guerra y Gallego (2018, 0:37:26).



Figura 81. Grillo 3. Guerra y Gallego (2018, 1:26:46).

Collares tüumma: siempre se menciona la importancia de los collares ya que los Wayúu tienen la creencia de que son objetos “cargados de energía, funcionan como conectores con el

entorno, permiten guiar la vida y son símbolo de autoridad” (Latorre, 2016, p.10). A continuación, se encontrarán los diferentes fotogramas donde aparece este objeto:



Figura 82. Collar en la mano de Rapayet. Guerra y Gallego (2018, 0:26:55).



Figura 83. Collares dote. Guerra y Gallego (2018,0:31:13).

En otra escena los palabreros le piden a Úrsula que entregue el talismán y los collares de la familia, lo que se entiende como la pérdida de su protección.



Figura 84. Talismán y collares. Guerra y Gallego (2018,1:39:58).

Mochilas: en este plano de escala de campo largo y encuadre frontal se puede ver que al fondo hay varias mochilas representativas de la comunidad Wayúu.



Figura 85. Mochilas colgando sobre Zaida. Guerra y Gallego (2018, 0:08:06).

En diferentes momentos también se muestra cómo son tejidas.



Figura 86. Mano tejiendo una mochila. Guerra y Gallego (2018, 0:29:58).

Para finalmente explicar que la mochila “es redonda como el vientre de la madre y su cuerda es el cordón umbilical” (Guerra y Gallego, 2018, 1:23:27).



Figura 87. Úrsula enseñando a tejer a Indira. Guerra y Gallego (2018, 1:23:12).



Figura 88. Úrsula hablando sobre el significado de las mochilas. Guerra y Gallego (2018, 1:23:27)

Vestuario de Moisés: se puede ver que el diseño de vestuario para este personaje está inspirado en los años setenta, también haciendo una referencia a la época en la que está situada la película. De igual forma, este es un elemento diferenciador entre este personaje, el cual es un alijuna y los Wayúus, quienes se visten de forma más tradicional.



Figura 89. Moisés saludando a Rapayet. Guerra y Gallego (2018, 0:38:17).



Figura 90. Rapayet y Moisés entregando cargamento. Guerra y Gallego (2018, 0:42:47).

Así mismo, en esta escena se pueden observar los diferentes vestuarios: al lado izquierdo se ve la línea de vestuario que fue utilizada por los personajes estadounidenses, al lado derecho, se ve cómo era el vestuario de los trabajadores de Rapayet y en el centro se encuentra Moisés, este aparece situado en primer plano viéndose más grande que los demás.



Figura 91. Moisés apuntando a negociador. Guerra y Gallego (2018, 0:43:50).

Segundo entierro: es considerado como un último adiós que se le da a la persona fallecida. Esto se realiza después de que hayan pasado doce o quince años después del primer entierro, en esta ceremonia se exhuman los restos (Fernandez , 2016, como se citó en Asawaa, 2020):

Una mujer es la encargada de sacar y limpiar los huesos. Los cuales son colocados en una vasija u osario y posteriormente, llevados a casa para ponerlos en un chinchorro. Al día siguiente lo llevan al cementerio y lo enterraran en otro lugar donde se quedará para siempre. (Fernandez, 2016, como se citó en Asawaa, 2020).

Esto se puede ver en la película, la hija de Aníbal es la encargada de sacar los restos de Gabriel, como se mostrará en los siguientes fotogramas:



Figura 92. Segundo entierro 1. Guerra y Gallego (2018, 1:10:37).



Figura 93. Segundo entierro 2. Guerra y Gallego (2018, 1:10:47).

Yoluja: como se menciona anteriormente el Yoluja es considerado un espíritu, en la película, se muestra al Yoluja representado por un pájaro y se hace referencia a que es el espíritu de Moisés.

Ahora, se mostrarán los diferentes fotogramas donde aparece el Yoluja:



Figura 94. Patas del Yolujá. Guerra y Gallego (2018, 1:26:35).



Figura 95. Yolujá. Guerra y Gallego (2018,1:54:01).



Figura 96. Yolujá y Rapayet. Guerra y Gallego (2018,1:54:11).

En la escena donde Rapayet muere a manos de Anibal, también aparece el Yolujá al lado del cuerpo de Rapayet y finalmente se aleja de él. Esta escena cuenta música no diegética, una escala de campo total e iluminación neutra.



Figura 97. Cuerpo de Rapayet sin vida. Guerra y Gallego (2018,1:55:46).

Palabrero: Como se menciona en el primer capítulo, el palabrero es una figura importante para la resolución de conflictos en la comunidad Wayúu. Gallego (2018) señala que esta es “la persona que puede mantener el balance a través de la palabra y de la negociación”.

En esta escena se ve que el palabrero, en representación de la familia Pushaina, yendo a la casa de Aníbal para intentar solucionar un conflicto.



Figura 98. Palabrero siendo apuntado. Guerra y Gallego (2018, 1:30:54).

Aquí, el palabrero nota que Aníbal no quiere resolver nada por medio de la palabra sino que quiere venganza, seguido de eso le apunta al palabrero, por lo que este le dice “Aníbal, no puedes matar a un palabrero, si matas la palabra ofenderás la ley más sagrada de los Wayúu” (Guerra y Gallego, 2018, 1:32:46).



Figura 99. Palabrero. Guerra y Gallego (2018, 1:32:46).

En la siguiente escena, se comprende que Peregrino fue asesinado.



Figura 100. Bastón del palabrero. Guerra y Gallego (2018, 1: 33:58).

Figura gráfica

Se puede ver como Rapayet y Moisés van a la finca de Aníbal y antes de entrar, en el fondo, aparecen dos personajes cargando bultos de marihuana, generando un contexto del por qué van a ese lugar.



Figura 101. Rapayet y Moisés entrando a la finca de Aníbal. Guerra y Gallego (2018, 0:24:01).

En esta secuencia con escala de campo medio y encuadre picado, se puede ver en primer plano a Gabriel, primo de Rapayet y en tercer plano a varios trabajadores asesinados. Con esta acción, se detona la desconfianza de Rapayet, ya que estos asesinatos son cometidos por Moisés.



Figura 102. Gabriel sin vida, rodeado por trabajadores asesinados. Guerra y Gallego (2018, 0:52:56).



Figura 103. Rapayet rodeado de cuerpos sin vida. Guerra y Gallego (2018, 0:53:58).

En este fotograma se puede evidenciar que ahora Aníbal es cuidado por grupos de pistoleros, esto en las primeras escenas no se ve, y recalca el mensaje de que, gracias al narcotráfico, se empezaron a implementar armas como medida de protección y seguridad.



Figura 104. Aníbal rodeado por pistoleros. Guerra y Gallego (2018, 0:59:33).

En esta escena se pueden observar a las personas mayores de los clanes y a los palabreros reunidos, Úrsula les pide su ayuda, luego de que Aníbal asesinara a Peregrino, algunos de estos personajes tienen diálogos mientras que otros se encuentran en el fondo apoyando el peso de la escena.



Figura 105. Palabrerros y las personas más mayores de los clanes. Guerra y Gallego (2018, 1:36:32).

Los palabrerros aceptan ayudar a Úrsula y asesinan a los trabajadores de Aníbal, con el objetivo de castigar la muerte del palabrero. Los personajes que aparecen en los siguientes fotogramas evidencian esta acción:



Figura 106. Trabajadores de Aníbal sin vida 1. Guerra y Gallego (2018,1:40:16).



Figura 107. Trabajadores de Aníbal sin vida 2. Guerra y Gallego (2018,1:40:41).

Aníbal toma represalias luego de que asesinaran a todos sus trabajadores. Este fotograma se sitúa en la mansión de la familia Pushaina, se pueden observar varios cuerpos sin vida luego de un atentado. La escena contiene un peso visual y recalca esta acción de guerra entre los dos clanes.



Figura 108. Masacre en la mansión Pushaina. Guerra y Gallego (2018,1:48:41).

La última parte de la película tiene varias secuencias de asesinatos, incluso se puede ver cómo la primera muerte acaba desencadenando más muertes y esta acción se termina repitiendo hasta el final de *Pájaros de Verano*.

Códigos iconográficos (estereotipos): Rasgos físicos, vestimenta

Estos son los que determinan la construcción de figuras establecida, la cuales pueden llegar a tener un significado definido, Casetti y Di Chio (1991) lo ejemplifican así:

Un personaje, por sus rasgos fisonómicos, su comportamiento, su vestimenta, etc., aparezca desde el principio como un «poli», y otro como el «héroe bueno», etc. En cuanto a nuestro ejemplo, además del modo en que se describen los distintos personajes menores, especialmente los fascistas, reconocibles como tales a primera vista, son sobre todas las cosas dos mujeres, Aq.na (Dominique Sanda) y Giulia (Stefania Sandrelli), con sus características físicas y psicológicas tan contrapuestas, las que remiten a trasfondos 'culturalmente prefijados (la oposición entre la morena y la rubia, entre la mujer fatua y necia y la mujer inteligente e interesante, etc.) (p. 83-84).

Visualmente, buscan cosas “estereotipadas” para dar a entender qué clase de personajes son, como, por ejemplo, en los rasgos físicos.

Los diferentes personajes que conforman un filme están allí con un objetivo. Sin embargo, entender cuáles son los componentes de estos, van más allá de su conexión con el entorno. Los

autores toman tres posiciones para analizarlo: personaje como persona, personaje como rol y personaje como actante (Casetti y Di Chio, 1991, p. 177).

Persona

Dentro de las características que componen a un personaje como persona se encuentran los comportamientos, reacciones y gestos, entre otros. Los autores categorizan esto de la siguiente forma (Casetti y Di Chio, 1991, p. 178):

Personaje plano y personaje redondo: simple y unidimensional el primero (...) complejo y variado el segundo (...);

Personaje lineal y personaje contrastado: uniforme y bien calibrado el primero (...) inestable y contradictorio el segundo (...);

Personaje estático y personaje dinámico: estable y constante el primero (...) en constante evolución el segundo (...) (Casetti y Di Chio, 1991, p. 178).

Se puede decir que el personaje como persona, muestra sus actitudes, su carácter y sus rasgos físicos, esto lo convierte en un sujeto único que tiene una personalidad específica (Casetti y Di Chio, 1991, p. 178-179).

Rol

Aquí se deja de ver el personaje como individuo y se observa al personaje como un elemento codificado que cumple un rol en la narración del filme, los autores se centraron en algunos de los rasgos más conocidos para categorizarlos, estos son (Casetti y Di Chio, 1991, p. 179):

Personaje activo y personaje pasivo: el primero es un personaje que se sitúa como fuente directa de la acción, y que opera, por así decirlo, en primera persona; el segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros, y que se presenta más como terminal de la acción que como fuente (...).

Personaje influenciador y personaje autónomo: (...) el primero es un personaje que «hace hacer» a los demás, encontrando en ellos sus ejecutores; el segundo es un personaje que «hace» directamente, proponiéndose como causa y razón de su actuación.

Personaje modificador y personaje conservador: los que operan activamente en la narración pueden actuar como motores o, por el contrario, como punto de resistencia; en el primer caso tendremos un personaje que trabaja para cambiar las situaciones, en sentido positivo o negativo según los casos (...); en el segundo caso, por el contrario, tendremos a un personaje cuya función será la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado (...).

Personaje protagonista y personaje antagonista: ambos son fuentes tanto del «hacer hacer» como del «<<hacer>>», pero según dos lógicas contrapuestas y fundamentalmente

incompatibles: el primero sostiene la orientación del relato, mientras que el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa (Casetti y Di Chio, 1991, p. 179-180).

El personaje como actante

En esta categoría el personaje no se considera como una persona real ni asume un rol, sino es más el papel que cumple dentro la historia para que esta avance, El actante es una “porción” del filme que se convierte en un elemento indispensable en la narración (Casetti y Di Chio, 1991, p. 183).

Casetti y Di Chio (1991) lo dividen en diferentes secciones, la primera es:

Sujeto y objeto

El Sujeto: es aquel que se dirige al objeto, actúa sobre él y sobre su entorno. Se mencionan cuatro momentos frecuentes de este estereotipo: “activa una performance” (actúa sobre el objeto cuando se interpone en su camino), “está dotado de una competencia” (se apropia del objeto al punto de que puede intervenir sobre él, sabiendo que acciones tomar), “actúa sobre la base de un mandato” (se dirige hacia el objeto porque un tercero lo ha incitado a hacerlo) (Casetti y Di Chio, 1991, p. 184).

El Objeto: es aquel que personifica una meta, hacia lo que hay que moverse, todo lo contrario al sujeto (Casetti y Di Chio, 1991, p. 184).

La segunda sección es:

Destinador contra destinatario

Se propone como un punto de origen del Objeto, como su horizonte de partida; se trata, pues, de la fuente de todo cuanto circula por la historia (...). El Destinatario, a su vez, se identifica con quien recibe el Objeto, se enriquece con él y extrae beneficios (...) Añadamos que el eje Destinador/Destinatario está relacionado con el eje Sujeto/Objeto, proponiéndose como el «canal de comunicación» a través del cual se desplaza el Objeto: en este sentido enmarcar los movimientos de los dos primeros actantes, proporcionando la pista de sus desplazamientos (Casetti y Di Chio, 1991, p. 185).

La tercera y última sección que proponen es:

Adyuvante contra el Oponente

(..) El primero ayuda al Sujeto en las pruebas que éste debe superar para conseguir el Objeto deseado (...); el segundo, por el contrario, se dedica a impedir el éxito (...). El eje diferenciado por estos dos actantes se define así, más que en relación al Objeto que se debe comunicar, en relación al Sujeto empeñado en su performance, como consecuencia, debe relacionarse a su vez con el eje Sujeto/Objeto en calidad de

estructura de apoyo, de «acelerador» o «decelerador» de los movimientos allí desarrollados (Casetti y Di Chio, 1991, p. 186).

De acuerdo con Casetti y Di Chio (1991) estas secciones exponen cuáles son y cómo funcionan algunas de las estructuras narrativas más comunes (p. 186).

Teniendo en cuenta esta información, se analizarán algunos personajes que entran dentro de los estereotipos que mencionan los autores y se utilizará el cuadro propuesto por Casetti y Di Chio en la página 209, del libro *Cómo analizar un film*:

Tabla 1. Análisis de personaje Moisés

Moisés

PERSONAJE	
Persona	Redondo
Rol	Autónomo
Actante	Adyuvante

Nota. Estructura de la tabla tomada de la teoría de análisis filmico por Casetti y Di Chio (1991).

Moisés es un personaje alto, con pelo negro y ojos cafés. Tiene una sonrisa que resalta mucho (un gran cambio es que, al obtener dinero de la marihuana, se pone un diente de oro). Este personaje es muy alegre, le gusta la fiesta y disfruta la vida, demuestra mucho sus emociones, no se guarda nada y es muy espontáneo. Moisés resalta no solo por su vestimenta sino también por su personalidad.

Al inicio de la película este personaje tiene un vestuario simple y desgastado, cuando consigue dinero esto cambia, ya que es más colorida y con estampados, utiliza prendas más sofisticadas y su estilo es setentero. Este personaje cumple la función de ayudar a Rapayet en un principio y luego causa ciertos conflictos en la historia.

En los siguientes fotogramas se evidencia el cambio de vestuario y estética del personaje, antes y después de entrar en el negocio de la marihuana:



Figura 109. Cambio de vestuario Moisés 1. Guerra y Gallego (2018, 0:23:22).



Figura 110. Cambio de vestuario Moisés 2. Guerra y Gallego (2018, 0:37:56).

Moisés cumple con el estereotipo del marimbero derrochador, mujeriego y fiestero, que pasa por encima de los valores éticos, asesina a varios personajes sin ningún remordimiento, no piensa antes de actuar y es avaricioso (termina asesinando personas por el negocio), siempre quiere más dinero.

Título 2. Análisis de personaje Rapayet

Rapayet

Personaje	
Persona	Estático
Rol	Protagonista
Actante	Sujeto

Nota. Estructura de la tabla tomada de la teoría de análisis filmico por Casetti y Di Chio (1991).

Rapayet es un personaje alto, Wayúu del Clan Uliana, con cabello oscuro ondulado y ojos cafés. Este personaje es pasivo, tranquilo y siempre intenta manejar los conflictos de la mejor manera posible. Se puede notar que es serio y centrado, su familia es lo más importante y siempre está por encima de todo.

Su vestimenta no cambia mucho a lo largo de la película, solo se ve un poco más estilizado después de ganar dinero gracias al tráfico de la marihuana, al inicio del largometraje sus prendas son más desgastadas y sucias, mientras que cuando entra al negocio es todo lo contrario, sin embargo, mantienen su estilo.

Ciertos cambios en el vestuario, pueden hacer alusión a elementos que generalmente se ven en “narcos” representados en otras producciones, por ejemplo, Rapayet comienza a utilizar accesorios de oro como un reloj y una cadena.

Para evidenciar este cambio se mostrarán los siguientes fotogramas:



Figura 111. Cambio de vestuario Rapayet 1. Guerra y Gallego (2018, 0:20:25).



Figura 112. Cambio de vestuario Rapayet 2. Guerra y Gallego (2018, 01:08:03).

Rapayet es el estereotipo del que manda en la familia y en el negocio, él da las órdenes, esto se puede ver en diferentes momentos de la película: Moisés no hace nada sin tener en cuenta Rapayet y en el ámbito familiar es él quien toma las decisiones.

Tabla 3. Análisis de personaje Leonidas

Leonidas

Personaje	
Persona	Contrastado
Rol	Autónomo
Actante	Sujeto

Nota. Estructura de la tabla tomada de la teoría de análisis filmico por Casetti y Di Chio (1991).

Leonidas es un personaje de estatura media, Wayúu del Clan Pushaina, con cabello rubio y crespo, ojos cafés y una mirada que incomoda. A lo largo de la película se muestran las diferentes etapas de la vida de Leonidas, por lo que desde pequeño comienza a tener lujos y ve cómo funciona el negocio de la marihuana. Es caprichoso, no tiene valores ni ética y no respeta a nadie, se cree mejor que los demás por pertenecer a una familia adinerada. Sin importar nada, hace lo que le satisface.

En su vestuario, durante la segunda mitad de la película (desde el canto III: La Bonanza 1979), tiene una vestimenta muy parecida a la de Moisés. Estos dos personajes son los que generan más conflictos en la historia.

Los siguientes fotogramas evidencian el cambio estético de este personaje en su niñez y adultez:



Figura 113. Cambio de Leonidas 1. Guerra y Gallego (2018, 0:05:18).



Figura 114. Cambio de Leonidas 2. Guerra y Gallego (2018, 1:19:23).



Figura 115. Vestuario de Leonidas. Guerra y Gallego (2018, 1:12:31).

Leonidas cumple con el estereotipo de niño malcriado que creció sin ninguna autoridad sobre él. Le gusta humillar a las personas que lo hacen sentir humillado. Desde pequeño estuvo rodeado de lujos y ante la sociedad quiere verse como una persona que tiene poder.

Tabla 4. Análisis de personaje Úrsula

Úrsula

Personaje	
Persona	Estático
Rol	Influenciador
Actante	Destinador

Nota. Estructura de la tabla tomada de la teoría de análisis filmico por Casetti y Di Chio (1991).

Úrsula es un personaje de estatura media, Wayúu del Clan Pushaina, tiene cabello negro con alguna canas y ojos cafés. Este personaje es tranquilo y participa, de cierta forma, en la toma

de decisiones familiares. Cumple el rol de influenciadora en algunos momentos, ya que ella nunca realiza acciones relacionadas con la violencia. Tiene en claro sus principios, pone por encima de todo a su familia y respeta la cultura Wayúu.

A lo largo de la película, su vestuario no cambia, las prendas son acordes a su cultura.



Figura 116. Úrsula. Guerra y Gallego (2018,1:41:53).

Es un personaje matriarcal y no violento, ella cree que es la única que puede proteger a su familia. Con Úrsula se ve el estereotipo de una mujer poderosa, que puede mandar a las personas si así lo desea y que por su familia es capaz de hacer lo que sea necesario para cuidarlos.

Tabla 5. Análisis de personaje Zaida

Zaida

Personaje	
Persona	Plano
Rol	Pasivo
Actacte	Objeto

Nota. Estructura de la tabla tomada de la teoría de análisis filmico por Casetti y Di Chio (1991).

Zaida es un personaje de estatura baja, Wayúu del Clan Pushaina, tiene cabello castaño y ojos cafés. Es un personaje plano y pasivo, no tiene autoridad frente a sus acciones o las de los demás. Al principio su prioridad son su cultura y sus creencias. Con la llegada de los lujos, gracias al negocio de la marihuana, se aleja de sus tradiciones, incluso aleja a sus hijos de estas creencias.

Su vestuario casi no cambia, pero su estilo es más estilizado, comienza a usar maquillaje y lleva joyería, deja de lado las mochilas y se le ve usando bolsos, se deja influenciar por el lujo,

En este fotograma se puede ver a Zaida usando un bolso, mientras que Úrsula usa una mochila, marcando las diferencias que se han mencionado:



Figura 117. Zaida y el Clan Pushaina. Guerra y Gallego (2018, 1:02:15).

El estereotipo de este personaje va ligado a la mujer sumisa, que siempre hace caso, no toma sus propias decisiones. Es una mujer que siempre depende de alguien, al inicio de la película depende de Úrsula y cuando se casa depende de Rapayet.

Tabla 6. Análisis de personaje “El paisa”

Personaje de “El paisa”

Se agrega este perfil de personaje ya que, en las producciones relacionadas con el narcotráfico, normalmente se presenta este estereotipo de “narco” paisa.

Personaje	
Persona	Lineal
Rol	Activo
Actante	Destinatario

Nota. Estructura de la tabla tomada de la teoría de análisis filmico por Casetti y Di Chio (1991).

“El paisa” es un personaje de estatura alta, por el acento se deduce que es paisa, tiene poco cabello y ojos cafés. Este personaje pasó de ser un extra a ser un secundario, ya que antes seguía las órdenes de Aníbal y al final de la película es el que da órdenes. No respeta las tradiciones ni cultura Wayúu.

El estilo de este personaje nunca cambia a lo largo de la cinta, tiene camisetas estampadas, pantalones de vestir claros y siempre utiliza gafas.



Figura 118. “El Paisa”. Guerra y Gallego (2018, 1:18:49).

Es el estereotipo del narcotraficante paisa, de hecho, se puede entender que él le da un cierre a la época de la Bonanza Marimbera en la Guajira y le da paso a la época del narcotráfico en Medellín.

Como conclusión, en este análisis de personajes se puede notar como, al inicio, muchos de ellos no tienen una vida tan lujosa, viven en chozas, su vestuario se ve sucio y desgastado, esto cambia gracias al narcotráfico de marihuana. Cada uno de los personajes analizados tiene un estereotipo distinto y cumple ciertos roles específicos en el largometraje. Todos estos estereotipos se pueden ver en las producciones relacionadas al narcotráfico colombiano.

Otro punto importante, es que se puede notar que cada personaje que genera conflicto en la familia Pushaina, tienen un vestuario parecido conformado por estampados y colores vivos, como se mostrará en los siguientes fotogramas:

Moisés



Figura 119. Vestuario de Moisés. Guerra y Gallego (2018, 0:37:56).

Leonidas



Figura 120. Vestuario de Leonidas. Guerra y Gallego (2018, 1:12:31).

“El paisa”



Figura 121. Vestuario de “El Paisa”. Guerra y Gallego (2018, 1:51:32).

Con el objetivo de analizar el estereotipo del “narco” en la película *Pájaros de Verano*, se tomaron en cuenta otras producciones relacionadas al narcotráfico, para así realizar una comparación, sobre cómo se muestra esta figura protagónica en las diferentes producciones y si tienen algún parecido o no.

Estereotipo “narco”

Para realizar una comparativa e identificar los estereotipos de “narcos” en diferentes producciones, se tomaron en cuenta las películas *El Cartel de los Sapos* (2011) y *Lavaperros* (2020), en donde se muestra un tipo distinto de protagonista, pero cuando se comparan las tres películas se encuentran varias similitudes que ayudan a identificar qué recursos se utilizan a la hora de realizar la creación de protagonistas en películas relacionadas con el narcotráfico.

En la película *Lavaperros*, historia ficticia, su protagonista es Don Óscar, este personaje es el “narco” mujeriego, es adicto y no le importa la familia. La historia muestra la caída de este

narco, se desenvuelve en lo que sería su final. Se representa la paranoia de Don Óscar cuando tiene a los demás narcos y a la policía buscándolo, este personaje no tiene respeto por las otras vidas, ya que en distintos momentos asesina a otros personajes.

Debido a que la película *Lavaperros* está situada en el final de este personaje, Don Óscar no se ve rodeado de lujos, no muestran una gran mansión u otras excentricidades que generalmente se ven en las películas que giran en torno al narcotráfico. La muerte de este narco se da gracias a la traición de su mano derecha. A lo largo de esta cinta se puede ver cómo todos los personajes en quienes confía los traicionan.

El filme *El Cartel de los Sapos* se encuentra basado en hechos reales. El protagonista de esta historia es Martín, un ayudante del capo del Cartel del Norte del Valle, este personaje sí se ve rodeado de lujos, pero no tiene el estereotipo de ser mujeriego, ni fiestero. De hecho, es un personaje que quiere salirse de este mundo, tanto que al final se entrega a la DEA y va a la cárcel.

A Martín le importa mucho su familia y las personas que quiere. Es un personaje que también es traicionado por su mano derecha. Su vestuario sí es muy alusivo a lo que conocemos como “narco”, con estampados, ropa fina, gafas, cadena y reloj. En esta película es fundamental la relación amorosa del protagonista, siempre intenta dar todo por ella y le da una vida llena de lujos.

Comparando estos personajes con Rapayet, se puede ver que existe similitud con Martín (*El Cartel de los Sapos*) pues ambos son protagonistas tranquilos y pasivos que se dejaron envolver en el mundo de la droga. Son muy analíticos, siempre piensan antes de actuar, no se les ve siendo infieles y siempre intentan cuidar a los que quieren, sin embargo, ambos terminan traicionados por su entorno.

Rapayet y Martín se dejaron influenciar por los lujos, pero de todos modos hay una diferencia puesto que Martín no tiene una relación directa con una creencia mientras que Rapayet nunca deja de lado su cultura Wayúu. Ambos conducen a su familia a un destino muy doloroso, sin embargo, Martín busca un cambio y logra sobrevivir mientras que Rapayet al final se rinde y es asesinado.

En comparación con el personaje de Don Óscar (*Lavaperros*), ambos personajes tienen creencias, ya que se puede ver cómo incluso tienen guacas guardadas en lugares sagrados para sus diferentes culturas. Pero, por el contrario, Don Óscar es un personaje violento y muy impulsivo a quien no le importa pasar por encima de cualquier persona, es un personaje sin valores, todo lo contrario a Rapayet. No obstante, tienen en común que ambos mueren por mantenerse en ese mundo y no buscar otra salida.

Un factor en común de los filmes relacionados con el narcotráfico son los actos violentos, de acuerdo con Aristizabal (2019) “La violencia es una temática presente en el cine colombiano desde sus orígenes, es un eje transversal que vincula una serie de películas de documental y ficción” (p. 37) es decir que la violencia siempre ha estado presente en este tipo de narraciones relacionadas con conflictos en Colombia.

Abad (2008) opina que la estética mafiosa se relaciona con la ostentación. El estilo mafioso resalta aún más los gustos de la burguesía, suelta las riendas al derroche y se puede ver a los mafiosos con un estilo de vida diferente, con nuevas adquisiciones excéntricas como camionetas, fincas y mansiones. Otro de los factores en común es la música a todo volumen, ya sea en serenatas o celebraciones. Esto se puede observar en los tres filmes mencionados anteriormente, es un patrón que siguen y enmarca esta estética de “narco”.

Además, menciona que la estética del mafioso no es una novedad esto ya se veía en los ganaderos que, como el autor menciona, no son otra cosa que “montañeros” adinerados (Abad, 2008). “Lo que los mafiosos hacen es agrandar lo que ya existe. El escapulario del ganadero se convierte en una gran cadena de oro con la imagen del Divino niño. La música a toda hora y a todo taco” (Abad, 2008).

La gran riqueza repentina de la mafia permitió la explosión del exhibicionismo del dinero, la ostentación de los objetos, el gigantismo, la estridencia, el apogeo de la plata como valor supremo, que cuando es ganada por puñados y con facilidad, propicia más el derroche, lleva al éxtasis el consumismo más ramplón (Abad, 2008).

Elementos que son comunes en *Pájaros de Verano* (2018), *Lavaperros* (2020) y *El cartel de los Sapos* (2011), sus protagonistas viven en torno al dinero y el derroche. Siempre celebran con música relacionada a su región y época, En *Pájaros de Verano* hay presencia del vallenato y en *El cartel de los Sapos* se escucha salsa, elementos que le indican al espectador dónde transcurre la historia.

En estos tres filmes se pueden ver diferentes momentos de los “narcos”, sin embargo, los personajes principales sí son un estereotipo, aunque no todos los protagonistas son iguales, sí siguen ciertos patrones y se pueden identificar como anteriormente se mencionó.

En este capítulo se puede concluir que el cine y los hechos reales se pueden unir para contar una historia. Como afirma Furió (2019):

El cine se ha convertido en un arte universal, que se crea y se consume en todo el planeta, lo cual incrementa notablemente las temáticas y los perfiles que en él se ven reflejados. Las distintas culturas tienen un punto de encuentro en las películas, convirtiéndose así en una forma de conectar mundos lejanos (p. 71).

Sin embargo, el cine no solamente se centra en las historias que cuentan a través de él, sino que es también una forma de narrar o expresar el relato, termina convirtiéndose en un lenguaje por el cual se puede comunicar (Furió, 2019, p. 68).

Siguiendo esta línea, Bolufer (2015) menciona que el cine debería estar más dispuesto a ir más allá de la historia, situando al espectador en la naturaleza de lo que se está narrando (p. 15).

Situándolos firmemente en la cultura y en el tiempo (...) las formas de hablar, de pensar, de sentir, el lenguaje verbal y corporal, los sentimientos y los gestos con que se expresan, los valores y las creencias, algo que sólo el mejor cine es capaz de captar y transmitir (Bolufer, 2015, p. 15).

Conclusiones

Finalmente, luego de esta indagación tanto histórica relacionada con la Bonanza Marimbera como histórica relacionada con el cine, en este apartado se dará respuesta a la pregunta de investigación sobre si la película *Pájaros de Verano* reconstruye lo que fue el origen del narcotráfico de Colombia, conocido como la Bonanza Marimbera.

Al comienzo de esta investigación se planteó un objetivo general y cuatro objetivos específicos, estos se relacionan con la construcción de memoria y la reconstrucción de la Bonanza Marimbera en la película colombiana *Pájaros de Verano*. En el primer capítulo, se revisaron documentos relacionados con el inicio de la marihuana como uso medicinal, la Guerra contra las Drogas y la Bonanza Marimbera. En el segundo capítulo, se habla de los inicios del cine y su necesidad por mostrar la realidad y cómo esto se transformó en lo que se conoce como “cine basado en hechos reales”. En los dos capítulos se analizó la película tanto en su proceso de reconstrucción del origen del narcotráfico en el extremo norte de Colombia como en su proceso técnico, relacionado a los elementos visuales y sonoros, entre otros.

Teniendo en cuenta el proceso que se llevó a cabo, se realizan las siguientes conclusiones:

A nivel histórico, la Bonanza Marimbera fue un hecho que repercutió en la historia del narcotráfico en Colombia, pues en este periodo de tiempo se crearon las bases para este negocio desde las rutas hasta su modelo operativo, como se ha mencionado a lo largo de esta monografía. *Pájaros de Verano* muestra este inicio, como sus directores los mencionan y se ha citado en el presente documento, este suceso dio inicio al capitalismo salvaje, marcando un antes y un después en lo que sería Colombia.

La película sí hace un proceso de reconstrucción de memoria histórica, ya que se puede observar gran presencia de la cultura y tradición Wayúu, además de tener elementos históricos directamente relacionados con la bonanza, ya sean narrativos, como por ejemplo la corrupción por parte de la policía durante estos años o elementos físicos, como por ejemplo los automóviles usados por los marimberos. Teniendo en cuenta esto, se pudo notar que los directores sí realizaron un proceso investigativo a la hora de crear esta historia.

Desde el inicio del largometraje se le dice al espectador que esta historia se encuentra basada en hechos reales y como se ha dicho previamente sí tiene relación con lo que fue la bonanza, sin embargo, los sucesos giran en torno a personajes ficticios y se da a conocer cómo el narcotráfico afecta directamente sus vidas. Con ello, se puede concluir que *Pájaros de Verano* es una producción que mezcla la realidad y la ficción en su relato.

Pájaros de Verano sí funciona para crear un contexto que comunica qué pasó y en dónde pasó, esto podría dejar la puerta abierta para que el espectador quiera saber y busque más información acerca de la Bonanza Marimbera y de la cultura Wayúu.

Referencias

- Abad, H. (2008). Estética y narcotráfico *Revista de estudios hispánicos*, Volumen. (42), (pp. 513-518). Recuperado de: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2657450>
- Arenas, P. (2004). *Ocupación del espacio en la vertiente norte de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Documento inédito.
- Aristizábal, J. (2019) Hacia un ficcionario de violencias en el cine colombiano. En *Congreso Colombiano de Historia, Cine Colombiano: Historia y Representación de un País Filmado* (pp. 36-44). Recuperado de: <https://asocolhistoria.org/wp-content/uploads/2021/02/31.-MCH2019-S7-CINE-COLOMBIANO.pdf>
- Asawaa. (2020, julio 6). *Los Wayuu mueren dos veces*. Recuperado de: <https://asawaa.com/los-wayuu-mueren-dos-veces/>
- Beltrán, E., González, L. y Merlano, A. (2013). *Memoria de la bonanza marimbera en Santa Marta*. Revistas Unimagdalena. Recuperado de: <https://revistas.unimagdalena.edu.co/index.php/oraloteca/article/view/2828>
- Bolufer, M. (2015). Texturas del pasado: cine y escritura de la Historia [e-book]. En J, Gomis, M, Bolufer y T, Hernández (eds.) *Historia y cine: La construcción del pasado a través de la ficción* (pp. 9-16). Editorial Cometa SA. Recuperado de: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/23/_ebook.pdf
- Bonilla, M. (2018, agosto 9). *Pájaros de Verano*. El País. Recuperado de: <https://www.elpais.com.co/opinion/columnistas/maria-elvira-bonilla/pajaros-de-verano.html>
- Camarero, E. (2015). *Cine documental, discurso cinematográfico y crítica al poder. Inside Job y Restrepo (2010), dos ejemplos prácticos*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/263403306_Cine_documental_discurso_cinematografico_y_critica_al_poder_Inside_Job_y_Restrepo_2010_dos_ejemplos_practicos
- Candela, E. y Espada, J. (2006) Una revisión histórica sobre los usos del cannabis y su regulación. *Instituto de Investigación de Drogodependencia, volumen (6)*. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/839/83960103.pdf>

- Carlosama, J. (2020, junio 24). *Juya: La carencia del pueblo Wayúu*. Recuperado de: <https://www.las2orillas.co/juya-la-carencia-del-pueblo-wayuu/>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo Analizar un Film*. Barcelona. España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Recuperado de: https://www.academia.edu/10361715/Casetti_Francesco_Como_Analizar_Un_Film_PDF
- Castillo, A. (1987). Capítulo I El Destello Verde. En Equipo Nizkor y Derechos Human Rights (Eds.), *Los jinetes de la cocaína*. Recuperado de: <http://derechos.org/nizkor/colombia/libros/jinetes/>
- Corradini, L. (2006, marzo 15). "No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora. La Nación. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora-nid788817/>
- El Hilo. (25 de junio de 2021). *La guerra contra las drogas: medio siglo de derrotas* [Podcast de audio]. Recuperado de <https://elhilo.audio/podcast/guerra-drogas/>
- Furió, A. (2019). *El cine como pensamiento, representación y construcción de la realidad, educación y cambio social* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid) Recuperado de: <https://docta.ucm.es/handle/20.500.14352/10823>
- Gallego, C. (2018) *Entrevista a Ciro Guerra y Cristina Gallego | Directores "Pájaros de verano" / Entrevistado por Jean-Christophe Berjon*. Mi cine, tu cine. [Archivo de video]. Recuperado de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=20iXwF49tTc>
- García, V. (2015). *Cooperación y seguridad en la guerra contra las drogas: el Plan Colombia y la Iniciativa Mérida*. Instituto Unidad de Investigaciones Jurídico-Sociales Gerardo Molina (UNIJUS). Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/81014/9789587753141.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Guerra, C. (2018). *Ciro Guerra y Cristina Gallego hablan de sus 'Pájaros de verano' / Entrevistado por Érika Olavarría*. FRANCE 24 Español [Archivo de video]. Recuperado de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XrmuDIQSN_w&t=9s
- Guerra, C. (2019, abril 8). *'Pájaros de verano', los orígenes del narcotráfico en Colombia / Entrevistado por María Carolina Piña*. Radio Francesa Internacional. Recuperado de: <https://www.rfi.fr/es/cultura/20190408-pajaros-de-verano-origenes-narcotrafico-Colombia-cine-Francia>

- Guerra, C (Director) y Gallego, C (Directora). (2018) *Pájaros de Verano* [Película]. Ciudad Lunar, Blond Indian Films, Pimienta Films, Snowglobe y Films Boutique.
- Guerra, C y Gallego, C. (2019) *Pájaros de verano Q&A - Cine TONALÁ / Entrevistados por Nicolás Celis*. Pimienta Films. [Archivo de video]. Recuperado de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wwT4_qlKyGU&t=58s
- Gonzales, F. (2022, octubre 12) *La bonanza marimbera, tiempos de locura (parte I)*. Contexto Media. Recuperado de: <https://contextomedia.com/la-bonanza-marimbera-tiempos-de-locura-parte-i/>
- Gonzales, F. (2022, octubre 13) *La bonanza marimbera, tiempos de locura (parte II)*. Contexto Media. Recuperado de: <https://contextomedia.com/la-bonanza-marimbera-tiempos-de-locura-parte-ii/>
- González, F. (2011, febrero 12). *Lisímaco Peralta: una canción y 44 balazos*. El Heraldo. Recuperado de: <http://www.elheraldo.co/documento/lisimacouna-cancion-y-44-balazos>
- IPS Noticias. (2003, septiembre 3). *VENEZUELA: El dios de la lluvia ya tiene su planeta*. Recuperado de: <https://ipsnoticias.net/2003/09/venezuela-el-dios-de-la-lluvia-ya-tiene-su-planeta/>
- Kaplan, M. (1993, enero 1) *Tráfico de drogas en América Latina: emergencia, contexto internacional y dinámica interna*. Revista Jurídica UNAM. Recuperado de: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-comparado/article/view/3038/3298>
- Latorre, Y. (2016). *Tüumma: Prestigio y energía en el contexto Wayuu*. (Trabajo de grado, Universidad Externado de Colombia). Recuperado de: <https://bdigital.uexternado.edu.co/server/api/core/bitstreams/3b1a7b68-680b-46fc-821c-a598595dbc8d/content>
- Leal, P., Betancourt, D., Gonzales, A. y Romo, H. (2018, agosto 16). *Breve historia sobre la marihuana en Occidente*. Revista de Neurología. Recuperado de: <https://neurologia.com/articulo/2017522>
- Maris, D. (2021, marzo 7). *De la amapola hasta las drogas sintéticas: la historia en fotos del narcotráfico en EEUU*. Univisión. Recuperado de:

<https://www.univision.com/noticias/narcotrafico/historia-narcotrafico-estados-unidos-fotos-fotos>

- Medina, C. (2012). *Mafia y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado*. CLASCO. Recuperado de: <https://biblioteca-repositorio.clasco.edu.ar/handle/CLACSO/12293>
- Ministerio de Cultura. (s.f.). *Wayuí, gente de arena, sol y viento*. Recuperado de: <https://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/noticias/Documents/Caracterizaci%C3%B3n%20del%20pueblo%20Wayu%C3%BA.pdf>
- Mitre, A. (2001). *La Importancia De La Memoria Histórica En Un Escenario De Construcción De Paz*. ACORE. Recuperado de: <https://www.acore.org.co/17935/la-importancia-de-la-memoria-historica-en-un-escenario-de-construccion-de-paz/>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad* [e-book]. Recuperado de: http://metamentaldoc.com/9_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad_Bill%20Nichols.pdf
- Notiindígena. (2015, junio 12). *Conozca a las 5 majayut (señoritas) que aspiran ser la embajadora de los wayuu*. Recuperado de: <https://notiindigena.wordpress.com/2015/05/12/conozca-a-las-5-majayut-senoritas-que-aspiran-ser-la-embajadora-de-los-wayuu/#:~:text=Majayut%2C%20significa%20se%C3%B1orita%20y%20para,vida%20y%20transmisoras%20de%20saberes>.
- Paz, C. (2017). Hacer los Sueños. Una perspectiva wayuu. *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, volumen (1)*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/323692023_Hacer_los_Suenos_Una_perspectiva_wayuu
- Pereira, M. (2005, septiembre 23). Cine y Educación social. *Revista de Educación, núm (338)*, (pp. 205-228) <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:c2752ac2-fb76-4cc3-9d95-ad1e91ef60c7/re33814-pdf.pdf>
- Pinilla, O. (2019). Entre el orden y el caos, el sonido de la violencia urbana en el cine colombiano contemporáneo. En Congreso Colombiano de Historia, *Cine Colombiano: Historia y Representación de un País Filmado* (pp. 29-35) Recuperado de:

<https://asocolhistoria.org/wp-content/uploads/2021/02/31.-MCH2019-S7-CINE-COLOMBIANO.pdf>

Pinzón, J. (2017, octubre 24). *La ruta de la bonanza marimbera*. Revista Bacanika. Recuperado de: <https://www.bacanika.com/seccion-historias/marimba.html>

Pulecio, E. (s.f). *El Cine: Análisis y Estética*. Recuperado de: <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine%2C%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>

Pushaina, J (s.f). *Wayúu la gente de arena, sol y viento / Entrevistado por El País*. El País. Recuperado el 5 de julio de 2023, de <https://www.elpais.com.co/especiales/colombia-te-tengo-el-plan/wayu.html>

Radio Nacional. (2015, septiembre 30). *Los matrimonios wayuu y sus costumbres*. Radio Nacional. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/cultura/los-matrimonios-wayuu-y-sus-costumbres>

Radio Nacional de Colombia. (2022, septiembre 28). *Yonna: la danza milenaria del pueblo Wayuu*. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/cultura/tradiciones/indigenas-wayuu-danza-tradicional-yonna>

Real Academia Española. (s.f.). Opio. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 29 de mayo de 2023, de <https://dle.rae.es/opio>

Real Academia Española. (s.f.). Proteccionismo. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 29 de mayo de 2023, de <https://dle.rae.es/proteccionismo>

Romaní, O. (1999). *Las Drogas, sueños y razones*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/331329679_Las_drogas_Suenos_y_Razones

Ruíz, L. (2017). El cine: una fuente apta para reconstruir el pasado. *Revista Horizonte Histórico*, volumen (15), (pp. 43-53). Recuperado de: <https://revistas.uaa.mx/index.php/horizontehistorico/article/view/1497>

Ruiz, M. (2020). *La Bonanza Marimbera: crónica de una tragedia anunciada narrada a través del cine* (Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional). Recuperado de: http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/13254/la_bonanza_marimbera_cronica_de_una_tragedia_anunciada_narrada_a_trav%C3%A9s_del_cine.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Sáenz, E. (2007). *La "prehistoria" de la marihuana en Colombia: consumo y cultivos entre los años 30 y 60*. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47722007000200008
- Solórzano, F. [Letras Libres]. (13 de diciembre de 2018,). *Cine aparte • Pájaros de verano*. [Archivo de video]. Recuperado de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cih1UHP11y8>
- Torres, A. (2018). *Narrativas de ciencia ficción: lo real, científico y fantástico de la ciencia ficción*. (Proyecto de investigación, Universidad de Medellín). Recuperado de: https://repository.udem.edu.co/bitstream/handle/11407/6981/TG_CLA_661.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- UNESCO. (s.f.). *El sistema normativo de los wayuus, aplicado por el pütchipü'üi ("palabrero")* Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-sistema-normativo-de-los-wayuus-aplicado-por-el-ptchipi-palabrero-00435>
- WOLA. (2021). *Décadas de daño infligido: la catástrofe de la guerra contra las drogas en América Latina y el Caribe*. WOLA. Recuperado de: <https://www.wola.org/es/analisis/aniversario-guerra-contra-las-drogas-catastrofe/>
- Zepeda Cruz, J. D. 2004. *El fenómeno catártico y la narrativa cinematográfica clásica*. (Tesis Licenciatura Ciencias de la Comunicación, Universidad de las Américas Puebla) Recuperado de: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zepeda_c_jd/capitulo3.pdf
- Zubiaur, F. (2005). *El Cine como fuente de la Historia*. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17676/1/24391733.pdf>