



REVISTA SARANCE

Acariciar la muerte: Orozco, el embalsamador (2001) y el retrato de la Colombia noventera

Caressing Death: Orozco, the Embalmer (2001) and a Portrait of Nineties Colombia

Wañuyta huyachishpa: Imasha Orozco runa wañushkakunapa aychata kamashshkamanta (2001) shinallatak Colombiapa iskun patsa pachakunapa kawsaymanta

Francisco Tinajero¹

franciscotinajero1399@yahoo.com



ORCID: 0009-0006-8637-2682

Universidad Nacional Autónoma de México.

(Ciudad de México. México)

Resumen

El presente trabajo consta del análisis formal y discursivo de la película *Orozco, el embalsamador* (2001), de Kiyotaka Tsurisaki, a partir de categorías multidisciplinarias que contribuyan a profundizar en su relación con el estado de emergencia durante la década de 1990 en Colombia. Esta investigación plantea como objetivo principal situar esta obra como un medio válido para el estudio de la historia colombiana contemporánea, así como problematizar a través de ella el concepto de narcocine, particularmente en el ámbito cinematográfico. Asimismo, este texto busca complejizar la producción y el visionado de este tipo de productos culturales enfatizando los conflictos éticos que conlleva.

Palabras clave: violencia; precariedad; narcotráfico; muerte; cine

Revista Sarance

ISSN: 1390-9207

ISSNE: e-2661-6718

Fecha de recepción:

30/01/2025

Fecha de aceptación:

10/03/2025

Cita recomendada:

Tinajero, F. (2025). *Acariciar la muerte: Orozco, el embalsamador (2001) y el retrato de la Colombia noventera*. Revista Sarance, (55), 123 - 136. DOI: 10.51306/ ioasarance.055.05

¹ Agradezco enormemente a la Dra. Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías por sus comentarios y correcciones a este trabajo.



Abstract

This paper analyzes the formal and discursive elements of the film *Orozco, the Embalmer* (2001) by Kiyotaka Tsurisaki, based on multidisciplinary categories that help to deepen the relationship between the film and the state of emergency in Colombia during the 1990s. The main objective of this research is to position the film as a valid resource for studying contemporary Colombian history, as well as to critically examine through it the concept of narcofiction, particularly in the cinematic field. Furthermore, this study seeks to complicate the production and viewing of this type of cultural product by emphasizing the ethical conflicts it entails.

Keywords: Violence; Precariousness; Drug trafficking; Death; Cinema.

Tukuyshuk

Kay llamkaypimi killkashka Kiyotaka Tsurisakipa kuyurik shuyupi rikuchin imashalla Orozco runa wañushkakunapa aychata kamashkata (2001), chaypimi wañuymanta tawka yuyaykunata riman chaymanta chay yuyayta hapishpa imasha Colombia mamallaktapa llaki kawsayta yarishpaka ashtakami kay yuyaykuna chimpapurarin mushuk yuyaykunata taripankapak. Shinami kay killkaypika Kiyotaka Tsurisakipa kuyurik shuyuta kutin rikushpa chaywan Colombiapa wiñaykawsaywan alli yuyarishpa, shinashpa narcoficción nishka killkaykunamanta, rikuchikunamanta rimay kallarinkapak, imasha kaykuna llakichiyta ushan nishpa rimankapak. Shinallatak, kay killkayka kutinlla rimankapak munan imashallatak kashka ruraykunaka rurarin, imashallatak kanchamantaka kay ruraykuna rikurin, imashallatak kashna ruraykunawanka imatak alli kan, imatak na alli kan nishka yuyaykunapash ñukanchikpi tarpurin.

Sapi shimikuna: llakiy kawsay; wakchu; narcotráfico; wañuy; kuyurik shuyu ruraykuna



Se puede sentir una obligación de mirar [películas] que registran grandes残酷es y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad real de asimilar lo que muestran.

SUSAN SONTAG, ANTE EL DOLOR DE LOS DEMÁS

1. Introducción

Desde su nacimiento, el cine ha sabido comunicar las problemáticas de cada época en particular. Sea a modo de documental o declaradamente ficcional, una de las mayores ventajas del arte cinematográfico consiste en comunicar un estado de cosas contextualizado, un modo en el que el mundo acontece. Esto quiere decir que el cine no ha permanecido aislado de la realidad social, sino que ha dialogado críticamente con el mundo dentro del cual se manifiesta. Con esto en mente, y dadas las circunstancias histórico-sociales contemporáneas del territorio latinoamericano, el cine ha ocupado un lugar no menor en los medios de información y documentación acerca del narcotráfico, problemática que han padecido las poblaciones civiles de estos países durante los últimos 30 años, por lo menos.

En este trabajo, me propongo exponer las características formales y discursivas de *Orozco, el embalsamador* (2001), de Kiyotaka Tsurisaki, que la configuran como un documento audiovisual imprescindible para el estudio de la década de 1990 en Colombia. Analizaré la dimensión ética del largometraje y, por último, mostraré de qué manera la obra de Tsurisaki problematiza la categoría de *narcoficción* y sus relaciones con el cine. El acometimiento de estos objetivos está circunscrito al siguiente proceso: primero, brindar una visión panorámica de la *narcoficción* cinematográfica; luego, contextualizar la obra y delimitar la perspectiva teórica bajo la cual se analizará; después, estudiar el aspecto discursivo del *filme* e indagar en sus conflictos formales y su complejización del concepto de *narcoficción*; por último, ahondar en la disyuntiva ética que deviene del visionado de la película.

Este ensayo resulta necesario debido a que esta película manifiesta la situación de violencia ejercida hacia la población civil por parte de los carteles, como resultado de las guerras entre ellos durante la década de 1990. Además, este análisis es relevante para los estudios sobre narcoficción precisamente porque carecemos de una aproximación teórica y académica a este filme.

2. Esbozos del cine de narcotráfico.

A primera vista parecería que este tipo de narraciones cinematográficas están circunscritas a los últimos 30 años; no obstante, y de acuerdo con los postulados de Tanius Karam (2019), “Siempre ha habido relatos de crimen y sangre sobre los más distintos temas” (p. 266). Baste con recordar el esplendor del cine de gángsters durante la década de 1930. Sobre este último, Román Gubern (2016) escribió que “lo mejor de este nutrido ciclo vale sobre todo como documento” (p. 240). Como se verá, esta observación mantiene su vigencia en cuanto al cine del narcotráfico. Según Karam (2019), con este tipo de cine:

Estamos [...] ante un producto audiovisual más atractivo, que integra varios aspectos de los viejos recursos usados por la “cultura de masas” (sensacionalismo, espectacularidad, dramatismo), con el añadido ahora de calidad de imagen por la digitalización, efectos especiales, un lenguaje más explícito, más insinuaciones sexuales y estilos de montaje poco presentes en la vieja televisión. (pp. 266-267)

Una de las características principales del cine del narcotráfico consiste en “su diversidad y abundancia, su heterogeneidad y proliferación” (Karam, 2019, p. 267). Estos rasgos se refieren sobre todo a dos aspectos: 1) a pesar de que estos productos culturales aparentan una homogeneidad discursiva y narrativa, existen entre ellos contrastes relevantes de producción, finalidad y tratamientos de las temáticas; 2) la circulación, exhibición y producción de este tipo de cine —en el formato serial o de largometraje— no ha disminuido desde hace dos décadas.

Otro aspecto relevante de este tipo de cine es la ambigüedad de fondo que manifiestan las películas en cuanto a su documentación, pues “lo que en realidad abunda es la repetición grotesca de datos inconexos, imprecisos, la repetición de verdades a medias y de fuentes que con frecuencia no se pueden confirmar” (Karam, 2019, p. 267). Karam (2019) reconoce a Luis Estrada como una figura central en la evolución de estas narrativas, pues sus obras manifiestan como temática central la multidireccionalidad de la violencia² (pp. 270-271). Esto no

² A través de la filmografía de Estrada es posible observar las diferentes prácticas de la violencia: desde los actos de corrupción en las altas esferas políticas de México, hasta la convivencia cotidiana de la población civil con la muerte. En obras como *El infierno* (2010) se evidencia la interrelación del fenómeno de la violencia como forma estructurante de la vida social durante la primera década del siglo XXI. Dicho de otro modo, la multidireccionalidad de la violencia se refiere a su papel constitutivo a nivel macro y micropolítico de la vida cotidiana en México. Este concepto es extrapolable a otras latitudes y períodos caracterizados por la violencia extrema que afecta a todos los estratos del tejido social.



significa que la violencia careciera de miradas críticas en los autores anteriores a Estrada, sino que la perspectiva que este director usa es lo que resulta novedoso en este cine.

Posteriormente, Karam (2019) revisa las obras de Gerardo Naranjo (*Miss Bala*, 2011) y Amat Escalante (*Heli*, 2013), y determina que la característica principal de ambos cineastas es que muestran “el ‘mundo peligroso’ e inminente, donde la muerte puede llegar en cualquier momento” (p. 271). Sin duda, este rasgo establecido por Karam (2019) ha encontrado en las obras de ambos cineastas su lugar idóneo; sin embargo, fue en *Orozco...* donde el “mundo peligroso” halló su máxima expresión.

3. Kiyotaka Tsurisaki: autor *in situ*

Para comenzar el estudio de esta obra, es importante presentar sucintamente a su autor, Kiyotaka Tsurisaki. Quizá debido a la crudeza de su actividad profesional, Tsurisaki se ha mantenido lejos de los reflectores cinematográficos, por lo cual existen pocas o nulas fuentes a través de las cuales se pueda acceder a su biografía. Indudablemente, el ámbito más reconocido de su trayectoria es su labor como “fotógrafo de la muerte”, pues ha retratado más de mil cadáveres en países como Tailandia, Colombia, México, Rusia, Palestina, Ucrania, entre otros. Si echamos un vistazo a la historia reciente de estos territorios, dilucidaremos que la selección del autor no es una coincidencia: todos estos lugares tienen en común el estado permanente de emergencia derivado de las situaciones de violencia extrema.

No cabe duda de que *Orozco...* es la obra con la que Tsurisaki se dio a conocer dentro del mundo del cine extremo. Como era previsible, esta película no ha gozado de prestigio en los circuitos cinematográficos canónicos, porque, por un lado, ha recibido críticas que la tachan como un *snuff-film*³ y, por el otro, ha tenido una observación descontextualizada e irresponsable. Ambos puntos convergen en que omiten su importancia como un documento fidedigno de la historia colombiana contemporánea. En su video introductorio a esta obra, Tsurisaki (2016) comentaba que “I believe the embalmer in El Cartucho

³ Gubern (2005) define este tipo de materiales audiovisuales como: “Filmaciones o grabaciones de asesinatos ejecutados por personas que se dedican luego a comercializar tales imágenes, para lucrarse con ellas. Éstos serían propiamente los verdaderos *snuff movies*.” (343)

symbolizes the violence and death in Colombia, specially Orozco's presence is the symbol of colombian modern history of violence or the essence of violence itself" (00:02:15-00:03:07)⁴.

No es un secreto que durante la década de 1990 Colombia padeció una crisis de violencia exacerbada con motivo de la muerte de Pablo Escobar en diciembre de 1993. Como menciona Liliana Paredes Restrepo (2003), esta desembocó en luchas internas del Cartel de Medellín, así como en una descentralización del poder y una tendencia cada vez menor a circunscribir las actividades delictivas a un territorio específico (pp. 260-267).

No obstante, no fue sólo este hecho lo que desencadenó una ola de violencia incontrolable para el Estado. Como bien identifica James Henderson (2012), desde finales de la década de 1980 y los primeros años de 1990, una de las propiedades de ese momento de la historia colombiana fue la violencia, la cual se manifestaba en cuatro vertientes: 1) la guerra entre los carteles y el Estado; 2) violencia ejercida entre traficantes y organizaciones delictivas; 3) conflicto entre traficantes y guerrilleros, y traficantes y grupos paramilitares; 4) violencia asociada con la delincuencia común (pp. 131-132). Es importante mencionar que, aunque parezca que estas expresiones de la violencia están atomizadas, todas actuaban de forma conjunta y en simultáneo, lo que creaba aún más caos en su control (Henderson, 2012, p. 131).

Para el objeto de estudio de este trabajo, tomaremos dos de las expresiones referidas por Henderson. La primera, una subcategorización de 2, esto es, una "violencia incidental o periférica. Incluía [...] la 'limpieza social' de marginados, el ajuste de cuentas de carácter personal, el asesinato y las mutilaciones contratadas, así como violencia que solo puede ser descrita como espontánea o aleatoria" (Henderson, 2012, p. 137). Esta definición puede entenderse también como la violencia a la que era sometida la población civil en circunstancias estructuralmente desfavorables.

La otra acepción que debemos tomar en cuenta es la 4, pues ya para Henderson esta es la que mayormente afectó a la población civil; se trata de

⁴ "Creo que el embalsamador en El Cartucho simboliza la violencia y la muerte en Colombia, especialmente la presencia de Orozco es el símbolo de la historia colombiana contemporánea de violencia o la esencia de la violencia en sí misma". La traducción es del autor de este trabajo.



la violencia producto de la “delincuencia común” (asaltos, robos, extorsiones, etcétera). Ambas situaciones de violencia padecidas por los civiles son retratadas con crudeza en la obra de Tsurisaki. Igualmente, el cineasta plasma las formas en que los pobladores se relacionan entre sí a partir de la muerte y de la contemplación de una víctima del estado de crisis noventero en Colombia.

4. *Orozco, espejo de muerte y precariedad*

Como parte de la revisión discursiva de *Orozco...*, aludiremos a la historia que cuenta: luego de investigar los acontecimientos relacionados con la violencia extrema en Colombia (1996), Tsurisaki y su equipo de rodaje decidieron viajar al barrio El Cartucho, en Santa Fe de Bogotá. Después de recorrer sus calles con cámara en mano, acuden a la funeraria “El divino rostro”, lugar de trabajo de Froilán Orozco Duarte. Una vez al interior de “El Divino Rostro”, Tsurisaki muestra el procedimiento a detalle del quehacer de Froilán. Durante los 91 minutos que dura el largometraje veremos a Orozco acometer su empleo en múltiples ocasiones, con una amplia variedad de cuerpos.

Figura 1: *Froilán Orozco en sus labores como embalsamador de poblaciones precarizadas y vulnerables.*



Fuente: *Orozco, el embalsamador* (Tsurisaki, 2001, 00:02:57; 01:15:11)

Como podemos observar, la trama de *Orozco...* no presenta altibajos dramáticos propios de muchas de las *narcoficciones* cinematográficas. Más bien, una de las características de este documental es la monotonía de las imágenes, así como una precariedad en los recursos de filmación. Aunque pareciera que estos dos rasgos perjudican la calidad de la obra, en realidad refuerzan lo que comunica entrelíneas: el desahucio de la comunidad de El Cartucho.

Figura 2: Mapa de El Cartucho, cuyas dimensiones abarcan desde la Calle 5 al sur, la Avenida Caracas al oeste, la Carrera 15 al norte y la Carrera 10 al este. Actualmente, a este barrio ya no se le conoce como El Cartucho, sino como Santa Inés La Candelaria, al centro de Bogotá.



Fuente: Adaptado de *Habitantes de la calle. Un estudio sobre la calle de El Cartucho en Santa Fe de Bogotá* (pp. 23-24), por Cámara de Comercio de Bogotá, 1997, Cámara de Comercio de Bogotá. Imagen de fondo: Google. (2025). Google Maps.

En relación con los personajes que aparecen en la cinta podemos distinguir tres categorías: a) los muertos; b) los pobladores de El Cartucho; c) Froilán Orozco. Aquello que los une no es menos brutal que las imágenes ofrecidas por Tsurisaki, pues todos son víctimas de un sistema político que los segregá y orilla a las situaciones límite expuestas por el director japonés.

En cuanto al primer conjunto de personajes, es posible subcategorizarlos dicotómicamente: por una parte, los cuerpos a embalsamar al interior de “El Divino Rostro” y los cadáveres expuestos al aire libre en El Cartucho y sus alrededores, por la otra. Los primeros, según explica Froilán, murieron por cuestiones de salud. Empero, también algunos de ellos fueron asesinados. Dentro de este primer grupo destaca el caso de un anciano: durante el procedimiento, Orozco desmiente que ese hombre murió naturalmente, pero que la persona responsable del cadáver firmó la orden de defunción. Este suceso queda inconcluso y deja la incógnita de por qué habrían mentido sobre la muerte de este hombre; parece ser



que, aunque todos saben la verdadera razón, puesto que la muerte y el cuerpo no mienten, necesitan esta ficción para sobrellevar la realidad.

En el segundo grupo se muestran personas que no sobrepasaban los 30 años. Estos son los cuerpos que expresan las muertes más brutales. Aquí Tsurisaki presenta una de sus tesis centrales: la relación de la gente con la muerte. Es ya emblemática la secuencia en la que un nutrido conjunto de personas, incluidos niños, contemplan con binoculares el cadáver de una joven; o aquella en la que una mujer, acompañada de una niña, miran el cuerpo de un vendedor de fruta baleado en mitad de la calle. En este grupo de cadáveres expuestos a la mirada del *Otro* es posible observar la forma en que los pobladores se quedan estupefactos durante horas, siempre a distancia, ante la presencia del cuerpo de quienes fueron sus vecinos. En contraste, cuando una persona ingresa a “El Divino Rostro”, mira el cadáver con horror e intenta permanecer allí el menor tiempo posible.

Figura 3: *Grupo de infantes que observan con binoculares un cadáver femenino en las cercanías de El Cartucho*



Fuente: *Orozco, el embalsamador* (Tsurisaki, 2001, 00:21:34).

Con el segundo conjunto de personajes se revelan las circunstancias socioeconómicas de El Cartucho. Cabe recordar, en este momento, las categorizaciones establecidas por Henderson (2012): la población de El Cartucho estaba expuesta a una espiral de violencia “periférica” (para nada “incidental”,

como establece el autor); periférica en tanto que no existía alguna autoridad que preservara la integridad de estas personas; periférica porque son las víctimas de una guerra que es ajena a ellas. La población de El Cartucho fungió el papel de “baja colateral” (Bauman, 2011), al estar bajo el acecho tanto de las organizaciones criminales como de las instituciones gubernamentales. Así, los cuerpos que Orozco embalsama pertenecieron a mujeres, infantes, trabajadores racializados, individuos en situación de calle, entre otras poblaciones violentadas desde el Estado colombiano, cuya labor fue colocarlas simultáneamente en la base y los márgenes del sistema económico.

Finalmente, Froilán Orozco. Su singularidad es el hermetismo, aunque, conforme avanza la película, conversa ligeramente con el equipo de Tsurisaki y comenta algunos hechos del pasado. Menciona, por ejemplo, que la situación de violencia extrema en Colombia no ha menguado desde La Violencia (1946-1958), periodo durante el cual Orozco fue militar. Esta labor parece perseguirlo hasta el presente de la filmación: “before his career as an embalmer, he was an inspector of the police, then he tortured and killed innumerable citizens in the Age of Violence. His job as an embalmer was his prayer, for sure”⁵ (Tsurisaki, 2016, 00:04:53-00:05:19).

Para finalizar la revisión discursiva, hace falta aludir a otro mensaje que comunica Tsurisaki entrelíneas: la capacidad y necesidad de normalizar la violencia. Ante la oleada incontrolable que pone en riesgo su integridad, los sujetos desarrollan la aptitud para adecuarse a estas circunstancias. Este proceso puede derivar en dos resultados: por un lado, en la desensibilización del individuo ante la muerte; por el otro, en un permanente estado de alerta que busque su salvaguarda. En este sentido, es probable que uno de los antecedentes argumentales de *Orozco...* sea *Elephant* (1989), de Alan Clarke. En este mediometraje se presentan sujetos que caminan por las calles de Irlanda del Norte y asesinan o son asesinados sin una razón aparente. Es igual de monótono que *Orozco...* y ambas conducen a conclusiones similares: la violencia es absurda, pero siempre está circunscrita a un estado de cosas específico.

⁵ “Antes de su carrera como embalsamador, era inspector de la policía [en realidad había sido militar], por lo tanto, torturó y mató innumerables ciudadanos en la Era de la Violencia. Su trabajo como embalsamador fue su [redención], seguramente.” La traducción es del autor de este trabajo.



Figuras 4 y 5: Monotonía y normalización de la violencia en dos codificaciones cinematográficas: docudrama y shockumentary.⁶



Fuentes: *Elephant* (Clarke, 1989, 00:11:21); *Orozco, el embalsamador* (Tsurisaki, 2001, 00:16:12).

La información que se comunica en *Orozco...* está codificada específicamente a partir de lo que Bill Nichols (1997) denominó como “documental en la modalidad de observación”, que se caracteriza por carecer del “comentario en voiceover, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas” (Nichols, 1997, p. 122). En el caso de esta película, no se cumple lo establecido sobre la música, pues durante toda la cinta aparece música extradiegética. De igual manera, es debatible si utiliza o no el formato de entrevista; si es que es así, no se trata del formato más popular, porque el realizador y Froilán no establecen largas conversaciones y sólo se formulan preguntas cortas de vez en cuando.

Lo que sí mantiene de esta modalidad son los conflictos éticos. Nichols formula la pregunta: “¿Transmiten las pruebas de la película una sensación de respeto por las vidas de otros o se han utilizado sencillamente como significantes en el discurso de otra persona?” (1997, p. 123). Una vez hecho el visionado de la película, se verá que esta no es una cuestión fácil de responder. En primer lugar, porque los personajes no podían dar su aceptación para ser filmados. Y ante aquello, surgen otras interrogantes: ¿qué tan ético es realizar una cinta en la

⁶ Como menciona Konigsberg (2004), el docudrama se refiere a “cualquier dramatización que trata de ofrecer una recreación de personas y de acontecimientos reales. En este tipo de representación se emplean actores y, a veces, se alteran los hechos, pero se busca crear un efecto de autenticidad y de credibilidad” (p. 175). En contraste, el shockumentary se caracteriza por no utilizar actores y enfatiza los acontecimientos de violencia extrema, actos sexuales explícitos y una fuerte exotización de los lugares retratados. Para profundizar en el tema, ver: Goodall, M. (2006). *Sweet and savage: the world through the shockumentary film lens*. Headpress Book). De acuerdo a estos autores, *Elephant* puede considerarse un docudrama en tanto que recrea alegóricamente el estado de violencia de Irlanda del Norte durante la década de 1980; *Orozco...*, por su parte, es un shockumentary, tanto por el tema que decide retratar como por la manera precaria de hacerlo.

que se vulnere totalmente la integridad de una persona? Pero al mismo tiempo, ¿de qué otra forma habría sido posible representar la brutalidad de la situación colombiana sin caer en un discurso hipócrita sino a la manera de Tsurisaki?, ¿no resultaría esto último más irrespetuoso? Como se ve, estamos ante una encrucijada, y tal vez no es en nosotros —los espectadores— en quienes reside la respuesta, sino en el mismo Tsurisaki⁷.

En lo que respecta a los espectadores de *Orozco...*, sí podemos y debemos discutir las implicaciones éticas que conlleva el visionado de esta. Si observamos críticamente esta película, es casi inevitable sentir el mundo como un lugar hostil para las personas, pues lo que la cámara de Tsurisaki muestra es la vulnerabilidad del ser humano. Por eso, como identificó Susan Sontag (2003), no podemos permanecer inmóviles ni acríticos ante la crudeza de este material filmico; en lugar de eso debemos “Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento” (Sontag, 2003, p. 71). Dicho de otro modo, esta obra obliga a ejercer tanto la autocritica como el cuestionamiento del archivo cinematográfico referente al narcotráfico.

Lo último a mencionar sobre *Orozco...* concierne al diálogo crítico que mantiene con la categoría de *narcocicción* cinematográfica. Para esto cabe retomar los rasgos que había identificado Karam y mirar cómo la obra de Tsurisaki los transgrede. Esta película dista mucho de ser una obra prototípica de la narcocicción, pues no posee ni una calidad alta de imagen, ni efectos especiales y mucho menos insinuaciones sexuales. Para el montaje, se optó por un estilo básico: el montaje paralelo⁸. En cuanto a la ambigüedad de documentación, no se puede tener más fidelidad que el testimonio que brindan los cuerpos de las víctimas. Los rasgos que la cinta de Tsurisaki sí comparte con la clasificación de Karam son los referentes a la violencia como tema central y el “mundo peligroso”, un mundo repleto de muerte y abandono.

⁷ El autor ya ha dado una especie de respuesta ante esta problemática ética: “I’m struggling for the freedom of expression, however antisocial or obscene it is, expression mustn’t be restrictive, absolutely” (Tsurisaki, 2016, 00:07:37-00:07:49). “Estoy luchando por la libertad de expresión, no importa si es antisocial u obscena, la expresión no debe ser restrictiva, absolutamente”. La traducción es del autor de este trabajo.

⁸ De acuerdo con Konigsberg (2004), esta técnica consiste en “Cortar entre dos o más acciones relacionadas que suceden simultáneamente en diferentes lugares o que tienen lugar en tiempos distintos.” (p. 333)



5. Conclusiones

Como se ha visto a lo largo de este estudio, por sus características discursivas —implícitas/explícitas— y formales, *Orozco...* forma parte ineludible de la historia cinematográfica colombiana referente al narcotráfico; pone como centro argumental a las víctimas de los regímenes de terror del narcotráfico. Asimismo, se mostró que el estudio académico y visionado responsable de esta cinta es necesario en el sentido de que es un relato constructor de la historia colombiana y latinoamericana más sangrienta. De esta forma, quede la obra de Tsurisaki como un antecedente para la investigación de las narraciones audiovisuales al margen del canon cinematográfico referente al narcotráfico, aquellas que también construyen historia de las poblaciones latinoamericanas en situaciones de vulnerabilidad.

Referencias

- Google. (2025). *Santa Inés, La Candelaria, Bogotá, Colombia* [Mapa]. Google Maps. <http://www.google.com/maps/place/Santa+Ines,+La+Candelaria,+Bogotá>
- Cámara de Comercio de Bogotá. (1997). *Habitantes de la calle: Un estudio sobre la calle de El Cartucho en Santa Fe de Bogotá*. Serie Biblioteca Cámara de Comercio de Bogotá.
- Canal TSURISAKI Kiyotaka (釣崎清隆) Official. (2016, mayo 13). *About "OROZCO THE EMBALMER" by Tsurisaki / 死化粧師オロスコ 釣崎監督のコメントリー* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AtjCEb1Bpoll>
- Clarke, A. (Director). (1989). *Elephant* [Película]. BBC Two.
- Escalante, A. (Director). (2013). *Heli* [Película]. Tres Tunas; Mantarraya Producciones; FOPROCINE; Le Pacte; unafilm; Lemming Film; Sundance-NHK; CONACULTA; Ticoman; CNC; ZDF/Arte; Fonds Sud Cinéma; Ministère des Affaires Étrangères; Netherlands Film Fund.
- Estrada, L. (Director). (2010). *El infierno* [Película]. Bandidos Films; IMCINE; FOPROCINE; EFICINE 226; Estudios Churubusco; FONCA.
- Goodall, M. (2006). *Sweet and savage: The world through the shockumentary film lens*. Headpress Book.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Anagrama.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama.

Henderson, J. D. (2012). *Víctima de la globalización: De cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia*. Siglo del Hombre Editores.

Karam, T. (2019). Narcotráfico y narrativas audiovisuales: Preguntas desde los derechos humanos. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 19(3), 265–279. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/12291>

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal.

Naranjo, G. (Director). (2011). *Miss Bala* [Película]. Canana Films; Fox International Productions; IMCINE; CONACULTA; FIDECINE; Promecap.

Nichols, B. (2008). Modalidades documentales de representación. En Soberón Torchia (Ed.), *33 ensayos de cine* (pp. 117–137). Ediciones Caribe.

Paredes Restrepo, L. (2003). Transformaciones e interacciones del narcotráfico desde la práctica de la violencia en los años noventa. *Revista Nómadas*, 19, 259–268. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105117940025.pdf>

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.

Tsurisaki, K. (Director). (2001). *Orozco, el embalsamador* [Película]. Orozco Productions; V&R Planning Co. Ltd.