

# El papel del periodista en el cine negro colombiano: oposición de la búsqueda de la verdad y visualización de la represión estatal

*The role of the journalist in Colombian film noir: opposing the quest for truth and visualizing state repression*

ISSN: 1696-019X / e-ISSN: 2386-3978



**Alejandra Laverde Román.** Profesora-investigadora del programa de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales de la Universidad de Medellín. Doctora en Teoría y Análisis cinematográfico de la Universidad Complutense de Madrid. Magíster en Literatura de la Universidad de Antioquia. Máster en Relaciones Internacionales iberoamericanas de la Universidad Rey Juan Carlos de España. Graduada en Comunicación Social-Periodismo en la Universidad de Antioquia. Integrante del grupo Estudios en Cultura Audiovisual, categoría A1 Minciencias. Colombia. Cuenta con artículos en revistas indexadas, otras publicaciones (capítulos y un libro derivado de investigación). Ha participado en proyectos de Investigación y Desarrollo sobre la historiografía literaria en Colombia; La narrativa literaria y audiovisual entre 1920 y 2008; la memoria y su representación audiovisual en el caso del director Carlos Saura y el análisis comparativo del héroe y las estructuras narrativas de las campañas de comunicación de marca. Sus líneas de investigación son los Estudios Literarios y las Narrativas Audiovisuales (narratología literaria y Fílmica) con experiencia en teoría y análisis cinematográfico con la metodología del Análisis Textual Fílmico. Obtuvo la Beca Francisco José de Caldas de Colciencias en la modalidad doctorado Internacional.

Universidad de Medellín, Colombia  
alaverde@udemedellin.edu.co  
ORCID: 0000-0002-9059-3502



**Carlos Berrio-Meneses.** Doctor en Comunicación audiovisual, publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad Complutense de Madrid. Su tema de investigación doctoral versó en torno al uso de la figura del héroe en el discurso propagandístico del Ejército de Colombia. Magíster en Estudios Políticos de la Universidad Pontificia Bolivariana y publicista de la misma institución. Cuenta con más de 15 años de experiencia docente y de investigación en las áreas de la comunicación política, los relatos simbólicos, el branding y la inteligencia de negocios. Actualmente, desarrolla investigaciones en torno al impacto de la inteligencia artificial generativa en la publicidad en Colombia, así como la caracterización del discurso propagandístico de la Federación rusa en Hispanoamérica. Actualmente, se desempeña como profesor investigador de la Universidad Católica Luis Amigó en Medellín, Colombia y es líder del grupo de investigación Urbanitas, perteneciente a la misma institución. Profesor ocasional en el Politécnico Grancolombiano.

Universidad Católica Luis Amigó, Colombia  
carlos.berriome@amigo.edu.co  
ORCID: 0002-0172-5586

## Cómo citar este artículo:

Laverde Román, A. y Berrio-Meneses, C. (2024). El papel del periodista en el cine negro colombiano: oposición de la búsqueda de la verdad y visualización de la represión estatal. *Doxa Comunicación*, 39, pp. 293-309.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n39a2111>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial. Licencia internacional CC BY-NC 4.0

### Resumen:

Este artículo analiza el personaje del periodista en cuatro películas colombianas del género negro o criminal, *Perder es cuestión de método* (2004), *El Rey* (2004), *La historia del baúl rosado* (2005) y *Antes del fuego* (2015). Nuestra hipótesis plantea que el personaje del periodista en el cine negro norteamericano se representa como un buscador de la verdad que logra su cometido como un héroe, pero en Colombia representa una tarea inútil ante un estado ausente o represor que impide el triunfo de verdad alguna. Mediante un análisis textual se identifican las posibles coincidencias y divergencias entre las funciones del héroe y el destinador, y el cumplimiento de la tarea simbólica propuestas por Jesús González Requena en la Teoría del relato para identificar si el periodista se presenta como un buscador de la verdad y logra cumplir su tarea en los filmes estudiados. En dos películas el periodista es un buscador de la verdad, pero, aunque logra descubrirla, es silenciado por el estado o sus representantes corruptos. Asimismo, en *La historia del baúl rosado* se presenta como un antagonista movido por su deseo de éxito profesional y, finalmente, en *El Rey*, es un informador de la historia, sin importancia como personaje.

### Palabras clave:

Periodistas en el cine; cine negro colombiano; cine criminal colombiano; cine latinoamericano; cine negro norteamericano.

### Abstract:

This article analyses the character of the journalist in four Colombian noir films, *Perder es cuestión de método* (2004), *El Rey* (2004), *La historia del baúl rosado* (2005) and *Antes del fuego* (2015). Our hypothesis posits that in American film noir, the journalist is often depicted as a truth seeker who fulfils a heroic role. Through textual analysis, we aim to identify similarities and differences between the functions of the hero and the symbolic task proposed by the Theory of the Story. This analysis will enable us to determine whether the journalist in these films is presented as a truth seeker who succeeds in fulfilling their task. In two of the movies, the journalist is portrayed as a truth seeker, but despite uncovering the truth, they are silenced by the state or its corrupt representatives. In *La Historia del baúl rosado*, the journalist is depicted as an opponent driven by a desire for professional success, while in *El Rey*, they serve merely as an informant of events.

### Keywords:

Journalists in cinema; colombian film noir; colombian crime cinema; latin american cinema; north american film noir.

## 1. Introducción

### 1.1. La representación del crimen en el cine colombiano y latinoamericano

El cine colombiano ha abordado el tema del crimen a lo largo de su historia, desde la controversial recreación del asesinato del General Rafael Uribe en *El drama del 15 de octubre* (1914) de los hermanos di Doménico hasta su incursión en el género policial con *El amor, el deber y el crimen* (1926). Sin embargo, el verdadero impulso hacia el género negro surge en los años 70 con el Grupo de Cali, que fusiona terror y crítica social en películas como *Pura Sangre* (Ospina, 1982) y *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983). En la década de 1990 surge la “Sicaresca” que se enfoca en el crimen vinculado al narcotráfico en películas como *Rodrigo D. No Futuro* (1990) de Víctor Gaviria y *Rosario Tijeras* (2005) dirigida por Emilio Maillé. En este caso, explorando la figura del sicario, es decir, el asesino a sueldo en un contexto de pobreza y marginación.

En este aspecto, el cine colombiano se asemeja a lo que señala Paula García Talabán en su estudio de la novela neopolicial latinoamericana, cuando afirma que, en este país, “la novela policial comparte escenario con el género autóctono de la *Sicaresca*, [sin embargo, en la primera] sobresalen autores como Santiago Gamboa y Rubén Varona” (García, 2014: 72). Esta evolución para-

lela a la novela policial latinoamericana se refleja en el cine, adaptando y fusionando géneros para influenciar la representación del crimen.

Por otra parte, la narrativa del crimen en América Latina ha evolucionado de manera significativa, alejándose del género policiaco clásico para desarrollar una caracterización propia, lo que refleja una rica tradición en la región (Forero, 2010: 51). En Argentina, se fortalece fusionando literatura y cine negro, adaptando obras de Borges, Cortázar y Sábato. En Colombia, esta tradición se fortalece desde la década de 1990 (Pöppel, 2001: 65), especialmente después de la Ley de Cine de 2003. Este género también prospera en otros países latinoamericanos como Brasil, Uruguay, México, Cuba y Chile, influenciados por la novela negra estadounidense, pero desarrollando sus propias características, como la presencia de la anomia social, reflejando la confusión ideológica y la dificultad de identificación con las normas sociales (Forero, 2010: 51). La anomia es un elemento común en el género negro y en el policiaco, pero difiere en su grado de presencia en el ámbito norteamericano y el latinoamericano. Lo anterior se relaciona con la interacción entre los individuos y la ley, además de en la legitimidad de las instituciones y el Estado en cada contexto (Forero, 2010: 54).

Esta narrativa diverge de la estadounidense en la relación con el poder y la percepción del sistema. Mientras en EE. UU. se enfoca en una democracia fuerte, además de las motivaciones individuales de los personajes, en América Latina se presenta un sistema controlado por élites corruptas y una desconfianza hacia el funcionamiento del Estado (Giardinelli, 2013: 231). La narrativa latinoamericana refleja un sistema controlado por élites corruptas que mantienen una democracia ficticia para preservar el poder de una oligarquía. En las historias estadounidenses la ley desempeña un papel más claro en comparación con las latinoamericanas (Forero, 2010: 57). Asimismo, la confianza en el funcionamiento del Estado es un elemento crucial en la diferencia de estas narrativas. La estadounidense confía en que el triunfo individual es posible, pero para la latinoamericana, el triunfo individual es improbable y carece de sentido debido a la desconfianza hacia el sistema. Para los autores latinoamericanos, el género negro se convierte en una herramienta para denunciar la injusticia social y la corrupción de la oligarquía, sirviendo como un instrumento ideológico (Giardinelli, 2013: 225). Javier Sánchez Zapatero y María Marcos Ramos (2014) coinciden en que también el cine negro estadounidense refleja la realidad social, histórica y política, mostrando la angustia, la inseguridad y complejidad de la sociedad norteamericana, aunque esta característica común no es opuesta a las contradicciones entre la cinematografía estadounidense y latinoamericana.

### *1.2. El periodista como personaje arquetípico en el cine negro y la narrativa del crimen*

El cine colombiano ha explorado la narrativa del crimen y su relación con el personaje del periodista, revelando divergencias respecto al género negro estadounidense. Noel Simsolo (2009) destaca que, en películas icónicas como *The Turning Point (Un hombre acusa)* (1977) de Herbert Ross; *The Captive City* (1952) de Robert Wise; *Park Row* (1952) de Samuel Fuller y *Deadline USA* (1952) de Richard Brooks se representa al periodista como un denunciante de la corrupción. No obstante, obras como *While the City Sleeps (Mientras Nueva York duerme)* (1956) dirigida por Fritz Lang critican el sensacionalismo mediático y la falta de ética periodística, aunque Simsolo advierte la baja aceptación de tales filmes entre el público porque “El espectador americano quiere ver periodistas aventureros, pintorescos, detectives aficionados, servidores de la justicia, denunciantes de la corrupción o valerosos corresponsales de guerra. No le interesa verlo como asesino, mentiroso o estafador” (Simsolo, 2009: 335).

Estudios como el de Ofa Bezunarte Valencia y otros subrayan la exageración de estereotipos del periodista en el cine estadounidense, mostrándolos como motivados por la conciencia de su función social, aunque siempre en límites borrosos. No obstante, afirma “puede llegarse a la conclusión de que un número muy elevado de los periodistas cinematográficos está bastante obsesionado con su tarea” (2010: 159). Vélez Cuervo (2015) coincide con lo expresado al presentar al periodista dentro del arquetipo del buscador de la verdad como uno de los más frecuentes en el cine negro (41). Sin embargo, en el género negro colombiano no es un personaje habitual, ya que de las 24 películas analizadas por este autor solo tres incluyen el personaje del periodista y solo uno de ellos cumple a cabalidad con este arquetipo.

Por otra parte, el cine español ha sido contrastado de manera recurrente con el cine estadounidense y en ambas latitudes pueden encontrarse narrativas dicotómicas, donde el periodista es configurado como un héroe comprometido con la verdad (Barris, 1976; McNair, 2010; Ehrlich, 2006). Dentro de la sociedad norteamericana, por lo general, el periodista es representado como un personaje dedicado a la labor de exponer las mentiras y contribuir a la democracia (San José de la Rosa y otros, 2020: 318). En Argentina, por otra parte, Giacomelli (2020) examina el desarrollo del género policial en el cine argentino en relación con las tendencias del mismo género de Hollywood durante la década de 1940 y concluye que el cine policial argentino se fusiona con modos genéricos propios que dan origen a expresiones distintivas del cine policial con la presencia de personajes y situaciones que reflejan el contexto urbano argentino, pero sin forzarlo a las convenciones estadounidenses, destacando el papel del periodismo en la configuración de la narrativa del crimen. Una aproximación cercana a la naturaleza del cine negro colombiano en la que debe adaptarse a una realidad cultural y política que da lugar a la fusión de géneros para representar el crimen.

Las obras analizadas evidencian una reconfiguración del concepto de héroe en el cine negro colombiano, mostrando una adaptación particular de la narrativa del crimen a la realidad latinoamericana y divergiendo de las representaciones estadounidenses del periodista comprometido y ético.

En la escasa investigación existente, se destaca la ya mencionada obra *República Noir. Cine criminal colombiano (2000-2012)* de Andrés Vélez Cuervo, publicada en el año 2015, como un estudio exhaustivo que se adentra en el cine negro en Colombia. El autor propone la narrativa delictiva como elemento esencial para categorizar el cine negro. Asimismo, examina desde un enfoque psicoanalítico la construcción de personajes, la utilización de arquetipos clásicos como el “buscador de la verdad,” el “perseguido” y la “femme fatale,” también la presencia de héroes cuyas características se alejan de los patrones tradicionales, incluso, con rasgos antiheroicos. Por su parte, Alejandra Laverde, Carlos Berrio y Fernando Arenas sostienen que, contrario a lo anterior, los periodistas en Colombia son representados, frecuentemente, como sujetos constreñidos por el poder y víctimas de sus propias ambiciones (Laverde y otros, 2022: 48). Con este artículo nos proponemos contribuir a la subsanación de la brecha existente en la investigación del cine negro colombiano y explorar en profundidad cómo este género cinematográfico se adapta y evoluciona en el contexto específico de América Latina, con un enfoque particular en Colombia. Específicamente, se centra en el personaje del periodista como personaje arquetípico del cine del crimen (negro, policial, neopolicial, entre otros).

### 1.3. Marco teórico

El presente análisis parte de la propuesta teórica de Jesús González Requena en su obra *Clásico, manierista y postclásico: los modos del relato del cine de Hollywood*. El autor define al relato como el trayecto del deseo de un sujeto (González, 2006: 521), es de-

cir, los relatos centran la mirada en un actante principal o protagonista y el suspense se desarrolla en la lucha de este por alcanzar un objeto de deseo, lo que permite el surgimiento de una estructura básica del relato en torno a tres elementos fundamentales: sujeto, deseo y oponente. Este se considera el eje de la carencia porque se busca alcanzar el deseo.

**Gráfico 1. Esquema narrativo básico del relato**



**Fuente: elaboración propia a partir de la Teoría del relato de Jesús González Requena (2006)**

Sin embargo, se presenta también la posibilidad de un *relato simbólico* estructurado en torno a cuatro figuras nucleares: “-el destinador, el héroe, el Objeto de deseo, el Antagonista- a través de esa protofunción que es la Tarea” (González, 2006:5 62). En este caso, además de la carencia, encontramos un eje de la donación. Esto es, el sujeto debe cumplir con una tarea donada por un destinador, figura representativa del padre simbólico que desempeña cuatro funciones en el relato: “formular la prohibición, enunciar el mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria” (González, 2006: 526). Por ello, el destinador juega un papel primordial en los relatos simbólicos, pues sólo a través de su presencia y el desarrollo de sus funciones, el sujeto puede apegarse a la tarea y, finalmente, convertirse en héroe.

**Gráfico 2. Esquema narrativo del relato simbólico**



**Fuente: elaboración propia a partir de la Teoría del relato de Jesús González Requena (2006)**

Lo expresado son los postulados más relevantes respecto a la estructura narrativa del relato simbólico que se complementan con los elementos de la escritura o la enunciación fílmica, la cual puede entenderse como todos los recursos fílmicos y posibilidades estéticas que acompañan a la narración. En otras palabras, a todos los recursos que no hacen parte de la trama, pero que sí son indispensables para narrar como, por ejemplo, la elección de los nombres de los personajes, la puesta en escena, los ángulos y movimientos de cámara, entre otros, que puede subordinarse a la estructura narrativa para explicitar las funciones de los personajes (por ejemplo, presentar al héroe en contrapicado o con vestuario, utilería y elementos de ambientación propios de la representación heroica como en el western) o que pueden representar a las figuras de una manera ambigua que oculte las verdaderas intenciones de los personajes cuando hay dudas sobre la capacidad del héroe de estar a la altura de su tarea o cuando el destinador no está investido por la ética en su actuar. Estos elementos son relevantes a la hora de analizar al personaje enmarcado dentro del arquetipo del buscador de la verdad en el que se centra el presente estudio.

#### 1.4. Hipótesis y objetivos

Nuestra hipótesis sostiene que el personaje del periodista en el cine negro norteamericano ha sido representado como un buscador de la verdad que logra su cometido como un héroe individual, mientras en el colombiano es retratado como el representante de una tarea inútil ante un estado ausente o represor que impide el triunfo de verdad alguna. Para demostrarlo tenemos como objetivos:

1. Analizar el papel del personaje del periodista en el cine negro con el fin de demostrar si existen unos rasgos diferenciadores en la representación de este personaje en la cinematografía estadounidense rastreada en los estudios previos sobre el tema.
2. Determinar cuáles son las cualidades en la construcción como personajes de los periodistas en las películas del cine negro y criminal colombiano a partir de la escritura fílmica y de la estructura narrativa de los filmes seleccionados.
3. Comparar los resultados sobre la caracterización del periodista en el cine negro clásico norteamericano teniendo en cuenta el tratamiento de este personaje en el ámbito latinoamericano, en relación con la propuesta específica del cine colombiano.

#### 2. Método

Nuestra pesquisa se apoya en la investigación más extensa que existe sobre el cine negro en Colombia, la cual fue publicada por Vélez Cuervo en 2015. El autor registra un total de 24 largometrajes de este género producidos en Colombia desde finales del siglo XX hasta el 2012. En este periodo, Vélez halla tres obras cinematográficas en las que la figura del periodista juega un papel preponderante en la trama, por lo que dichas obras han sido incluidas en nuestro estudio. Estos filmes son *Perder es cuestión de método* (2004) dirigida por Sergio Cabrera, *La historia del baúl rosado* (2005) de Libia Stella Gómez y *El Rey* (2004) de Antonio Dorado. Sin embargo, nuestra investigación ha extendido el periodo hasta el 2022, lo que ha permitido incluir en la muestra a *Antes del fuego* (2015) de Laura Mora, obra que fácilmente puede ser catalogada como perteneciente al cine criminal según los postulados de los autores mencionados líneas arriba.

En tal sentido, nuestro corpus se ha consolidado en estos cuatro largometrajes debido a dos motivos fundamentales: el primero, estas obras pueden ser catalogadas en el género del cine del crimen como una perspectiva más amplia del cine negro. Segundo, porque la figura del periodista juega un papel protagónico en el desarrollo de la trama, ya sea como actante principal, antagonista o narrador.

Ahora bien, como la investigación de Vélez Cuervo (2015) analizó el papel del periodista en las obras del cine negro colombiano y, además, determinó cuáles son las cualidades con las que se construye a estos personajes, en nuestro estudio empleamos el método cualitativo y la metodología del análisis textual audiovisual enfocadas a dos categorías fundamentales de los filmes: la estructura narrativa y la representación fílmica.

De acuerdo con lo anterior, realizamos el visionado de las cuatro películas y el delectamiento mediante una ficha de análisis textual en la que se estudiaron los filmes de acuerdo con las siguientes categorías de análisis: en primer lugar, la estructura narrativa desglosada en los elementos que permiten determinar las funciones que cumplen los personajes y en particular el del periodista como héroe o no del relato determinado por su tarea de la búsqueda de la verdad. En segundo lugar, la categoría de la representación fílmica correspondiente a los elementos de la imagen y el sonido para identificar cómo se usan estos recursos

para representar la trama, las motivaciones de los personajes, la función que cada uno de ellos cumple y otros aspectos para la construcción del sentido que se revelan a partir de estos procedimientos formales. A continuación, se presenta la ficha de análisis textual elaborada.

**Tabla 1. Ficha de análisis textual**

FICHA DE ANÁLISIS DEL PERSONAJE DEL PERIODISTA EN EL CINE NEGRO COLOMBIANO					
N° ficha	Identificación de la película				
Título y año					Director
Género/ subgénero					Guionista
Story line					
Tema					
Escenario					
Estructura Narrativa			Representación fílmica		Comentarios
Personaje	Héroe		Planos		
	Sujeto y/o aliado				
	Destinador		Ángulos		
	Oponente				
Deseo o motivación			Encuadres		
Tarea o protofunción			Movimientos de cámara		
			Colorimetría		
Otros recursos narrativos			Vestuario		
			Elementos de ambientación		
			Otros recursos fílmicos y Sonido		
Observaciones finales:					

Fuente: elaboración propia a partir de la Teoría del relato de Jesús González Requena (2006)

Este instrumento permitió determinar cuáles son los motivos por los cuales se movilizan los personajes y, especialmente, el periodista representado en la obra, si lo hace en la búsqueda de la verdad o por ambiciones personales o profesionales. Asimismo, habilita para reconocer quién se opone ante la tarea, en este caso, si se trata de un representante del estado o del poder hegemónico (élite, propietarios de los medios) quien le impide al periodista cumplir con su tarea cuando ha logrado desentrañar la verdad haciendo que su esfuerzo sea inútil, lo que en última instancia permitió comprobar la hipótesis planteada.

### 3. Resultado

*Perder es cuestión de método* (2005), basada en la novela homónima de Santiago Gamboa (1997), inicia con el descubrimiento de un extraño y horrendo crimen. Víctor Silanpa, un periodista en una mala situación laboral y sentimental, se convierte en el protagonista de la historia cuando el coronel Aristófales Moya le ofrece la oportunidad de cubrir la noticia y de paso, desentrañar el crimen. Entre ellos se establece una dinámica de destinador y destinatario, no solo porque le ha legado la tarea de investigar el crimen, sino porque Moya es un representante de la autoridad que, incluso, afirma “Yo soy mucho más que yo, yo llevo este uniforme” (00:03:50) en relación con su pertenencia a la Policía Nacional.

Sin embargo, Moya se debilita como destinador, en primera instancia, porque extorsiona a Silanpa, exigiendo que escriba un discurso para él a cambio de ofrecerle la primicia. Este discurso es un boleto de entrada a un grupo de apoyo que le ayudará a perder peso, ya que sufre de obesidad mórbida debido a su obsesión por la comida. Emerge, entonces, otra figura como posible destinador cuando Víctor Silanpa acude a su antiguo jefe y mentor, Guzmán, quien posee la sabiduría necesaria para guiarlo a encontrar la verdad y narrarla. Sin embargo, esta versión alternativa de destinador lucha su propia batalla con la realidad, representada en su confinamiento en un hospital psiquiátrico, lo que plantea dudas sobre su capacidad para cumplir esta función.

El mismo Silanpa es presentado como un personaje que carece de rasgos heroicos e, incluso, resulta patético en algunos apartados pues es asmático y se muestra aquejado por dolorosas hemorroides, lo que lo convierte en un personaje frágil y vulnerable. El mismo coronel ha calificado a Silanpa como un “periodista muerto de hambre” (00:03:00) el cuál, además, convive con un maniquí con quien conversa cuando se siente solo. A pesar de sus limitaciones, es un periodista con habilidades destacadas en la investigación, aunque motivado por la búsqueda de reconocimiento público y el deseo de recuperar a su exesposa, en lugar de la búsqueda de la verdad.

La película presenta a otros personajes, como Emir Estupiñán y Quica. El primero es un hombre honesto en busca de justicia, subestimado en el filme por su creencia en el sistema y la ley. Estupiñán se convierte en un verdadero aliado de Silanpa, pues desea saber qué ha pasado con su hermano desaparecido, quien a la postre resulta ser el hombre asesinado al inicio del filme. Al enterarse de esta verdad, enuncia: “propongo un brindis por mi hermano... víctima de la injusticia y la corrupción que devora a este país, que vuelve a los pobres más pobres y sumisos y a los ricos más ricos y poderosos” (01:27:34).

Quica, por otra parte, es una joven prostituta que se ve envuelta en la investigación cuando es utilizada por Silanpa a sabiendas del peligro al que la expone, lo que pone de manifiesto, una vez más, las complejidades éticas del periodista. Finalmente, la abandona a su suerte cuando se ve obligado por Moya a callar y publicar una versión alternativa de lo ocurrido, tras su descubrimiento de una red de corrupción inmobiliaria, de la cual el coronel saca provecho al chantajear a los implicados.



Este desenlace pone de manifiesto la imposibilidad de triunfo individual sobre un sistema corrupto en el que nadie será condenado por este crimen cuando el coronel extorsiona a los implicados y obliga a Silanpa a contar una historia falsa de lo ocurrido. La corrupción y el poder económico prevalecen sobre la justicia y la verdad, lo que lleva a una sensación de derrota. Silanpa, en lugar de ser investido como héroe del relato, se convierte en un peón más en el juego corrupto del sistema.

Puede apreciarse cómo en esta obra el personaje principal carece de las cualidades necesarias para ser un héroe por sus debilidades y por movilizarse exclusivamente por sus intereses personales. Aun así, el filme presenta al periodista como un personaje que sí tiene las habilidades necesarias para acceder a la verdad, aunque esto de nada importa pues él, por sí solo, no puede luchar y vencer al sistema.

De nada sirve oponerse a unas instituciones que han sido cooptadas por poderes particulares, las cuales en esta obra son ridiculizadas a través de la manera en que se presenta la obesidad mórbida de Moya y, especialmente, a través de los discursos en los que narra su incapacidad de contenerse ante la comida. El consumo desenfrenado de las delicias culinarias autóctonas muestra un contrapunto humorístico propio de la tradición popular cinematográfica. Sin embargo, la obra no solo ridiculiza a la autoridad, sino a quienes creen en la justicia, tal como lo hace con el personaje de Emir Estupiñán, cuyo apellido sugiere que él es estúpido por confiar en la posibilidad de justicia en una sociedad como la colombiana.

Podemos comprobar cómo la película explora la complejidad del periodista quien, si bien puede acceder a la verdad, esta nunca saldrá a la luz, porque los intereses del poder lo obligarán a narrar una historia ficticia.

Respecto a la representación fílmica, el filme sigue algunos rasgos propios del género, una colorimetría de claro-oscuros, la escenificación en tonos fríos propios de un ambiente citadino y nocturno. Los escenarios y los elementos de ambientación construyen lugares sórdidos donde se representa la clandestinidad, la prostitución y los vicios. Todos los elementos formales expresan con claridad a partir del uso de los planos, los ángulos, los encuadres, el vestuario y la ambientación qué lugar ocupa cada uno de los personajes en la estructura narrativa, cuál es su función en la trama y su motivación personal. El coronel Moya como una caricatura del poder, con su ridícula obsesión por la comida y su presencia de hombre obeso infantilizado esclavo de sus deseos y ambiciones. Asimismo, la presencia debilitada del destinador representada en un hombre mayor con apariencia y voz de sabio, pero fracturado mentalmente como Guzmán. Finalmente, la imposibilidad heroica de Silanpa que sucumbe a sus deseos y temeroso de su propio fracaso como periodista y como esposo abandonado se explicita desde el inicio con su caracterización física, su vestuario descuidado, siempre con un gabán desteñido. Además, en la construcción de su espacio personal en el que comparte habitación con el maniquí que le obsequió su mentor antes de internarse en una clínica de salud mental y al cual le confiesa sus inseguridades sobre Mónica, la exesposa que no le contesta las llamadas y que está continuamente presente en las fotografías y en la imagen del salvapantallas de su computadora.

Un planteamiento similar sobre la construcción del periodista como buscador de la verdad es la que presenta *Antes del fuego*, filme que sigue el empeño de Arturo Mendoza por descubrir los verdaderos móviles tras el asesinato de su amigo y colega Roberto Sepúlveda “El Gordo” que, sospechosamente, han hecho parecer un suicidio. En la investigación que va a desembocar en el descubrimiento de un plan para la toma del Palacio de Justicia colombiano, hecho histórico ocurrido en el año de 1985, también se involucra a Milena Bedoya, una estudiante del último año de periodismo que llega al despacho de Mendoza y Sepúlveda para ejercer como practicante el día anterior a la muerte de este último.

Mendoza es conocido en el medio por pertenecer a una influyente familia política al ser hijo de un exministro de justicia, ya fallecido, admirado por quienes lo conocieron. Igual que su padre, Mendoza es abogado, pero decidió dedicarse al periodismo y es reconocido por su honestidad, tal como lo afirma uno de sus antiguos compañeros de universidad que se ha dedicado a ser abogado de grupos mafiosos: “Usted es el tipo más decente que yo conozco” (00:26:38).

De esta manera, se empieza a configurar un personaje heroico con un destinador a la altura de las circunstancias. Un padre que ha legado un camino de rectitud a un hijo que hace a un lado su bienestar económico y el estatus social por seguir una labor mal pagada y sacrificada, pero honesta y esencial en un ambiente corrupto como el que se vive en la década del 80 en Colombia.

Aunque “El Gordo” muere al comienzo del relato, su sombra se extiende a lo largo de la trama, su muerte funciona, también como el llamado a la aventura y el punto de partida para la investigación, lo que lo convierte en una figura destinadora en retrospectiva, pues fue él quien primero descubrió la verdad de este entramado que involucra a la guerrilla, el ejército y la mafia.

Milena Bedoya es otra figura esencial en el filme, ella se une a Arturo en la búsqueda de la verdad detrás de la muerte de “El Gordo” y se erige como contrapunto ideológico de Arturo por su procedencia humilde. Es la hija de una madre que ha quedado sola con sus hijos después del asesinato de su esposo en un asalto. La mujer es una empleada de la cafetería del Palacio de Justicia, por lo que, el descubrimiento del plan para la toma del edificio por parte de la guerrilla resulta de crucial relevancia para Milena, al darse cuenta del peligro que corre su madre.

“El Gordo” ha sido asesinado porque se ha enterado que el Palacio de justicia será tomado por la guerrilla en connivencia con la mafia y la inteligencia militar del ejército que tenía conocimiento de la toma. Esta es la razón por la cual los miembros de la inteligencia militar, por una parte, amenazan y violentan a Milena y, por otra, le sugieren a Arturo que se retire de la investigación: “Haga una cosa Arturo: olvídense de este caso, hombre. Cierre esa investigación” (01:12:47).

La obra finaliza como una tragedia cuando Milena queda atrapada en la toma y se convierte en una víctima. Si bien el final puede parecer abierto, la voz militar que enuncia “Esperamos que si está la manga no aparezca el chaleco” (01:22:05) mientras la cámara enfoca a Milena, sugiere que ella desaparece, ya que años más tarde, la justicia de Colombia descubriría que dicha frase fue una orden dictada para desaparecer civiles sospechosos de ser guerrilleros. Todo ello orquestado por el ejército, institución que relajó la seguridad del palacio de justicia para facilitar la toma y, posteriormente, liquidar al comando guerrillero atrapado en este edificio.

Los recursos fílmicos de la película se adaptan a las convenciones del género negro, pues el ambiente es urbano, en una ciudad fría y lluviosa como Bogotá. El personaje principal también usa un atuendo característico del periodista, con su blazer o con chaleco de lana en colores ocre, marrones y grises, la barba descuidada, un cigarrillo siempre en su mano y los lentes redondos que solo usa cuando se le ve leyendo en un escritorio en permanente desorden. La colorimetría nos muestra tonos fríos e imágenes opacas. Se usan algunas imágenes de archivo sobre la toma al palacio de justicia que generan una cercanía con el documental y dan cuenta de su relación con el acontecimiento histórico del que surge el filme. En cuanto a los planos, predominan los primeros planos sobre los personajes que generan un mayor dramatismo sobre los acontecimientos. Asimismo, los movimientos de cámara se usan para seguir a los personajes en momentos dramáticos y en los que el peligro los acecha. Un aspecto muy importante es el evitar la explicitud en acontecimientos violentos o de índole sexual. Un rasgo propio del modo clásico del relato en el que lo

que determina el uso de los recursos fílmicos es el peso de lo simbólico del acontecimiento narrativo y no la espectacularización de este.

Por otra parte, *La historia de baúl rosado* (2005) no centra su mirada sobre un periodista sino sobre el detective de la policía, Mariano Corzo, que es comisionado para descubrir el aparente crimen de una pequeña niña cuyo cadáver es abandonado en un baúl. La representación del periodista recae sobre Hipólito Mosquera, quien aparentemente demuestra gran pericia en la investigación y narración, pues revela importantes detalles del caso en el periódico *La verdad*, para el cual trabaja.

Desde los primeros minutos del filme, la enunciación hace visible que Corzo no posee las cualidades necesarias para configurarse como un héroe pues, a pesar de ser detective, demuestra un constante temor a la imagen de su fallecida madre y a la muerte, en sí misma. El prefecto Castillo, su jefe, aparece como quien dona a Corzo la tarea de investigar el crimen y quien, aparentemente, tiene las cualidades para ser un destinador viable porque su cargo lo ubica como representante de la ley. Sin embargo, la duda en las capacidades de cumplir su función también se extiende hacia Castillo, pues se le presenta como un sujeto obsesionado con la filatelia, un pasatiempo al cual se dedica en sus horas laborales descuidando su función policial.

Hipólito Mosquera es presentado como un periodista sagaz que siempre va un paso adelante en la investigación que desarrolla Corzo, por lo que se configura como el oponente del protagonista. Su habilidad se centra en conseguir detalles de la investigación y narrar historias divertidas que ridiculizan a la prefectura de policía y, especialmente, a Corzo, lo que le supone un aumento en las ventas del periódico *La verdad*. Incluso, inventa que el baúl donde ha sido hallada la niña es de color rosado. Confía tanto en su éxito profesional que le promete a su hermana: “estoy seguro que esta crónica nos va a sacar de pobres” (00:17:22).

El éxito no se hace esperar y Mosquera es ascendido a jefe de redacción, pues sus artículos aumentan las ventas del periódico. No importa que su antiguo jefe advierta del tinte amarillista con el que escribe, o que sus antiguos compañeros, ahora subordinados, le insistan en que la historia del baúl rosado no puede ser el único tema de la primera página. “Las ventas son las ventas. Si no vendes, no existes” (00:38:51) es la justificación que da el dueño del periódico a la actuación de Mosquera.

La fábula se va concretando cuando Corzo, a pesar de sus defectos, lentamente va relacionando la historia del baúl rosado con otro caso que involucra el robo de cadáveres de la morgue local.

Hipólito ha creado una ficción motivada por el deseo de crecer profesionalmente al narrar una historia amarillista que aumente la circulación de su periódico. El título de la obra así lo sugería desde un inicio, *La historia del baúl rosado* es eso, simplemente una historia, una ficción sin otro crimen que el robo del cadáver. Aunque Hipólito huye hacia otra ciudad, por el temor a ser descubierto, sus acciones no tienen ninguna consecuencia, porque el caso se ha cerrado gracias a que el prefecto Castillo es presionado por el dueño del periódico donde labora Hipólito. Lo anterior sugiere que las instituciones oficiales, como la policía, están sujetas a los intereses de los medios de comunicación y sus propietarios.

El filme se distingue por su propuesta estética en la que resaltan los elementos fílmicos representativos del género, como la saturación del color y el uso del claroscuro. Sin embargo, su estructura narrativa se ve debilitada al carecer del crimen como eje central. Desde el inicio, el título y los sonidos de una máquina de escribir sugieren la construcción ficticia del relato, manipulando al detective y al público, desafiando las expectativas del género con una trama llena de engaños y personajes ambiguos. Esta ambigüedad en los relatos se manifiesta en la representación de personajes dudosos, pistas falsas y motivaciones confusas, creando un entorno de incertidumbre en la trama. Además, se destaca la indeterminación en los recursos cinematográficos, especialmen-

te evidente al enfocarse más en la estética visual que en los aspectos simbólicos de la narrativa cinematográfica. Esto hace que la película parezca artificial y alejada de la autenticidad, no parece ir más allá de generar una nostalgia estética del cine negro.

Finalmente, *El Rey* (2004) se aleja de las anteriores obras, pues el periodista no se configura como actante principal u oponente, sino como un narrador de la historia de Pedro Rey, un importante narcotraficante que surge de los sectores populares de Cali en Colombia. Así, Julio González, el periodista, anuncia su rol en la obra: “Él me dejó su testimonio para contarles a ustedes cómo empezó todo” (00:01:28).

González se convierte en un narrador diegético, apareciendo en varias secuencias como un personaje secundario, pues la trama se centra en Pedro, quien pareciera tener un sistema de valores determinado por conceptos como la amistad, la lealtad, la ayuda al desvalido y la preocupación por el bienestar de su pueblo. Sin embargo, pronto la recién adquirida riqueza, la necesidad de mantenerse en el poder y las contradicciones de las emociones y el alma humana lo convertirán en un hombre desalmado que emplea la violencia como medio para mantener su estatus.

El deseo es la motivación de Pedro, quién cae en la perdición gracias a este, característica que enmarca la obra en el esquema de ascenso, esplendor y caída del protagonista. Asimismo, presenta otros elementos propios del género criminal, en este caso de gánsteres, como el policía corrupto, los nexos deshonestos e ilícitos entre la mafia y la política y el triángulo amoroso que determina la caída de Rey. Todos estos elementos se adaptan al contexto colombiano y se muestran con cierta originalidad. El punto de vista en el personaje de Pedro Rey no permite la identificación de ningún elemento heroico, solo somos testigos de la degradación del personaje hasta su inevitable y violento final. No es posible identificar figuras heroicas ni destinatarios claros dentro de la estructura narrativa, por momentos, el mismo Rey parece tener atributos heroicos que se van diluyendo a medida que se enmarca en el eje de la carencia, sin un marco ético claro, por lo que no es posible construir un relato simbólico para el personaje. En cuanto a los elementos fílmicos, se destaca la habilidad de la dirección artística para crear un ambiente que refleja la época en la que se desarrolla la historia. Se presenta una puesta en escena con detalles, escenarios y ambientación que logran sumergir al espectador en la atmósfera de los años setenta y transmitir la sensación de una época marcada por el narcotráfico.

El periodista solo está aquí para narrar la historia de Pedro y, finalmente, intentar explicar el surgimiento de individuos como este, quienes son síntomas de las condiciones particulares de Colombia en la segunda mitad del siglo XX. “Personajes como Rey nacieron de la corrupción, la doble moral económica y política del país, la injerencia norteamericana y hasta el silencio cómplice que tuvimos todos los que conocimos su historia...” (01:27:14).

El filme se estructura mediante planos cerrados, se le da prioridad al acontecimiento dramático en los que predomina el gesto de los personajes. Asimismo, se explicitan las escenas sexuales y los actos de violencia. Un filme en el que estos acontecimientos son parte fundamental de la trama y la representación fílmica obedece a esta consigna sin dejar espacio para simbolizarlos en la construcción fuera de campo como lo escribe el relato simbólico. No existe en esta estructura narrativa un héroe ni un destinatario, no existe un buscador de la verdad tampoco en el personaje del periodista y los elementos de la enunciación fílmica así lo establecen.

#### 4. Discusión

*Antes del fuego* (2015), *El Rey* (2004) y *Perder es cuestión de método* (2005) narran historias acontecidas en Colombia en las últimas décadas del siglo XX, cuando la sociedad colombiana experimentaba un difícil periodo de violencia producida por el aumento del crimen organizado, materializado en el surgimiento de poderosos carteles de la droga, y el fortalecimiento de variados grupos subversivos. Tal situación enfrentaba no solo a un débil estado incapaz de gobernar efectivamente sobre el territorio sino, a la vez, cooptado clientelarmente por diversos tipos de poderes regionales, locales y particulares. De diversas maneras, estas tres obras filmicas representan cómo el periodismo fue testigo y participe de este momento histórico.

A diferencia de lo planteado por Simsolo (2009), en relación con la renuencia de las producciones estadounidenses para presentar al periodista como un individuo corrupto o sometido a quienes sí lo son, en *Perder es cuestión de método* (2005), Silanpa es un sujeto con un carácter tan débil que no puede oponerse al coronel Moya. Su única manera de resistirse a él es ridiculizarlo con un discurso sin mayor importancia para el desarrollo de la trama.

En oposición al carácter de Silanpa, Arturo Mendoza, el periodista que protagoniza *Antes del fuego*, sí es un hombre apegado a una ley simbólica porque su búsqueda de la verdad está ligada a la tarea que le ha donado su padre y, más tarde, su colega Roberto Sepúlveda, “El Gordo”. La tarea de trasegar siempre por un camino recto y descubrir la verdad, más exactamente, la que perseguía “El Gordo” antes de ser asesinado es cumplida en el filme por este personaje. Así, mientras Silanpa se moviliza por el deseo y una tarea engañosa, Mendoza cumple con las condiciones para configurarse como héroe.

Sin embargo, los descubrimientos que hacen ambos periodistas son inútiles ante el poder avasallador que tienen quienes dominan un estado sometido por la corrupción. Estas obras enuncian que no importa si los periodistas obtienen la verdad o no, si esta va en contra de los intereses de las élites, jamás será contada.

Por el contrario, en *La historia del baúl rosado* (2005) la trama se enfoca en un misterio que, finalmente, resulta ser un engaño periodístico. Mosquera utiliza su habilidad como periodista para manipular la realidad y crear una falsa noticia. Este acto evidencia su falta de escrúpulos y el deseo de obtener reconocimiento. Su falta de ética profesional, su determinación y ambición son notables. Está dispuesto a cruzar los límites morales para lograr sus objetivos, además, es capaz de mantener el engaño hasta el final de la película y manipula tanto al detective como a la audiencia misma. Se convierte en un símbolo de la corrupción que representa la falta de integridad en el periodismo, no es un buscador de la verdad, sino del éxito que lo lleva a manipular esa verdad. Su capacidad para engañar tanto a los personajes en la historia como a los espectadores refleja la naturaleza engañosa de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea. Tal como lo plantea Laverde y otros (2022), en *Perder es cuestión de método* (2005) y *La historia del baúl rosado* (2005), puede apreciarse una representación del periodista como un individuo sumiso a los intereses del poder y, al mismo tiempo, víctima de sus propias ambiciones. Finalmente, *El Rey* (2004) presenta una contradicción con los anteriores filmes analizados. Aquí, el personaje del periodista no tiene mayor relevancia ni como protagonista ni como antagonista del relato. Aunque tiene un papel como narrador, no se construye con solidez, al contrario, su voz aparece de manera esporádica, cumple una función limitada en la trama, al punto de que podría eliminarse sin afectar la narrativa principal, su papel podría estar relacionado con una intención documental de la película o por imitación del género norteamericano que presenta estas voces narradoras con el fin de relatar en primera persona los acontecimientos que, en voces de sus protagonistas, resultan más íntimos, cercanos y veraces.

Veracidad que, generalmente, se le atribuye al periodista que, en este caso, no se presenta como un buscador de la verdad, sino como un simple relator de la historia. Aunque es cierto que por medio del periodista se proporcionan datos históricos y contextuales que complementan la historia, lo que podría ser de interés para el público colombiano y para el espectador internacional. A medida que la película avanza, el periodista ofrece datos relevantes sobre la evolución de los eventos, su impacto en la sociedad y la política de la ciudad y del país que sitúa la trama en un marco histórico más amplio. El periodista actúa como un puente entre la narrativa ficcional y el contexto real en el que se basa la película, pero su función en la historia en sí misma es más anecdótica. Así mismo, el periodista, en este caso, Julio González, solo hace una breve reflexión, un mea culpa, en cómo la sociedad colombiana, incluyéndose él mismo, permitió el surgimiento de personajes como Pedro Rey. Sin embargo, su posición está lejos de la presentada en el cine norteamericano donde, según McNair (2010), el periodista asume una posición dicotómica estableciendo claramente una diferencia entre el bien y el mal. Aquí, en *El Rey* (2004), el periodista es solo un narrador que no asume partido o que, incluso, representa al narcotraficante como un halo de héroe trágico producto de la sociedad colombiana y de la falta de oportunidades.

En los cuatro filmes analizados no encontramos una propuesta homogénea sobre el personaje del periodista en el cine negro colombiano. Por lo tanto, no se trata de una figura relevante dentro del género negro en Colombia. Tampoco es, como lo asegura Vélez Cuervo (2015), un arquetipo del buscador de la verdad, todo lo contrario, nuestros hallazgos contrastan con lo afirmado por el autor quien se remite a una noción de héroe sin definición concreta. Utilizando este calificativo de manera genérica, incluso, con personajes sin rasgos heroicos o, en otros casos, subclasificándolos como héroes antiprototípicos sin describir sus características. Lo mismo ocurre con la aplicación del calificativo antihéroe, categoría que no diferencia teóricamente del héroe ni del héroe antiprototípico.

Tampoco es homogénea la mirada sobre los males que afectan a nuestra sociedad. La violencia tiene distintas caras en estas historias o, incluso, está ausente en filmes como *La historia del baúl rosado* (2005) que se ubica en una época de violencia política en el país que no está representada en el relato. En la década del 60 se ambienta *El Rey* (2004) que narra los inicios del narcotráfico en el país; en los años 80 con *Antes del fuego* (2015) se representa la violencia guerrillera y el caldeado ambiente político; finalmente, en *Perder es cuestión de método* (2005) se retrata la corrupción en todos los estamentos de la sociedad colombiana. No existe, entonces, un hilo común entre los filmes en términos de contexto histórico, pero sí se convierten en un caleidoscopio de los distintos males que atormentan hace casi un siglo al país.

En síntesis, las obras de Sergio Cabrera y Laura Mora nos presentan a los periodistas como representantes de tareas inútiles, tal como la hipótesis había planteado. Por otra parte, en *La historia del baúl rosado* (2005), el periodista no aparece reflejado como representante de una tarea, todo lo contrario, es un individuo movilizad o simplemente por su deseo de triunfo profesional. Sin embargo, esta obra no niega totalmente la hipótesis planteada, pues si bien el periodista no cumple tarea alguna, en la obra sí puede apreciarse cómo el estado es representado como ausente y si bien no es representado como opresor, sí se mueve por intereses particulares. Una situación bastante similar ocurre en *El Rey* (2004) donde el periodista no cumple, propiamente, con una tarea simbólica, pues su único objetivo es narrar una historia, pero la obra sí presenta, al igual que todas las anteriores, a un estado incapaz y atrapado por poderes, en este caso mafiosos y corruptos. Así, en dos obras se cumple totalmente la hipótesis y en otras dos se cumple parcialmente.

## 5. Conclusiones

Encontramos cuatro filmes que representan al personaje del periodista de distinta manera. Aunque es claro que *Perder es cuestión de método* y *Antes del fuego* presentan dos periodistas buscadores de la verdad, en el primer filme, esta figura no logra nada porque no está a la altura de esa tarea. Aunque descubre la verdad, no va a trascender, es inútil ese hallazgo, en gran parte por la sociedad en la que él se encuentra, la corrupción estatal ante la cual no hay posibilidad de transformación social.

No obstante, en *Antes del fuego*, es el contexto histórico el que le brinda una dimensión ética profunda al periodista al cuestionar los eventos reales que afectaron a Colombia en 1985. A través de la búsqueda de la verdad y el enfrentamiento con lo real, los dos personajes principales se convierten en héroes que intentan arrojar luz sobre un período oscuro de la historia de su país.

Por otro lado, tenemos *La historia del baúl rosado* y *El Rey*. En el primer filme encontramos un periodista corrupto que no busca la verdad, sino, al contrario, pretende que esta no salga a la luz. Hipólito Mosquera es un personaje complejo que desafía las convenciones del cine negro colombiano. Manipula la realidad por ambición, su falta de escrúpulos lo convierten en una figura central en la trama. La revelación de su engaño y sus consecuencias subrayan la corrupción y la falta de integridad en el periodismo y en el sistema en general. Esta película juega con la ambigüedad de los personajes y la incertidumbre en la narrativa, desafía las expectativas del espectador y ofrece una perspectiva crítica sobre la sociedad y los medios de comunicación en Colombia. Este último elemento la emparenta con *Perder es cuestión de método*, en la cual el periodista sale derrotado ante la corrupción de quienes tienen el poder y censuran a la prensa.

En el último caso, en la película *El Rey*, el periodista es un narrador secundario que no tiene un papel crítico, sirviendo principalmente para dar contexto histórico.

Tanto *Perder es cuestión de método* como *La historia del baúl rosado* desafían los roles tradicionales en la narrativa cinematográfica, explorando la debilidad de los personajes y la corrupción en la sociedad colombiana mediante elementos estilísticos que cuestionan las estructuras narrativas convencionales.

En conclusión, cada película representa al periodista de manera distinta en el cine negro colombiano. Desde la lucha de individuos como Silanpa y Mendoza por la verdad enfrentando la corrupción, hasta la manipulación y ambigüedad de personajes como Mosquera y la narración de González sobre la vida de Rey, las películas muestran la complejidad de la ética periodística, la corrupción sistémica y la búsqueda infructuosa de la verdad en un entorno lleno de desafíos y contradicciones éticas y sociales.

Finalmente, resulta relevante destacar que, si bien este estudio compara el cine negro colombiano con el cine negro estadounidense, en este último caso no se realiza el análisis textual de ninguna obra hollywoodense. En tal sentido, esta investigación abre la posibilidad a futuras investigaciones centradas en el análisis comparativo entre el cine de ambas latitudes. Esta indagación se convierte en un punto de partida para ampliar una posible comparación desde el análisis textual debido a que aborda las cuatro películas del género negro en la cinematografía colombiana que incluyen al personaje del periodista.

## 6. Agradecimientos

Este artículo ha sido traducido al inglés por Sophie Phillips a quien agradecemos su trabajo.

## 7. Contribuciones específicas de cada autor/a

	Nombre y apellidos
Concepción y diseño del trabajo	Alejandra Laverde Román
Metodología	Alejandra Laverde Román y Carlos Berrio Meneses
Recogida y análisis de datos	Alejandra Laverde Román y Carlos Berrio Meneses
Discusión y conclusiones	Alejandra Laverde Román y Carlos Berrio Meneses
Redacción, formato, revisión y aprobación de versiones	Alejandra Laverde Román

## 8. Conflicto de intereses

Los autores declaran no tener ningún conflicto de intereses.

## 9. Referencias bibliográficas

- Barris, A. (1976). *Stop the presses! The newspaperman in American Films*. Barnes and Co.
- Bezunartea, et al. (2010). El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados. *Intercom. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 145-167.
- Cabrera, S. (2004). *Perder es cuestión de método*. Tornasol Films y Producciones Fotograma. Dorado, A. (2004). *El Rey*. Eurocine.
- Forero, G. (2010). La novela de crímenes en américa latina: hacia una nueva caracterización del género. *Lingüística y Literatura*, núm. 57, 49-61.
- García, P. (2014). La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos*, 148, 63-85. <https://bit.ly/3H11DZ8>
- Giacomelli, D. (2020). Periodistas, criminales y pantallas. El cine policial negro argentino y su relación con la prensa durante el peronismo. *Sociohistórica*, núm. 46. <https://doi.org/10.24215/18521606e109>
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Gómez, L. S. (2005). *La historia del baúl rosado*. Felis Films, Moro Films, Oberón Cinematográfica y Hangar Films.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- McNair, B. (2010). *Journalists in film. Heroes and Villains*. Edinburgh University Press Ltd.
- Mora, L. (2015). *Antes del fuego*. Laberinto cine y televisión.



Pöppel, H. (2001). *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.

San José De La Rosa, C., Miguel, M., & Gil-Torres, A. (2020). Periodistas en el cine español: héroes comprometidos con la verdad. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(1), 317-326. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.67310>

Sánchez, J., & Marcos, M. (2014). La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y La caja 507. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*. N°. 27. <https://bit.ly/3TH0s94>

Simsolo, N. (2009). *El cine negro*. Madrid: Alianza

Vélez Cuervo, A. (2000). *República Noir. Cine criminal colombiano (2000-2012)*. Bogotá: Cinemateca Distrital. IDARTES

