

**DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD DEL CAUCA
RED DE UNIVERSIDADES DE COLOMBIA -RUDECOLOMBIA-**

Narraciones cinematográficas:
Potencialidades pedagógicas y de investigación cualitativa, desde el cine colombiano.

Por Jorge Prudencio Lozano Botache
Profesor de la Universidad Santiago de Cali

NOTA DEL AUTOR

En la primera parte se analiza el uso didáctico que se le ha dado a las obras cinematográficas, se plantea un uso de la narración cinematográfica como estrategia pedagógica y se expone el concepto de Acción según Paul Ricoeur, aplicado a la narración cinematográfica.

En la segunda parte se estudia a la narración cinematográfica desde diferentes teorías existentes al respecto y a continuación se relaciona con la Red Conceptual de la Acción aplicada específicamente a una reflexión sobre el cine colombiano. Igualmente se analiza el lenguaje cinematográfico como fuente de semantización y se discute acerca del documental.

En la tercera parte se desarrolla la propuesta pedagógica en la que se establecen relaciones entre la narración cinematográfica y la investigación cualitativa, se proponen cuestiones pedagógicas, se referencian algunos trabajos de aplicación práctica de esta propuesta y se detallan aportes para una malla curricular.

En la cuarta parte se analiza una muestra de ocho obras cinematográficas colombianas, comprendidas desde sus relaciones con la investigación cualitativa en lo ontológico, lo epistemológico, lo metodológico, lo estético y lo técnico.

ADVERTENCIA

El doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad del Cauca, el director de tesis y el jurado calificador, no son responsables de los conceptos ni de las ideas expuestas por el autor del presente trabajo, de acuerdo con la normatividad vigente tanto para el doctorado como para la Universidad en general.

**NARRACIONES CINEMATOGRAFICAS:
POTENCIALIDADES PEDAGOGICAS Y DE INVESTIGACION CUALITATIVA
DESDE EL CINE COLOMBIANO**

Nota de Aceptación

Director del Proyecto

AGRADECIMIENTOS

Al Doctor Guillermo Pérez Larrota por su apoyo y asesoramiento durante el desarrollo del trabajo. Gracias por las agradables tertulias académicas mediante las cuales me permitió transitar por vericuetos en los que se entrecruzan la filosofía, la pedagogía y la cinematografía.

Al CADE, Cauca por el apoyo administrativo con calor humano. Al Doctor Luis Evelio Álvarez por sus voces de aliento.

A mis estudiantes en diferentes universidades por ser interlocutores, sobretodo desde la creatividad y el entusiasmo. Un Agradecimiento especial a los estudiantes de la Universidad Santiago de Cali por confiar en mí como su docente.

A la Universidad Santiago de Cali por facilitarme acomodar horarios, lo cual más que un formalismo es una ayuda estratégica y neurálgica. Gracias a mi colega Arturo Arenas.

A los colegas que han tenido la paciencia de escucharme, y a los que no lo hicieron también les agradezco porque de esa manera me indujeron a pensar en situaciones “centrípetas”.

A quienes me prestaron libros, me concedieron una cita para oírme, me invitaron a un café mientras yo pensaba en este proyecto, me admitieron alguna ponencia o hasta me lanzaron algún “piropo” intelectual y estrictamente relacionado con el tema de esta tesis.

A mis compañeros cohortesanos, los de la décima cohorte del doctorado, por la camaradería y el humor con que me ayudaron a desbrozar el camino. Me queda un recuerdo especial de Emilio Serna, colega que se fue sin graduarse para graduarse primero.

A un viejo amigo, Luis Roza.

“Gracias a la vida, que me ha dado tanto”.

DEDICATORIA

Muy especialmente a Olga Lucía Cadena Durán, “mi parcerá”, esposa, a quien he olvidado tantas veces mediante el trabajo, precisamente para no extrañarla hasta tener nuevamente la oportunidad de regresar para abrazarla. También de su bondad están hechos mis zapatos más blandos.

A María Paula, Valeria y Juan David, nobles y comprensivos hijos de este padre cascarrabias.

A mi madre, doña Perpetua la valiente, y mis hermanos, Ricardo, Alfredo, Gloria, Oti y Ucho, estudiosos todos, también comprensivos, solidarios, inspiradores y de buen humor cuando hay que torcerle el cuello a la tristeza. A toda mi parentela.

A mi suegra, Lucía Durán Pinilla, mujer trabajadora, brillante y magnánima.

A mis sobrinos, sostenedores afectivos tantas veces.

A cuatro seres no humanos que me han sensibilizado, me han dado mucha alegría y bastantes menos mordiscos: María Lucía -la primera y más vieja-, Margarita, Lolita y Teresiña -la última-.

A Ana María Puama Moña, una niña, estrella fugaz, que buscó a mi familia, nos dejó muchas lecciones de vida y se fue con el dolor que carcome hoy a la selva.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	17
2. EL CINE, EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE Y LA ACCIÓN.	21
2.1. PRESENCIA DE LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA EN LA EDUCACIÓN.	21
2.1.1. El Cine y la enseñanza-aprendizaje en Disciplinas Sociales.	28
2.1.2. El Cine y la enseñanza - aprendizaje de la Historia:	29
2.1.3. El Cine y la enseñanza-aprendizaje de la Filosofía.	31
2.1.4. El Cine y la enseñanza-aprendizaje de la Antropología.....	33
2.1.5. Cine e interdisciplinariedad en la educación	35
2.2. LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA COMO OTRA MANERA DE REGISTRAR A LA ACCIÓN.	39
2.2.1. El concepto de acción.	39
2.2.2. Agente, sujeto e identidad.....	41
2.2.3. Potencial pedagógico de la Narración cinematográfica.	45
3. LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA.	48
3.1. TENDENCIAS CONSTRUCTIVAS.....	50
3.2. TENDENCIAS INTERPRETATIVAS.	57
3.3. EL DOCUMENTAL.....	63
3.3.1. La Teoría del Cine de autor y las instancias narrativas.	72

3.4. EL CINE COMO LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.	75
3.5. CONSTRUCCIÓN DE VERSIONES: DE LA FICCIÓN A LA REALIDAD Y VICEVERSA.	80
3.6. LA RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN EN LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA.	83
3.6.1. El agente.....	84
3.6.2. Las motivaciones y las finalidades.....	89
3.6.3. Las circunstancias.	92
3.6.4. Los caracteres temporales.....	96
3.6.5. Los recursos simbólicos.....	101
4. PROPUESTA PEDAGÓGICA.....	110
4.1. LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA COMO INVESTIGACIÓN CUALITATIVA.....	110
4.1.1. En lo ontológico.	110
4.1.2. En lo epistemológico.....	112
4.1.3. En lo metodológico.	115
4.1.4. En lo técnico.	120
4.1.5. En lo estético.	122
4.1.5.1. Reflexiones Sobre La Estética En El Cine Colombiano.	124
4.1.5.1.1. Concepción general sobre la estética.	124
4.1.5.1.2. Estética y cognición.	125

4.1.5.1.3. la dramaturgia como una apropiación artística de la realidad.	125
4.1.5.1.4. lenguaje, estética, y técnica en las obras cinematográficas.....	126
4.1.5.1.5. Otros rasgos del lenguaje y la estética de las obras cinematográficas colombianas.....	129
4.2. REFLEXIONES PEDAGÓGICAS.....	133
4.3. PAUTAS PARA PROPICIAR LA CONSTRUCCIÓN DE UNA AUTONARRACIÓN CINEMATOGRAFICA DE TIPO COMUNITARIO.....	145
4.3.1. Objetivo:.....	146
4.3.2. Pasos a seguir:	146
4.3.2.1. Actividades básicas:	146
4.3.2.2. Actividades prácticas	146
4.3.2.3. Actividades aplicadas.....	147
4.3.2.4. Criterios de auto-evaluación:	147
4.4. APORTES PARA UNA MALLA CURRICULAR.....	148
4.4.1. La investigación cualitativa y la narración cinematográfica.....	148
4.4.2. Instancias narrativas o momentos de la narración cinematográfica.....	148
4.4.3. Gestión de producción	149
4.4.4. La dramaturgia:.....	149
4.4.5. La puesta en escena cinematográfica	151
4.4.6. El registro audiovisual:.....	151
4.4.7. Técnicas digitales de animación.	153

4.4.8. La edición digital:	154
5. ANÁLISIS DE OBRAS CINEMATOGRAFICAS Y SU POTENCIALIDAD COMO INVESTIGACIONES CUALITATIVAS.....	157
5.1. EJERCICIO 1. OBRA CINEMATOGRAFICA: YO SOY OTRO	161
5.1.1. Red conceptual de la acción.	161
5.1.1.1. Agentes, motivaciones, finalidades.	161
5.1.1.2. Las circunstancias.	162
5.1.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.....	163
5.1.2.1. Caracteres temporales.....	163
5.1.2.2. Recursos simbólicos propuestos.	163
5.1.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada. La hermenéutica del yo.	164
5.1.4. Entrevistas a Oscar Campo, director de la obra	165
5.1.5. Yo Soy Otro o la realidad que nos toca.	168
5.2. EJERCICIO 2. OBRA CINEMATOGRAFICA: EL REY.....	179
5.2.1. Red Conceptual de la Acción.....	179
5.2.1.1. Agentes, motivaciones y finalidades:	179
5.2.1.2. Las circunstancias	180
5.2.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.....	180
5.2.2.1. Caracteres temporales:.....	180
5.2.2.2. Recursos simbólicos propuestos:	180

5.2.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: Semblanza periodística de tipo biográfico.	181
5.2.4. Entrevistas a Antonio Dorado, director de la obra.....	182
5.2.5. EL REY. Otra mirada a la historia.	184
5.3. EJERCICIO 3. OBRA CINEMATOGRAFICA: BOLÍVAR SOY YO.	192
5.3.1. Red Conceptual de la Acción.....	193
5.3.1.1. Agentes, motivaciones y finalidades.	193
5.3.1.2. Circunstancias.	194
5.3.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.....	195
5.3.2.1. Caracteres temporales.....	195
5.3.2.1. Recursos simbólicos propuestos.	195
5.3.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: La deconstrucción.	195
5.3.4. Entrevistas a Jorge Alí Triana, director de la obra.	196
5.3.5. BOLÍVAR SOY YO. Cesó la horrible noche, por ahora.....	199
5.4. EJERCICIO 4. OBRA CINEMATOGRAFICA: UN TIGRE DE PAPEL.....	210
5.4.1. Red Conceptual de la Acción.....	210
5.4.1.1. Agentes motivaciones y finalidades:	210
5.4.1.2. Circunstancias:	210
5.4.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.....	211
5.4.2.1. Caracteres temporales:.....	211
5.4.2.2. Recursos simbólicos propuestos.	211

5.4.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: Teoría fundada.....	212
5.4.4. Entrevistas a Luis Ospina, director de la obra.....	213
5.4.5. UN TIGRE DE PAPEL o la abigarrada Colombia.	215
5.5. EJERCICIO 5. OBRA CINEMATOGRAFICA: LA VENDEDORA DE ROSAS.	225
5.5.1. Red Conceptual de la Acción.....	225
5.5.1.1. Agentes, motivaciones, finalidades.....	225
5.5.1.2. Circunstancias.	226
5.5.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.....	226
5.5.2.1. Caracteres temporales.....	226
5.5.2.2. Recursos simbólicos propuestos.	227
5.5.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: la etnometodología.....	227
5.5.4. Entrevistas a Víctor Gaviria, director de la obra.....	228
5.5.5. La Vendedora De Rosas y las desgracias de la vida en la calle.....	231
5.6. EJERCICIO 6. OBRA CINEMATOGRAFICA: LOS ACTORES DEL CONFLICTO.	241
5.6.1. Red conceptual de la Acción.....	241
5.6.1.1. Agentes, motivaciones y finalidades.	241
5.6.1.2. Las circunstancias.....	243
5.6.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.....	244
5.6.2.1. Caracteres temporales.....	244

5.6.2.2. Recursos simbólicos propuestos	244
5.6.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada. La Teoría de roles	244
5.6.4. Entrevistas realizadas a Lisandro Duque, director de la obra.	245
5.6.5. Los Actores Del Conflicto y la sobreactuación de los actores reales.	248
5.7. EJERCICIO 7. OBRA CINEMATOGRAFICA: NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO.	255
5.7.1. Red conceptual de la acción.	255
5.7.1.1. Agentes, motivaciones y finalidades.	255
5.7.1.2. Circunstancias.	256
5.7.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.....	257
5.7.2.1. Caracteres temporales.....	257
5.7.2.2. Recursos simbólicos propuestos.	257
5.7.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: La IAP.	257
5.7.4. Entrevistas a Martha Rodríguez y Jorge Silva.	258
5.7.5. Nuestra Voz De Tierra, Memoria Y Futuro. La tierra, el diablo, la propiedad privada y el estado.	262
5.8. EJERCICIO 8. OBRA CINEMATOGRAFICA: PEQUEÑAS VOCES.	269
5.8.1. Red Conceptual de la Acción.....	269
5.8.1.1. Agentes, Motivaciones y finalidades	269
5.8.1.2. Circunstancias	269
5.8.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.....	270

5.8.2.1. Caracteres temporales.....	270
5.8.2.2. Recursos simbólicos	270
5.8.3. Tipo de investigación con la que se relaciona: Recuperación de la memoria.	270
5.8.4. Entrevistas al director (y al productor) de la obra.....	271
5.8.5. Pequeñas voces: entre el dolor y la reflexión.....	274
6. CONCLUSIONES.	280
6.1. IMPLICACIONES POLÍTICO-CULTURALES DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICA.....	286
6.2. REFLEXIONES FINALES.	292
BIBLIOGRAFÍA	293
FILMOGRAFÍA COLOMBIANA.....	302

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Escuelas de Pensamiento	118
Cuadro 2. Cuestiones de Investigación.....	121
Cuadro 3. Relaciones operativas	160
Cuadro 4. Cuadro Síntesis de la Obra <i>Yo Soy Otro</i>	166
Cuadro 5. Cuadro Síntesis de la Obra <i>El Rey</i>	183
Cuadro 6. Cuadro Síntesis de la Obra <i>Bolívar soy yo</i>	197
Cuadro 7. Cuadro Síntesis de la Obra <i>Un tigre de papel</i>	213
Cuadro 8. Cuadro Síntesis de la Obra <i>La vendedora de rosas</i>	229
Cuadro 9. Cuadro Síntesis de la Obra <i>Los actores del conflicto</i>	246
Cuadro 10. Cuadro Síntesis de la <i>Nuestra voz de tierra, memoria y futuro</i>	260
Cuadro 11. Cuadro Síntesis de la Obra <i>Pequeñas voces.</i>	272

1. INTRODUCCIÓN

Locus de enunciación.

Esta investigación tuvo sus orígenes hace unos diez años en las motivaciones del profesor Luis Rozo de la Universidad del Tolima, donde yo era profesor de un curso de cultura audiovisual en el programa “Profesional en Ciencias Sociales”. Desde unos años antes, y luego de haber llegado de realizar mis estudios en cine en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en Cuba, yo era integrante co-fundador de una Organización No gubernamental que aún hoy se dedica a desarrollar proyectos ambientalistas con participación directa de poblaciones específicas, urbanas o rurales. Para entonces yo realizaba una especie de experimento que denominé “Cámara Participante”, que consistía en que, al mismo tiempo que ayudaba a diseñar, organizar y ejecutar los proyectos, registraba cámara al hombro cuanto pasaba a mi alrededor y al cabo de los meses editaba una especie de docureportaje que al mismo tiempo era como un producto de sistematización de la experiencia.

Al empezar a ser docente universitario, me encontré con que el profesor Rozo (a quien conocía desde hacía varios años, cuando hicimos parte de un cine club llamado “Roberto Ruiz”), estaba interesado en el cine como un lenguaje con el que se pueden referir conocimientos acerca de la realidad sociohumanística, interés que podemos llamar cognitivista. Aunque la tendencia de algunos cineastas y teóricos se orienta a adjudicarle tal capacidad de referencia al cine documental¹, como se ha visto, no son pocos los que la extienden también al cine de ficción, que para el caso puede ser entendido como el que se realiza con actores y mediante puestas en escenas cinematográficas. Jean Rouch (conocido como documentalista), por ejemplo, sostuvo durante muchos años una programación de cine de ficción en el museo del hombre de París bajo el título “Cine y ciencias humanas”.

Con este último criterio, conformamos en 2005, en la misma Universidad del Tolima y con la orientación del profesor Rozo, un grupo de investigación llamado

¹ En el capítulo 2 se discutirá el concepto de “documental” como gran género cinematográfico en el que se supone que se registra directamente la realidad .

“Comunicación y Cultura”, desde el cual promovimos la realización de trabajos de grado de estudiantes del programa de Ciencias Sociales presentados en el soporte video. Así empezaron mis labores en el campo en el que se relacionan el cine y la educación. Desde algunos años atrás veníamos realizando, a veces en forma conjunta, varias investigaciones orientadas a comprender problemáticas sociales mediante los procedimientos conducentes a la guionización y realización de puestas en escenas audiovisuales. En este trasegar académico nos encontramos personalmente con el historiador Robert Rosenstone, quien identifica a lo que denomina “el medio visual” como el medio apropiado para narrar a la historia en nuestra época y le señala varios artificios al lenguaje escrito como para seguir considerándolo el único confiable como soporte del discurso histórico. Ampliando ese planteamiento, más allá de la historia, pareció aclararse un poco otra inquietud que ya tenía el profesor Rozo sobre las relaciones entre lo cognitivo y lo estético en el cine.

En ese estado de ánimo consideré que lo adecuado era buscar la posibilidad de estudiar un doctorado en cine, sin embargo, las circunstancias me trajeron a Popayán, donde la Universidad del Cauca abrió una convocatoria para estudiar un doctorado en Ciencias de la Educación, en el que una de sus líneas de trabajo se denomina “Lenguaje, Comunicación y cultura”. Entonces reconocí allí una oportunidad y me postulé, pensando precisamente en los rasgos cognitivos del lenguaje cinematográfico aplicados a la educación.

La teoría cognitivista de David Bordwell², según la cual espectador contemporáneo ha aprendido a comprender los relatos cinematográficos suponiendo los hechos que son omitidos por efecto del uso de la elipse como recurso narrativo, me permitió considerar que la acción es el objeto de estudio y trabajo tanto del cine como de la investigación cualitativa. Estaba indagando acerca de la acción cuando encontré que Norman Denzin³, desde el interaccionismo simbólico, le concede, a su vez, gran importancia a la narración como expresión de intereses propios de los sujetos sociales o individuales, primero dentro de lo que se ha denominado “giro retórico” en las ciencias sociales y después dentro de lo que se considera, el “giro performativo” de la investigación cualitativa, como se verá más adelante.

² Bordwell, David. (1985) *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press. Madison.

³ Denzin, Norman. Lincon, Yvonna. (2006) *Strategies of qualitative Inquiry*. Sage.P.63

Durante el curso de diferentes seminarios doctorales reflexioné sobre las estrategias logísticas, los procedimientos y las técnicas implicadas en la producción de narraciones cinematográficas hasta identificar en ese proceso una seria vocación epistemológica que va más allá de propiciar lo que Piaget⁴ denominó “asimilación y acomodación” de nuevos conocimientos.

Entonces, lo que identifiqué en el proceso de producción cinematográfica fue que si se le valida no solo como un modo de propiciar la acción, en este caso orientada hacia el aprendizaje, sino como modo de investigar a las acciones mismas, permite abordar cuestionamientos a la realidad social en general y proponer versiones cualitativas acerca de los hechos, es decir, estudios y valoraciones de las características no cuantificables que distinguen a una entidad de otra⁵. De esta manera la relación entre investigación cualitativa y narración cinematográfica en la educación, quedó consolidada en mis comprensiones como una posibilidad epistemológica y estética al mismo tiempo. Igualmente se abrió así la posibilidad de continuar reflexionando sobre la comprensión valorativa de la realidad, que es una actitud propia de la hermenéutica, en este caso como hermenéutica de la acción. Posteriormente, Guillermo Pérez, mi director de tesis me presentó más ampliamente a Paul Ricoeur, de quien tomé su teoría de la acción. Todo esto ha contribuido a construir una tesis doctoral en la que la autonarración de acciones de los sujetos sociales, por medio del lenguaje cinematográfico, adquiere un gran potencial pedagógico⁶, orientado a propiciar

⁴ Piaget, Jean(1950). *Introduction à l'épistémologie génétique*. Traducida y editada en 1992 como *Introducción a la epistemología genética* por Paidós. México. La asimilación es el acercamiento del estudiante por medio de la acción a un objeto que antes no conocía (por ejemplo a una obra cinematográfica o, inclusive a los implementos para producir una obra cinematográfica). Este acercamiento lo hace el estudiante tanto a partir de las características fisiológicas que lo hacen apto para el aprendizaje como de sus conocimientos previos, sus intereses personales y sus circunstancias socioculturales. La acomodación consiste en modificar la estructura de conocimientos que poseía el estudiante antes de entrar en relación con nuevos objetos.

⁵ Denzin, Norman. Lincon, Yvonna. (2006) *Op.cit.* Sage.P.13

⁶ Vasco, Carlos Eduardo (2011). *Formación y educación. Pedagogía y currículo en Educación, pedagogía y currículo Tomo 1 Colección de la pedagogía colombiana*, Red Iberoamericana de Pedagogía, Colombia. P.19-33. Este autor considera que la pedagogía es todo saber, práctica o discurso más o menos formalizado sobre la educación. En este trabajo, el saber consistente en la enseñanza sobre la producción audiovisual, se orienta hacia la práctica consistente en que los sujetos autonanren su condiciones culturales y socioeconómicas de existencia, desde un discurso según el cual, a partir de toda experiencia narrativa o de contacto perceptivo con alguna narración, se generan impactos valorativos o socioafectivos y se propicia reflexiones que tienen efectos formativos y educativos.

reflexiones acerca de la realidad de los contextos sociales y culturales del estudiante, lo cual se constata, en este caso, mediante la puesta en práctica de los trabajos de grado de algunos de mis estudiantes de Comunicación Social, más el análisis de un conjunto de obras cinematográficas colombianas⁷, mediante las cuales, además se establecen relaciones conceptuales entre la narración cinematográfica y la investigación cualitativa. Todo esto se complementa a su vez, con una propuesta de aportes para una malla curricular en la formación de investigadores con habilidades en la realización audiovisual. Considero que esta propuesta deberá tener repercusiones sociopolíticas porque promueve el derecho cultural que tienen todos los pueblos a autonarrar audiovisualmente sus propias cosmovisiones, sus complejidades humanas, socioculturales y su historia.

⁷ Aunque el título de este trabajo incluye la expresión “...desde el cine colombiano”, no es posible aseverar la existencia de un cine colombiano diferenciado y fundamentado en rasgos esencialistas frente al cine del resto del mundo. Al contrario, es mucho más fértil admitir la diversidad de estilos, técnicas y en general puntos de vista. Esta expresión debe ser entendida de manera puramente convencional, tanto en el título como en el contenido de la tesis para hacer referencia a aquellas obras cinematográficas que han sido realizadas en Colombia o, más precisamente, en los términos que se señalan más adelante, en el punto 3.3.1. sobre la teoría del cine de autor y las instancias narrativas.

2. EL CINE, EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE Y LA ACCIÓN.

2.1. PRESENCIA DE LA NARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN LA EDUCACIÓN.

Es pertinente iniciar con una acotación: el cine es un fenómeno cultural que se empezó a extender desde Europa hacia el resto del mundo desde finales del siglo XIX y comprende varios tópicos. No obstante, es común que los estudiosos empleen a la palabra “cine” sin precisar desde cual de ellos lo hacen, o sobreentendiendo que se refieren sólo a las obras cinematográficas, con lo cual, si se afina la atención, generan ambigüedades, o por lo menos imprecisiones.

El cine, en tanto fenómeno cultural, comprende tópicos tales como: el sistema de representación, que se ha dado en llamar metafóricamente “lenguaje cinematográfico” con sus signos, códigos y convenciones comunicativas propias, dinámicas a lo largo del tiempo; la fabricación de instrumentos y aparatos de menor o mayor complejidad relacionados con el proceso de elaboración de obras cinematográficas con aquel lenguaje; la organización industrial y demás sistemas de producción que se generaron a partir de la actividad consistente en elaborar obras cinematográficas; los productores y realizadores con sus inquietudes y motivaciones históricas, culturales, sociales, políticas, económicas y artísticas; el proceso de elaboración de obras cinematográficas conocido como “rodajes”; las características narrativas de las obras cinematográficas según diferentes propósitos relacionados con la expresión cultural; las obras cinematográficas mismas como objetos culturales registrados en diferentes soportes materiales; los gustos, criterios y hábitos para apreciar obras cinematográficas como valores inmateriales; los festivales y otros sistemas de promoción de obras cinematográficas; los sistemas de difusión y mercadeo de todo lo relacionado con el cine; los espectadores y aficionados al cine en sí mismos, con sus hábitos y convenciones; las instituciones dedicadas a la enseñanza-aprendizaje del cine; la normatividad jurídica propiciada por el fenómeno del cine; los productos colaterales de la economía del cine; las llamadas teorías cinematográficas o sobre el cine; los estudiosos, teóricos y críticos de las obras cinematográficas, el lenguaje, la narración y sus implicaciones culturales; las implicaciones culturales mismas; etc.

El presente trabajo se dedica a la narración cinematográfica, específicamente en relación con las implicaciones pedagógicas de la elaboración de narraciones que emplean al llamado lenguaje cinematográfico⁸.

Es evidente que las obras cinematográficas hoy juegan un papel muy importante en todos los tipos y niveles de la educación⁹ tanto formal como no formal. Dicho papel hace énfasis en criterios didácticos¹⁰ que propician el uso de obras cinematográficas ya elaboradas por personas diferentes a los educandos. Es decir, que se recurre a tales obras como herramientas ilustrativas o de apoyo discursivo para el trabajo en el aula –o su equivalente-. Lo que suele ser menos común, es el uso de criterios pedagógicos que propicien la construcción o narración de obras cinematográficas abiertas a procesos estéticos y epistemológicos, relacionados con la realidad de los contextos sociales y culturales en que se desenvuelven los estudiantes. Desde luego que en los centros especializados en la enseñanza-aprendizaje de la producción cinematográfica, se hacen aplicaciones didácticas apropiadas a sus respectivos fines y lo pedagógico allí se orienta hacia la producción artística. En este trabajo,

⁸ Es común que los estudiosos del cine establezcan una diferenciación entre lo que denominan *cine narrativo* y *cine no narrativo*. No obstante, el punto es ¿qué se entiende por narración? En este trabajo se opta por la perspectiva de Paul Ricoeur, para quien narrar es dar cuenta de la acción, como se verá más adelante, en el punto 2.2. La acción, tal como aquí se asume, permite construir a la realidad y entonces, desde este punto de vista, la narración siempre es referencial, incluso cuando está conformada por acontecimientos ficticios, caso en el cual alude a la realidad por medio de diferentes tipos de evocación o de contraste. Este problema también se puede abordar acudiendo al concepto *Modo de Representación* elaborado por Burch, como se discutirá en el punto 3.1. Otra vía, que se desarrollará en los puntos 3.4 y 3.5, consiste en que el lenguaje cinematográfico permite re-describir a la realidad gracias a su potencial semantizador. Una cuarta alternativa para afrontar el asunto se ofrece en el punto 4.1.5.1.2. al hacer referencia a la relación entre estética y cognición y específicamente a la narración como autoreferencia.

⁹ Vasco, Carlos Eduardo (2011). *Op. cit.* P.19-33 Este autor considera que la educación es un proceso de mayor institucionalización que la formación, entendiendo a esta última como la compenetración mutua entre el individuo y la cultura. En este caso se hace referencia a la educación como proceso de enseñanza - aprendizaje de las llamadas ciencias sociales y humanas, dentro de instituciones educativas vinculadas a un Ministerio de Educación o su análogo y se entiende por educación no formal a la que se realiza en instituciones que no están vinculadas al mineducación pero que cumplen labores educativas en diferentes campos, como el de los valores.

¹⁰ Vasco, Carlos Eduardo (2011). *Op. cit.* P.19-33. En este trabajo se asume el criterio según el cual, la didáctica es parte de la pedagogía y se dedica a la enseñanza de un saber específico dentro de un aula. No obstante, este trabajo asume que la didáctica también se puede ejercer en otros espacios equivalentes al aula, como ocurre en la educación no formal o en el trabajo de campo.

en cambio, interesan las posibilidades de la narración cinematográfica para el trabajo interdisciplinario e intercultural en la educación, particularmente con perspectivas sociohumanísticas. Se entiende que la didáctica limitada a obras ya elaboradas, suele basarse en temores, de cierta manera fundados en los costos o en la complejidad técnica implicada en la producción audiovisual. Sin embargo, hoy por hoy es posible superar tales limitaciones.

De cualquier manera, en dirección de la relación entre lo específicamente didáctico y lo más ampliamente pedagógico, es interesante el planteamiento de Martínez Salanova¹¹, quien considera que el cine (refiriéndose a las obras cinematográficas) puede ser utilizado principalmente de dos maneras: como instrumento técnico de trabajo y como sustento conceptual, ideológico y cultural. Al respecto considera que el cine -las obras cinematográficas- reflejan lo que sucede en el país, en el mundo y en la vida en general y, por tanto puede ayudar a valorar mejor los hechos, a profundizar su conocimiento y a mejorar procesos de aprendizaje. En el mismo texto su reflexión didáctica es profunda al considerar que el cine juega un papel muy importante en la formación de los sujetos contemporáneos (y es preciso agregar que este efecto se refiere no solo las obras cinematográficas sino a todo el fenómeno cultural llamado cine). Para este autor el cine no sólo propicia el acercamiento del estudiante a la realidad contemporánea, que es compleja y diversa sino que abre la posibilidad de contrastarla críticamente con la información manipulada que proporcionan otros medios de comunicación. Este autor confía en la capacidad expositiva y analítica del cine para abordar problemáticas diversas, desde las relacionadas con la educación y con casi todos los campos del saber, a los que, inclusive, les reconoce magistralidad, bien sea que se basen en hechos reales o bien sea que sean elaboraciones ficticias. En cualquier caso, considera que el cine sirve para ayudar a reflexionar.

Cantón Mayo¹² desde la perspectiva didáctica, citando a García (2005) considera que hay tres maneras de emplear al cine (es decir, a las obras cinematográficas) en las aulas: El cine como disculpa o ejemplificación, el cine como discurso y el cine como entidad propia. Como disculpa, sirve para ilustrar temáticas específicas del plan de estudios; como discurso, sirve, en contraste con

¹¹ Martínez-Salanova, Enrique. (2002). *Aprender con el cine, aprender de película. Una visión didáctica para aprender e investigar con el cine*. Editado por el Grupo Comunicar.

¹² Cantón Mayo, Isabel y Alonso Guadalupe Luis Miguel (2010). *El Camino de Santiago y el Cine en las Aulas*. Universidad de León y Festival de Cine de Astorga. P.13

el uso anterior, para derivar de una obra cinematográfica un tema cuya exploración se puede profundizar con otras fuentes; como entidad propia sirve para el deleite estético, claro, desde una noción de la estética en la que lo cognoscitivo es visto a distancia a veces más o a veces menos considerable de lo específicamente artístico aunque esto último sea considerado un factor conveniente para la motivación de los estudiantes.

González¹³ propuso distinguir al “cine como objeto” del “cine como herramienta”. Este último es el que está determinado por la capacidad del docente de desentrañar los códigos y significaciones contenidas en una obra cinematográfica más allá del impacto emocional que pueda generar. En realidad no se supera allí la perspectiva didáctica instrumental pero González tiene el mérito de plantearse la necesidad de diferenciar el uso de tales obras en términos de un problema pedagógico, lo cual resulta sugestivo, si se tiene en cuenta que la mayor parte de referencias encontradas acerca del cine y la educación, no hacen explícita tal diferenciación sino que entran directamente a prescribir guías didácticas para emplear a las obras cinematográficas, dando por sentado que la interpretación se hará desde la decodificación más adecuada. Como ejemplo de esto último, Ambrós y Breu¹⁴ presentan una descripción fascinante de los elementos componentes de una obra cinematográfica y si bien consideran que el cine -las obras cinematográficas- en la escuela ayudan a desarrollar habilidades académicas básicas como la comprensión, la adquisición de conceptos, el razonamiento, la interpretación y el análisis crítico, plantean propuestas didácticas, por cierto muy organizadas, aunque sin profundizar en una reflexión pedagógica.

Mientras la relación cine - educación, a partir de la muestra didáctica de obras cinematográficas en educación formal, es sometida a análisis que se interesan en las dimensiones cognitiva, comunicativa o simbólica; en educación no formal es notorio el énfasis en la fuerza identificatoria del cine y su efecto imitativo de valores. Así, Fernández de Duero¹⁵, ha promovido la educación sexual por medio del cine y ha destacado tres aspectos: el primero es la abundancia de información detallada y sobre diversos temas, que vehiculizan las obras cinematográficas; el segundo es el impacto sensorial que producen, generando identificación con mitos y personajes y hasta motivando imitaciones; el tercero, es

¹³ González, Pierre Angelo (2005). Revista Habladurías N2 p. 44-58 Ed. Universidad Autónoma de Occidente. Cali Colombia.

¹⁴ Ambrós, Alba y Breu Ramón. (2007) “El cine en el aula de primaria y secundaria”. Editorial Grao. Barcelona.

¹⁵ Fernández de Duero, J.(2005) “Cine y Educación Sexual” en la revista SEXPOL N 66 p 6-7. Madrid, España

su ambivalencia comunicativa, dado que, si bien puede promover valores constructivos, también puede fomentar valores egoístas y antidemocráticos, como suele ocurrir en la mayor parte de la producción cinematográfica denominada comercial, proyectando modelos ideales basados en el individualismo, en la competitividad, en la violencia, en la clase social, en la cultura de género, en la xenofobia, etc. Organizaciones, como la Fundación de Ayuda contra la Drogadicción, FAD¹⁶, desde hace varios años coinciden en que el cine tiene un papel fundamental en los procesos de socialización, dado que transmite valores y modelos de referencia. Al mismo tiempo, esta entidad destaca la necesidad de aprovechar el tiempo de ocio dedicado por la juventud a apreciar obras cinematográficas para convertirlas en elementos fundamentales en los procesos de educación en valores.

En otras ocasiones, más allá de la descripción de la utilidad didáctica del cine –es decir, de las obras cinematográficas-, se busca sustentar teóricamente implícita o explícitamente tal importancia, como ocurre cuando se alude a, por ejemplo, la teoría sobre la existencia de múltiples estilos de aprendizaje, consistente en considerar que cada estudiante desarrolla algunos sentidos y tipos de inteligencia que le facilitan aprender mejor si se relaciona con materiales de estudio que le estimulen los sentidos que ha especializado. Desde esa perspectiva, mediante la conjugación de factores afectivos, cognitivos, comportamentales, aunados a las respuestas que el entorno le exige al estudiante, puede haber estudiantes visuales, auditivos, kinésicos; teóricos o pragmáticos. Los estilos visual y auditivo de algunos estudiantes justificarían el uso de obras cinematográficas debido a su capacidad de estimular las zonas de la corteza cerebral que forman parte de tales aparatos sensoriales. Al respecto, Alonso y Gallego¹⁷ afirman: “pensamos con Riding (2002) que el estilo de aprendizaje se conforma con la suma del estilo cognitivo y las estrategias de aprendizaje. Una afirmación que se apoya en dos variables. La primera, el estilo cognitivo, está muy unida a la fisiología y no varía a lo largo de los años. La segunda, las estrategias de aprendizaje que los individuos desarrollan para ajustar el material de

¹⁶ La Fundación de Ayuda contra la Drogadicción, con sede en Madrid realiza desde 1995 un programa denominado “Cine y Educación en valores”, que consiste en implementar procesos educativos con niños y jóvenes a partir del análisis comentado de obras cinematográficas que los organizadores consideran como valiosas desde el punto de vista de los valores que promueven.

¹⁷ Alonso García, C. y Gallego Gil, Domingo (2005). Los estilos de aprendizaje: enseñar en el siglo XXI. Congreso por una Educación de Calidad en el Caribe Colombiano. Conferencia central. Barranquilla, 2-5 de agosto de 2005.P.7

aprendizaje a su estilo cognitivo. Será preciso diagnosticar tanto el estilo cognitivo de un sujeto como sus preferencias de estrategia de aprendizaje para así poder diagnosticar con acierto su estilo de aprendizaje”.

También vale traer a colación a Howard Gardner¹⁸, quien señaló que existen ocho tipos de inteligencia humana: la lingüística, la lógico-matemática, la espacial, la musical, la corporal y cinética, la interpersonal y la intrapersonal. No existe nadie con un solo tipo de inteligencia puro y (en contraste con la teoría de los aprendizajes), le corresponde a la educación propiciar el desarrollo de todas ellas. De lo anterior, se puede colegir que las obras cinematográficas juegan un papel importante para el desarrollo de todas las inteligencias si se tiene en cuenta que el cine ha abordado todo tipo de temáticas y de esa manera puede servir de apoyo didáctico, mediante obras específicas, a cualquier campo de la actividad educativa.

Acerca de la relación cine-educación, en este trabajo interesa una perspectiva cultural para la cual lo audiovisual, entendido como la articulación de imágenes y sonidos, ha jugado un papel muy importante en toda la sociedad contemporánea desde el 28 de diciembre de 1895, día en el que se presentó públicamente el cine como invento y que bien puede ser considerada la fecha de nacimiento de los lenguajes audiovisuales. Aunque es común decir que en sus inicios el cine era mudo, en realidad el cine siempre estuvo acompañado de la música con la que muchos intérpretes se especializaron en marcar el ritmo de las acciones y las emociones a tal punto que esa música era ya un componente de aquel lenguaje. Otra cosa es que ese sonido no estaba incorporado tecnológicamente al soporte en el que se encontraba ya fijada la imagen. Con esto último se quiere subrayar que es válido afirmar que el lenguaje cinematográfico siempre ha sido audiovisual.

En esta dirección es importante apuntar que en 1935 Walter Benjamin¹⁹ señaló que el cine, que para entonces ya era una industria, no solo pone de manifiesto a una nueva modalidad artística en *la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte* sino que modifica la agudeza perceptiva de la realidad por medio del ojo- y hay que agregar que también del oído-. Su capacidad no solo

¹⁸ Gardner Howard. (1983). *Theory of multiple intelligences*, traducida y editada en 1987 como *Teoría de las inteligencias múltiples* por Fondo de Cultura, México.

¹⁹ Benjamin, Walter (1935). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Publicada originalmente en alemán, y editada en 1987 como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Jesús Aguirre, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987 (3ª).

de registrar los nuevos ritmos y hechos del acontecer moderno, en diferentes escalas visuales, sino de re-crearlos y recomponerlos, proporciona una manera distinta y novedosa, relativamente transparente de percibir tanto visual como rítmicamente a esa misma realidad.

También cabe señalar que las investigaciones sobre el hipertexto, que se realizan desde 1940, empezaron a avanzar hacia otros modos de presentación de la información en general, no solo de la visual, de tal manera que han contribuido a afianzar modos de lectura distintos a la lineal progresiva característica de la escritura alfabética. Con el hipertexto y las tecnologías asociadas, como la del computador, el televisor o, por supuesto, la narración cinematográfica, es posible la lectura de superficies fijas cuyo contenido cambia de manera sucesiva, intermitente y fragmentaria. Igualmente debe llamar la atención de los educadores con miras a adecuar sus criterios pedagógicos el que a finales del siglo XX, el antropólogo mexicano Néstor García Canclini²⁰ anotara que las ciudades, multiculturales y agitadas, tienen ritmo de lo que ahora se denomina videoclip, caracterizado por imágenes y sonidos precisamente fragmentarios. Esa fragmentación revela el abigarramiento del acontecer ciudadano, colmado de personajes diversos, motivaciones complejas, finalidades divergentes y circunstancias multifacéticas.

Por su parte, Martín Barbero llamó la atención sobre lo que llama “destiempos”²¹ de la educación, al menos en Colombia y considera que uno de tales destiempos está conformado por el conjunto de prevenciones, rechazos y prejuicios del sistema escolar hacia las tecnologías de la educación, a las que se considera de manera instrumental sin analizar las implicaciones epistemológicas de su uso. Señala Barbero los temores que genera en la educación tradicional la polisemia de la imagen e igualmente invita a considerar que la lectura no sólo se realiza en textos escritos sino que ésta también se puede hacer sobre otros

²⁰ García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo. México. P.100-103

²¹ Martín Barbero, Jesús (2002). *Desafíos culturales de la comunicación a la educación en Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura económica. P329-331. El concepto “destiempos” puede ser entendido como falencias debido a la incongruencia entre las prácticas educativas centradas en el texto escrito en forma lineal, y los desafíos epistemológicos que plantea el lenguaje audiovisual con las tecnologías mediante las cuales sus estructuras narrativas son más versátiles y mucho más impactantes debido a la conjugación de imágenes y sonidos con gran capacidad fascinadora.

lenguajes y por tanto sobre otro tipo de textos, como los audiovisuales o la realidad misma. No obstante, aún son pocas las instituciones educativas de cualquier nivel que cuentan con aulas, de las que por ahora se suele denominar “inteligentes”, dotadas de tecnologías audiovisuales o, en todo caso, este tipo de aulas parecen ser más lujos o aulas exclusivas para actos especiales.

Por esta misma época el internet ha enriquecido las posibilidades tecnológicas que le permiten al pensamiento ejercitarse en sus diferentes modos de operar, ya mencionados al hacer referencia al hipertexto. En ese contexto, Escaño²² hizo referencia al “mundo audiovisual” de los años 80 y 90 del pasado siglo y su capacidad para construir fascinadores simulacros de la realidad que compiten con ella por su gran fuerza simbólica e ideológica. Este mundo audiovisual se ha vigorizado mucho más en lo que va corrido del siglo XXI.

Con el propósito de ampliar las bases para dilucidar la acepción de lo pedagógico con que se elabora esta tesis, todavía es pertinente ilustrar un tanto más las maneras como han sido utilizadas hasta ahora las obras cinematográficas con fines didácticos. A continuación se presentan algunos referentes al respecto en Ciencias sociales, que es el campo en el que interesa proyectar inicialmente esta propuesta.

2.1.1. El Cine y la enseñanza-aprendizaje en Disciplinas Sociales.

Martínez Salanova refuerza sus criterios didácticos afirmando que las nuevas tecnologías permiten abordar (mediante el lenguaje cinematográfico) casi todos los temas y llegar a sitios a los que antes era casi imposible; agrega que el cine ha elaborado documentos testimoniales de todo el siglo XX y reconoce que inclusive por medio de las obras de ficción, y no solo las llamadas específicamente documentales, ha propiciado debates de todo tipo o ha aportado a ellos. De esta forma este autor subraya la importancia del cine como fuente documental (incluidas las llamadas obras de ficción), mucho más cuando sugiere que una obra cinematográfica propicia tratamientos transversales que inician, ayudan, sirven de base e incitan a la investigación y que las obras cinematográficas pueden aportar multitud de posibilidades a la búsqueda de datos, a darles coherencia, a

²² Escaño González, J. Carlos. (1999) *Arte en la era audiovisual: replicantes y realidades en Arte, Individuo y sociedad*. Universidad de Sevilla, España.11:61-68

sistematizarlos y a generar interés por otros. Así cada profesor puede orientar a su estilo, varias pautas, o sugerencias de trabajo, algunos más y otros menos elaborados para estudiar obras cinematográficas dentro del aula mediante el uso de libros, prensa revistas o Internet y un sinfín de documentos. De esta forma las obras cinematográficas se convierten en fuente de documentación y apoyo para una labor que si bien empieza en el aula, puede transformarse en una actividad investigativa.

En este punto es importante rastrear la relación establecida por el uso didáctico de obras cinematográficas en el estudio de algunas disciplinas sociohumanísticas, como la Historia, la Filosofía y la Antropología.

2.1.2. El Cine y la enseñanza - aprendizaje de la Historia:

En relación con la Historia se puede afirmar que existe una especie de hábito intelectual consistente en buscar obras cinematográficas que reconstituyan hechos Históricos o que reconstruyan hechos que sirvan como fuente instrumental para la Historia. En el primer caso, se encuentran obras producidas sobre el pasado relativamente reciente, por ejemplo, *Cóndores no entierran todos los días* (F. Norden, 1984), acerca de un nefasto personaje del llamado periodo de la Violencia en Colombia. En el segundo caso, obras realizadas en su propio período que poseen un valor socio-antropológico y que, con el paso del tiempo, cobrarán entidad como documento histórico, por ejemplo, *Soñar no cuesta nada* (Triana, R. 2006) sobre el hallazgo de dineros del grupo guerrillero FARC por parte de un grupo de contrainsurgencia del ejército colombiano, a comienzos del siglo XXI.

Según Pierre Sorlin²³, las obras que reconstituyen el pasado, se refieren más a cómo era o es la sociedad que las ha realizado, de su contexto, que del hecho histórico o referente que aparentan evocar. Así que desde este punto de vista, las obras cinematográficas que se están realizando actualmente en Colombia, por ejemplo en el contexto del sicariato, el narcotráfico, el paramilitarismo y la guerrilla, en el futuro darán cuenta no solo de los hechos en sí mismos, sino que también de la manera como fueron asumidos en su momento tales fenómenos.

²³ Sorlin, Pierre. (1985) *Sociología del cine. La Apertura para la historia de Mañana*. F.C.E. México.

Entonces, frente a la discusión acerca de si las obras cinematográficas recrean con veracidad a los hechos históricos, los adaptan a la época o los falsean según el lenguaje audiovisual ligado al espectáculo, Ibars Fernández ²⁴considera que la cuestión fundamental no es si el cine falsea, trivializa u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no es la “Historia”, sino sólo una manifestación o testimonio de la misma o, incluso, una herramienta para conocerla y, en cuanto herramienta, debe ser sometida a un severo proceso de crítica, al igual que ocurre con las demás fuentes históricas. Según Ibars Fernández, no habría que centrar la atención en si el cine transmite la Historia sino en cómo la transmite.

De acuerdo con lo anterior, para el mismo autor, el uso de obras cinematográficas en el estudio de la Historia, depende de la capacidad crítica del historiador y del espectador (se puede agregar que también del educador y del estudiante), para identificar los aspectos del argumento que tienen valor histórico, diferenciándolos de aquellos que constituyen sólo apoyos narrativos. Ferro²⁵, historiador de la Escuela de los annales y autor de varias publicaciones y documentales didácticos desde los años 60-70, ya había afirmado que las obras cinematográficas, incluidas las de ficción, son un una suerte de “agentes” de la Historia que implícitamente reflejan la mentalidad de la época y de los realizadores. Caparrós Lera²⁶ recuerda que igualmente Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), demostraba cómo el nazismo o el “alma alemana” estaba implícita en la producción cinematográfica de la República de Weimar. Esta, que ha sido llamada cinematic contextual history o “historia contextual cinematográfica”, que propone analizar a la obra como proyección o retrato de la sociedad, se ha consolidado en Gran Bretaña, en los países centroeuropeos, y en España. Sin embargo, son más radicales los planteamientos de historiadores norteamericanos como John O'Connor, Martin A. Jackson y Robert Rosenstone, que trabajan académicamente el cine como documento y «nueva escritura» de la Historia. Robert A. Rosenstone se interesa principalmente por cómo lo que denomina “El medio visual” se relaciona con el pensamiento histórico; lo que en este caso puede ser entendido como la relación del lenguaje cinematográfico como otra escritura del pasado.

²⁴ Ibars Fernández, Ricardo. López soriano, Idoya. (2006). *La Historia y el Cine*. Revista Clío No 32.Zaragoza.

²⁵ Ferro, Marc (1977). *Cinéma et histoire*, traducido y editado en 1995 como *Historia Contemporánea y cine* por ediciones Ariel Historia.

²⁶ Caparrós Lera, José María. (2002) Diario ABC: domingo 05 de mayo, España.

Rosenstone²⁷, analizó en detalle los recursos y mecanismos propios del cine al representar la Historia, argumentando que al igual que lo ha sido para el lenguaje escrito, en las obras cinematográficas, tanto documentales como de ficción, también es imposible lograr la veracidad absoluta, por lo cual es necesario emplear recursos propios del cine y, desde una perspectiva más radical, considera que el cine de ficción cuenta con herramientas más apropiadas que el documental para plantear, no situaciones veraces pero sí simbolizaciones y puntos de vista sobre la historia. Particularmente interesante es su análisis de *Octubre* (Eisenstein,1922), la obra del ruso Serguei Eisenstein, en la que están insinuados varios criterios de esta perspectiva de elaboración de obras cinematográficas, aunque no en el ámbito de las instituciones educativas pero sí con propósitos de educación política en un país bastante institucionalizado. El propio Rosenstone, en el ámbito de la producción cinematográfica industrial, vivió la experiencia de llevar la historia al cine, en varias oportunidades, como cuando fue asesor de la obra "Reds", basada en su libro "Historia de un revolucionario romántico", sobre la vida del periodista norteamericano John Reed y especialmente sobre su participación en los días en que triunfó la revolución bolchevique.

En todo el mundo ya son numerosos los académicos que imparten cátedra de historia a partir de obras cinematográficas. El auge de esta aún joven tendencia continúa plasmándose en diversas publicaciones y eventos, como el panel que suscitó en 2007 en Johannesburgo el para entonces recién publicado libro de Robert Rosenstone *History on film, film on History*.

2.1.3. El Cine y la enseñanza-aprendizaje de la Filosofía.

La Filosofía en el Cine puede ser entendida en dos sentidos diferentes: En uno se hace referencia a la narración cinematográfica en cuanto objeto de tratamiento filosófico, tal como lo hace Gilles Deleuze²⁸ en *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen tiempo* (1985); mientras que en el otro se analizan los distintos temas

²⁷ Rosenstone, Robert (2006). *History on film/film on History*. Pearson. USA

²⁸ Deleuze, Gilles (1983). *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Les éditions de Minuit, Paris, 298 p. Traducido como *Cine I La imagen movimiento* por Paidós.

_____ (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Les éditions de Minuit, Paris,378 p. Traducido como *Cine II La imagen tiempo* por Paidós.

filosóficos que los espectadores puedan reconocer en las propias obras cinematográficas como ocurre en el trabajo de Julio Cabrera en *Cine: cien años de filosofía*²⁹.

Deleuze desarrolla buena parte de sus ideas filosóficas problematizando al cine ontológica y epistemológicamente. Por su parte, Cabrera hace en el prefacio de su libro una reflexión sobre los rasgos epistémicos del cine al afirmar que para que un filme -una obra cinematográfica- pueda ser analizado a partir de categorías filosóficas es necesario no dejar a un lado el aspecto afectivo. Para ello emplea el concepto logopatía, es decir, una racionalidad que es lógica y afectiva al mismo tiempo. El contenido de su libro se dedica a analizar los temas filosóficos que, según el autor, se derivan de lo narrado en diversas obras cinematográficas. Entrevistado Montaña Garfias³⁰, Cabrera afirmó: "Creo que las películas, inclusive la más aparentemente triviales o comerciales, pueden ser leídas filosóficamente; no quiere decir que se puedan tomar como un objeto de diversión y leerlas y aprovecharlas en ese nivel también, pero debemos ser críticos respecto de esa distinción tajante de que la filosofía es racional y crítica y de que el cine es sólo diversión". Él mismo explica que no basta la presencia de diálogos filosóficos dentro de la obra sino que la profundidad del cineasta se expresa por medio de todos los recursos de la misma: la manera de dirigir a los actores, los enfoques, la luz, la iluminación, la música, los trucos, el montaje visual y sonoro, etc.

Precisamente, en esta dirección, Rivera³¹ propone una suerte de tratado de ética en dos partes: cuestiones psicológicas y cuestiones morales. En la primera parte aborda problemas como "lo que no se puede conseguir a fuerza de voluntad", o "el aburrimiento como fuente de maldad". En la segunda parte se refiere a "la formación del gusto moral", "cómo combatir la falta de voluntad", "la tentación del bien" y "el apetito fáustico", aspectos, acerca de los cuales reflexiona interpretando escenas de algunas películas. En una corriente similar, Falzon³², establece relaciones cuando menos agudas, entre problemáticas y situaciones

²⁹ Cabrera, Julio. (2002) *Cine 100 años de filosofía*. Editorial Gedisa (España).

³⁰ Montaña Garfias, Ericka (2003). *La Jornada*, México D.F. domingo 5 de enero.

³¹ Rivera, Juan Antonio(2008). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Espasa segunda edición. Madrid.

³² Falzon Christopher(2002). *Philosophy goes to the movies. An introduction to philosophy*. Traducida en 2005 como *La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía* por Routledge, perteneciente a Taylor & Francis Group. Editorial Tecnos. Madrid.

planteadas en obras cinematográficas de ficción, con el pensamiento filosófico de varios autores. Este autor analiza 178 obras, lo cual es una cantidad mayor que la estudiada por cualquier otro autor de libros similares (por ejemplo el de Rivera y el de Cabrera). Además, le presta cierta atención, así sea somera, a filósofos en los que otros estudiosos no se fijan mucho, como Marcuse, Foucault, Rawls y Nozick, aparte, desde luego, de los que siempre son considerados, como Descartes, Kant o Marx y, por supuesto Platón, cuyo mito de la caverna le motiva a todo lector evocaciones conceptuales y emocionales de lo cinematográfico. Haciendo gala de una vasta erudición, Falzon aborda en seis capítulos algunos de los temas centrales de la historia de la filosofía dentro de la siguiente estructura: Sombras y espectáculo: Platón y el cine (teoría del conocimiento); Dos veces yo. El yo y la identidad personal (psicología); Delitos y faltas. La filosofía moral (ética); Antz/Hormigaz (filosofía social y política); Tiempos modernos (sociedad, técnica y tecnología), y El Santo Grial (pensamiento crítico). Muchas de las obras tratadas en este libro, han sido también analizadas en libros precedentes, por ejemplo El nombre de la rosa, de Jean-Jacques Annaud, Delitos y faltas, de Woody Allen, Desafío total, de Paul Verhoeven y Matrix, de Andy y Larry Wachowski, por mencionar solo algunas. El profesor Falzon, además, creó una base de datos en la web, mediante la cual sugiere una serie de títulos de obras cinematográficas que considera pertinentes para ilustrar temáticas propias de diversas ramas de la filosofía.

2.1.4. El Cine y la enseñanza-aprendizaje de la Antropología.

Piault³³, apunta algo que resulta muy significativo para el punto de vista pedagógico que aquí se quiere desarrollar, al destacar que hay dos hechos que coinciden a finales del siglo XIX: por un lado la etnografía iniciada por Franz Boas basada en el trabajo "sobre el terreno", y por otro el nacimiento del cinematógrafo. Este autor le otorga a la pareja etnografía – cine, la virtud de vincular a la cognición y a la estética en el descubrimiento, identificación, apropiación y asimilación del mundo y de sus historias mediante un tipo de observación que es dinámica y totalizadora. Sin duda las posibilidades de reflexión sobre el universo se ampliaron plausiblemente ya desde los primeros documentales y los primeros

³³ Piault, Marc Henri (2000). *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Tétraèdre (1^{ère} éd. 2000, Éd. Nathan Cinéma, 285 p.) Traducido al español en 2002 como *Antropología y Cine*, Madrid, Ed. Catredra Signo e Imagen.

trabajos antropológicos, pese a que estuvieran marcados por un exotismo estereotipado propio del colonialismo y el evolucionismo de la época. El cine antropológico actual, en cambio, propicia, dentro y fuera del aula, el intercambio y de comunicación entre personas procedentes de diferentes culturas.

Correa García y Guzmán Franco³⁴ consideran al cine como un paleolenguaje icónico que no solo asombró desde siempre a los espectadores sino que los acercó a nuevas experiencias, como los libros de viaje, aunque con una vivencia de la cotidianidad innovadora, lo cual también resulta muy pertinente para la didáctica. Otro aspecto importante es la distinción entre el “nosotros” y los “otros”, a la que, llegó la antropología basada en la pretensión de objetividad del método científico, que para entonces tomaba de las ciencias naturales y del ordenamiento mundial de la época, mientras se procuraba un reconocimiento social diferenciado de la religión, las artes y la misma ciencia. A partir de lo anterior, la antropología sacralizó aquella cosmovisión en la que se considera que existen unos pueblos superiores, denominados “civilizados”, caracterizados por la industrialización y otros pueblos inferiores, denominados “salvajes” y “bárbaros”. Entonces, no cabe duda que también en las obras cinematográficas es posible detectar planteamientos etnocentristas presentes en la sociedad desde que se ha reconocido la presencia del Otro. No obstante, la construcción de la identidad propia pasa por el reconocimiento de quien es “diferente” y en ello también juegan un papel importante la presencia de obras cinematográficas en la educación.

De acuerdo con Aguaded, Correa y Tirado³⁵, dado que la visión, mecanismo cerebral de carácter fisiológico que compartimos con casi todas las especies animales, se convierte en mirada cuando, además de ver, proyectamos nuestras creencias, actitudes, valores e ideología, tal como lo hicieron los conquistadores del Nuevo Mundo e incluso los antropólogos del siglo XIX, el cine, bien sea como lenguaje o como arte, no ha sido ni es ajeno a la alteridad que se ha vivido y se vive en la sociedad y por tanto quien mira a través de una cámara no es objetivo ni neutral, sino que está cargado de ideología, actitudes, prejuicios y valores.

³⁴ Correa, Ramón Ignacio, Guzmán Franco María Dolores. Cine y Educación: la construcción de la alteridad. <http://www.atei.es/recursos/doc/cineyeducacion.pdf> tomado el 1 de diciembre de 2009.

³⁵ Aguaded, J.I.; Correa, R.I. y Tirado, R. (2002): «El fundamentalismo de la imagen en la sociedad del espectáculo», en *Anuario Ininco*, 14.

2.1.5. Cine e interdisciplinariedad en la educación

Fue el ya citado Martínez Salanova, quien empezó a sugerir una perspectiva distinta al mero uso documental - instrumental de las obras cinematográficas, al proponer una noción amplia del cine, destacando que este posee sus propias estrategias de investigación, un lenguaje, unas técnicas de procesamiento de datos; y que, por tanto, de allí se puede derivar una verdadera estrategia interdisciplinaria que puede aportar elementos que ayuden a los estudiantes a sintetizar y a globalizar su aprendizaje. Además, agrega que el cine en el aula complementa, lo que tiene de técnica, lenguaje, planificación, contenidos e investigación con lo que posee de lúdico y creativo, con lo cual el trabajo con el cine resulta significativo, tangible y experimental.

Maldonado Salazar³⁶, por su parte, señala algo que contiene un germen de reflexión pedagógica profunda al considerar que el cine no es sólo un medio de comunicación y de entretenimiento, como se autodefine o como lo conciben muchos de sus consumidores habituales, sino que todas las instancias participantes en el proceso de producción de una obra cinematográfica, al final proponen y presentan una gran variedad de elementos relativos al mundo, a sus prácticas reales y a su simbolización. De esta manera, la mencionada autora amplía la mirada más allá de lo didáctico rígidamente focalizado.

Así pues, se trata de pasar del uso didáctico de obras cinematográficas al ejercicio pedagógico de la narración cinematográfica. Ya se han realizado varias experiencias de narración cinematográfica a partir del aula en diferentes partes del mundo, entre ellas la realizada en España por Bautista³⁷ con el fin de propiciar relaciones interculturales mediadas por narraciones audiovisuales, en ambientes educativos. Este investigador considera que los lenguajes plásticos, como el cine y la fotografía, al ser intuitivos, también son próximos a la representación isomórfica de la realidad, lo cual atrae la atención de los estudiantes, en su caso los niños. De sus experiencias ha extraído interesantes conclusiones acerca de la importancia que tiene para la convivencia y el enriquecimiento personal, la experiencia consistente en interactuar con niños de otras culturas, además de conocer historias personales y ajenas.

³⁶ Maldonado Salazar, Teresita del Niño Jesús (1999). *Cine y educación*, en Revista Xictli N 35. Julio- Sept. Universidad Pedagógica Nacional de México.

³⁷ Bautista, Antonio (2009). *Relaciones interculturales en educación mediadas por narraciones audiovisuales*. COMUNICAR, volumen XVII, Número 33. P.149-156

Otros dos trabajos que merecen ser mencionados como antecedentes, y ya en el contexto colombiano, son *Marcando Calavera*, realizada en Popayán en 2003 y *Darío Jiménez, Pintor de la ciudad*, realizada en 2005, debido a que ellos establecen relaciones entre procesos educativos a nivel superior y el contexto de las ciudades donde se elaboraron.

La primera, realizada a partir de una investigación de tipo sociolingüístico por Nelson Osorio (quien por entonces era un graduando de la Universidad del Cauca), explora las expresiones verbales de uso común entre la población joven de sectores populares en la ciudad de Popayán. Ese era el propósito más importante de Osorio y en el curso de la investigación, el autor fue armando una estructura narrativa de enorme vitalidad que incorporó, quizás intuitivamente, situaciones dramáticas hacia las que el público masivo suele inclinar su gusto o inclusive identificarse. En efecto, Juan es un joven humilde y noble (rasgos que de por sí cautivan al espectador) que por fuerza de las circunstancias se torna malevo y aunque comete actos delincuenciales, se gana la simpatía del público dado que es una víctima más de las vicisitudes que resultan ser muy familiares a las personas que gustan de ver esta película. Finalmente Juan, el héroe malevo no muere, lo cual le da a la historia un carácter legendario y la emparenta con un arquetipo universalmente reconocido. Esta obra fue hecha con precariedad de recursos técnicos y la factura o acabado final tanto del sonido como de la imagen así lo revelan. La puesta en escena y la actuación, realizada con actores aficionados pero con cercanía sociocultural con el relato, son poco ágiles y sin embargo, la ausencia de esa pretensión de realismo que ha impuesto el modo de representación fílmica más convencional no le molesta a los espectadores, quienes aceptan abiertamente que se trata de una representación y prefieren quedarse con la fuerza evocadora de aquella dura realidad. Quizás sin proponérselo, Osorio logró una decodificación de algunas convencionalidades narrativas, a la manera de muchos publicitados vanguardistas. Por ejemplo, una pelea a cuchillo puede ser muy común en una barriada pero verla transcurrir entre primeros planos y planos generales en una película constituye una propuesta de puesta en escena cautivante, acaso por morbosidad pero también porque convoca la reflexión sobre la suerte que se vive en el barrio. Además para los espectadores de esta obra, al parecer ha sido más importante reconocer en ella a los sectores donde habitan, a los sectores de la ciudad por donde transitan, a la malicia que le imprime una lógica sorprendente torcida a los personajes (recuérdese por ejemplo que Juan asesina a su mejor amigo). Igualmente hay situaciones dramáticas que atraen quizás por ser provocadoras como por ejemplo el hilo narrativo constituido por las niñas que incautamente se involucran con un tratante de blancas. En este

caso el acierto de Nelson Osorio ha consistido en armar un relato con elementos que algunos podrán denominar comerciales pero que en otra lógica bien pueden ser vistos como intuiciones efectivas narrativamente hablando. Cabe señalar a modo de complemento que, en su momento la publicidad de esta obra se basó en sencillos anuncios y fue exhibida con lleno total durante varias semanas todos los días en el entonces teatro ANARKOS, de Popayán y luego de muchos años de haber sido realizada, todavía es distribuida de manera “pirata”, es decir, en medios ilegales, por algunos comerciantes, lo que la convierte en una obra más vista que muchas de las obras cinematográficas realizadas en Colombia con presupuestos mayores y dentro de la tradición del celuloide. Este fenómeno comercial por sí solo es un hecho muy particular y muy poco conocido en la cinematografía nacional y quizás internacional.

En el caso de la obra *Darío Jiménez, Pintor de la ciudad*³⁸ (Rozo,2005), realizada a instancias de la Universidad del Tolima, se practicaron numerosas entrevistas a profundidad grabadas en video digital y se hizo observación participante cámara en mano por los lugares frecuentados por el pintor. Igualmente se realizó un análisis iconológico de la obra, lo cual implicó un análisis del contexto sociohistórico en que vivió el personaje aludido. Con base en la información recopilada por estos medios y con la ayuda del método histórico-hermenéutico se desarrollaron diversas adaptaciones dramáticas que condujeron a la elaboración de un guion. A partir de este se escogieron los actores, entre los cuales hubo varios que conocieron en vida al pintor. Por otra parte, algunas locaciones fueron realmente frecuentadas por el protagonista

Se sabe de otras ya innumerables experiencias realizadas en video en diferentes partes del país y que han tenido de muy escasa publicidad, lo cual no les resta importancia cultural. Tal es el caso de Antonio Piedrahíta³⁹, un atrevido trabajador de la cultura del municipio de Toro, Valle, que aún con muchas precariedades técnicas ha producido varias obras de medioduración – o mejor, media duración- en video, de gran significado para sus coterráneos y que han participado en tres ocasiones en el festival de cine experimental que se realiza anualmente en ese municipio.

³⁸ El autor de este trabajo fue coguionista de esta obra.

³⁹ Entrevista concedida el 1 de Noviembre de 2011 en el marco del festival Internacional de cine experimental de toro, Valle. Información acerca de este festival se encuentra en la página <http://cinetoro.com/filmfestival/>

Por otro lado, es mucho más rico el conjunto de experiencias comunitarias que han empleado a la narración cinematográfica con propósitos pedagógicos aunque al margen de las instituciones educativas. Desafortunadamente estas experiencias no siempre han sido reportadas por escrito o no han tenido continuidad como estrategia.

No obstante, vale destacar a lo realizado por el grupo UKAMAU⁴⁰ en Bolivia durante los años sesenta del pasado siglo, empezando por las producciones colectivas e incluso hasta llegar a las obras de ficción de sus últimos años. A partir de aquella experiencia parece haberse derivado un uso comunitario del lenguaje audiovisual, que aunque no está estrictamente relacionado con la narración de ficción ni con el documental, si ha sido muy útil desde el punto de vista educativo comunitario. Este ha consistido en emplear las grabaciones, en este caso en video, como registro de las reuniones comunitarias, de manera análoga a la función que cumplen las actas escritas. De esa manera, pareciera haberse burlado al analfabetismo grafológico mediante una suerte de estrategia audiovisual muy pragmática. Una experiencia interesante es el programa “Imaginando nuestra imagen”, implementado por la dirección de cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia desde hace más de una década, mediante el cual se realizan talleres de formación en realización cinematográfica, que conducen a la elaboración de obras audiovisuales en video que revelan imaginarios de jóvenes de las diferentes regiones de Colombia. Igualmente destacable es la producción audiovisual generada en el departamento del Cauca, especialmente en el Norte, donde el registro y narración de la cultura *Nasa* cuenta ya con un acervo significativo. Otras experiencias muy interesantes son las que se han hecho visibles a través del festival de cine comunitario *Ojo al Sancocho*⁴¹, que lleva cinco versiones anuales y que se realiza en Bogotá.

En una dimensión más ampliamente social y con proyección hacia la cinematografía internacional, el documental *La Batalla de Chile* (Guzmán 1972-1979), es un ejemplo de ejercicio pedagógico fuera de las aulas, por su relación con la historia y con la política del país suramericano donde se realizó. Se puede decir que los realizadores fueron hasta el límite, dado que incluso uno de ellos ofrendó su vida. Mas, totalmente al margen de semejante sacrificio, lo que interesa destacar es que en él, el proceso de enseñanza aprendizaje se escenificó

⁴⁰ Sanjinés, Jorge.1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI Editores, México.

⁴¹ Ver <http://festivalojoalsancocho.wordpress.com/>

mediante la acción de sus protagonistas, en medio del caudal de los acontecimientos de varios años.

2.2. LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA COMO OTRA MANERA DE REGISTRAR A LA ACCIÓN.

A partir de las experiencias educativas y comunitarias basadas en la elaboración de obras audiovisuales este trabajo asume que es plausible afirmar que en tales ejercicios se manifiesta el impulso ancestral de los seres humanos consistente en la necesidad dar cuenta o autonarrar su propio accionar, sea en forma de testimonios, proyectos, utopías o fantasías. Lo anterior lleva a considerar que es preciso ahondar en el concepto de Acción no solo para comprender a la estrategia pedagógica que se aspira a proponer sino además para estudiar y encarar la elaboración de narraciones cinematográficas, en las cuales se basará dicha estrategia. Interesa, igualmente, en este caso, un concepto de acción proveniente de la antropología filosófica, como quiera que se busca sustentar una propuesta orientada a la formación de seres humanos y a una actitud cognoscitiva de estos frente a su entorno.

2.2.1. El concepto de acción.

En la perspectiva antropológica de Ricoeur ⁴², la acción es la capacidad de hacer que algo suceda, y para explicarlo de manera operativa, este autor se apoya en el filósofo finlandés Enrik Von Righth quien, a su vez, recurre a la teoría de los sistemas dinámicos para afirmar que la acción es la intervención de, al menos, un ser humano llamado “agente”, sobre un sistema de relaciones con otros seres

⁴² Ricoeur, Paul (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Le Seuil. Traducido al español y editado en 2002 como *Del texto a la acción. Ensayo de hermenéutica I* por Fondo de Cultura Económica. México. Este autor es ampliamente conocido como hermeneuta y es común recurrir a él como estudioso de los significados del mundo de la vida a través del lenguaje escrito. No obstante, en esta obra el autor establece una analogía entre el texto escrito y la acción, proponiendo a esta última como un cuasitexto, en el que también se puede registrar y leer el acontecer humano. Este trabajo apropia a las herramientas conceptuales de Ricoeur para adecuar una metodología de análisis cinematográfico llamada hermenéutica de la acción.

humanos, animales y objetos. Estos sistemas siempre son parciales respecto del universo; nunca estamos en relación con todo el universo; la acción es particular y concreta y la articulación de una serie de acciones sobre un sistema constituye al curso de los acontecimientos. La acción es un fenómeno en el que se despliegan tanto la identidad de los individuos como la intersubjetividad.

En realidad la acción consta de varios componentes que conforman lo que se puede denominar "La Red Conceptual de la Acción"⁴³: un agente, que es el sujeto (individual o social) que realiza la acción; las motivaciones, que son las causas internas que llevan al agente a actuar; la finalidad, que es el propósito buscado por el agente; las circunstancias, que son las relaciones con otros agentes y que condicionan a la acción; los conflictos que resultan de las interacciones.

El agente es el individuo que todos pueden observar, implica presencia del cuerpo humano y requiere un mundo con significados pero la acción no es necesariamente desplazamiento del cuerpo. La quietud, el habla o la indiferencia también son modalidades de la acción con las que los seres humanos hacen presencia y de ese modo intervienen sobre un sistema de relaciones. Las motivaciones son el impulso primario e interior del agente y pueden ser desde las pasiones, pasando por los valores hasta los razonamientos que se encuentran en la base de la voluntad y de las decisiones. No obstante, también hacen parte de ellas las psicosis y las instrucciones, que también determinan e involucran al agente dentro de la acción. Las finalidades son consecuencia, complemento y exteriorización de las motivaciones; se pueden manifestar con la sola presencia del agente dentro de un sistema de relaciones, pasando por la interacción con los demás agentes o elementos de tal sistema hasta llegar a la transformación del mismo. Las circunstancias, son tanto el tipo de relaciones que establecen los agentes con su entorno, como la intensidad de ellas en el curso de la acción. Cuando las motivaciones o las finalidades de un o unos agentes entran en choque

⁴³ Ricoeur, Paul(1983). *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, Le Seuil. Traducido en 2000 como *Tiempo y Narración I* por Siglo XXI editores, México. P.39-112 En este texto Ricoeur recurre básicamente a dos referentes: Confesiones de San Agustín y La poética de Aristóteles. El primero se refiere a la paradoja del presente como punto de partida y lugar de tránsito del pasado y del futuro; el segundo se refiere a la configuración de tramas narrativas. Para estudiar las vivencias humanas en relación con estos dos asuntos, considera al ser humano como un ser que se realiza en la acción. Sin embargo, la acción no es un concepto sencillo sino que es una red conceptual, es decir un conjunto de conceptos interrelacionados entre sí.

con las de otro u otros factores, el devenir de las circunstancias es conflictivo; también suele suceder que las motivaciones y las finalidades, revelen a unos agentes acaso poco interesados en interactuar con otros, tal vez desesperanzados o abandonados al azar o dedicados a la contemplación o el delirio poético, situación en la que el devenir de las circunstancias fluye con inercia. Sin embargo, este fluir suele durar solo hasta cuando el cuerpo se siente necesitado o incluso compelido a “lanzar un lazo” de relación con el mundo, bien sea por necesidad fisiológica, por instinto de conservación o por actitud poética, es decir, generadora de nuevas iniciativas. Allí es seguro que vuelvan a parecer con fuerza las motivaciones y las finalidades.

El conflicto como confrontación de fuerzas, es decir, de acciones es, desde luego, una manera de construir a la realidad, en la que se reconoce el carácter, complejo, dinámico y dialéctico de la intersubjetividad. El conflicto es complejo porque está determinado por decisiones que pueden proceder tanto de la racionalidad como de la emocionalidad de uno o varios agentes; dinámico porque implica fuerzas y cambios en múltiples sentidos y dialéctico porque en las interacciones conflictivas se gestan transformaciones tanto de asemejación o acercamiento como de diferenciación y distanciamiento de los sujetos. Es en esta dialéctica que se forjan sus identidades.

De manera particular, la acción puede tomar diferentes rasgos, dependiendo del ámbito de la vida individual o social en la que tenga lugar, por ejemplo, en las relaciones afectivas, en el acto pedagógico, en la vida cotidiana, en las costumbres, en los actos jurídicos, en la política, entre otros.

2.2.2. Agente, sujeto e identidad.

El agente, mero propulsor de la acción, precisa afianzarse como sujeto para comprender su lugar en el mundo y la propuesta de Ricoeur ⁴⁴al respecto, consiste en cambiar la pregunta “¿Qué es el sujeto?” por ¿quién es el sujeto? Es decir que se reemplaza la pregunta ontológica con la pregunta por la identidad. Con esta

⁴⁴ Ricoeur, Paul (1990/1996) *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, traducido en 1996 como *Sí mismo como otro por SigloXXI editores*. México. En esta obra, mediante siete “rodeos” conceptuales, el autor orienta la hermenéutica hacia la comprensión del ser. Ricoeur propone superar tanto al sujeto ensalzado de Descartes, autosuficiente pero ahistórico, como al sujeto humillado de Nietzsche, disperso y sin referentes. A cambio propone un sujeto narrativo, cuya identidad se transforma con el transcurso de sus experiencias e interacciones en medio de unas circunstancias dadas.

pregunta se trasciende la autosuficiencia del sujeto cartesiano expresado en el “Pienso luego existo”, que no permite explicar al devenir humano en medio de circunstancias cambiantes; pero también se supera el abandono del sujeto nietzscheano expresado mediante el “Dios ha muerto”, que no permite reconocer las articulaciones que hay entre las incidencias de toda trayectoria vital. Esta pregunta, a su vez, implica preguntar: ¿Quién habla?, ¿Quién actúa?, ¿Quién narra? ¿Quién asume las responsabilidades éticas?

El habla, ciertamente exterioriza al discurso del sujeto pero para Ricoeur es toda la acción el fenómeno mediante el cual el sujeto afianza su identidad como sí mismo y paulatinamente se transforma durante la interacción con otros. El sujeto decide realizar acciones a partir de sus motivaciones, finalidades y circunstancias; requiere la presencia del cuerpo con su kinesis, inclusive con su quietud pero también su proxemia, su gesticulación y su habla.

Las acciones adquieren sentido, por un lado, de acuerdo con los caracteres temporales, es decir según su relación con el pasado, el presente y el futuro y, por otro lado, según los recursos simbólicos con que cuenta la cultura; por esto último la acción constituye la textura de la intersubjetividad y siempre tiene un sentido, así sea apocalíptico, en cuyo caso deberá someterse al juicio público. Nadie está exento de asumir responsabilidades éticas.

Los animales ni las cosas realizan acciones porque no construyen significados. Otra cosa son los recursos simbólicos con los que la cultura interpreta a los objetos, los fenómenos, los movimientos y desplazamientos de las cosas o los comportamientos animales cuando son amaestrados, domesticados o interpretados desde referentes humanos de tipo simbólico que los aproximan a la acción.

La acción se registra primero en el curso de los acontecimientos mismos, es decir, en el tiempo, gracias al significado que ella tenga para la cultura dentro de la cual se realiza y para la historia de los individuos que pertenecen a esa cultura.

Los acontecimientos se constituyen mediante las acciones e interacciones de los sujetos, quienes de esa manera presentan socialmente su identidad y entretejen tramas que le dan materialidad al transcurso del tiempo humano, es decir, a la experiencia humana dentro del cosmos. A medida que se tejen las tramas se enriquece y transforma la identidad de los sujetos, se diseñan

finalidades, se adquieren responsabilidades ético-morales y se construye la historia.

Sin embargo, la acción también se puede registrar sobre otros soportes materiales y culturales. Este trabajo se propone estudiar descripciones metodológicas con miras a teorizar sobre la construcción de procesos interpretativos de la realidad y de la identidad individual y colectiva, en los que la acción sea observada, seleccionada, registrada, articulada y analizada a partir de las imágenes y sonidos que se generan en tales procesos.

Por lo anterior, será necesario estudiar también las mediaciones implicadas en el uso del lenguaje audiovisual y este aspecto es análogo al que se suscita cuando es el lenguaje escrito el que media en la elaboración de una narración, en ese caso literaria.

Mientras la acción en la vida social resulta de los intereses de los sujetos que construyen su propio devenir; la acción en la narración cinematográfica, en cambio, es resultado de las determinaciones de los cineastas a lo largo de varios momentos de realización en los que se registran acciones sobre un soporte físico distinto a los acontecimientos (y a los textos escritos), razón por la cual habrá que analizar más adelante, al lenguaje cinematográfico (acerca del cual existen varias teorías, frente a las cuales este trabajo también asume algunas posiciones críticas).

Antes de seguir es necesario recordar que la palabra cine, proviene del griego “kiné” (κίνη), que significa movimiento, y utilizada por sí sola, refiere a una característica esencial del tipo de imágenes que originalmente se proyectaron y que generaron al fenómeno cultural que estimula a esta reflexión, junto a las preocupaciones por la educación. Con la adición del sufijo “grafía” (de grafós, γραφός), en el siglo XIX se articuló el neologismo “cinematografía” para indicar que se trataba de una actividad que registraba (no solo proyectaba) imágenes en movimiento. Posteriormente este nombre derivó hacia una noción tecnológica al relacionársele con el celuloide, que fue el primer soporte físico adaptado para esta actividad. De cualquier manera, es claro que el intento de registrar movimientos en distintos materiales lo empezaron hace miles de años los hombres de las cavernas en todas partes del mundo, sólo que no contaban con la tecnología de lo que hoy conocemos como cinematografía.

Para reconocer a los precursores más inmediatos del cinematógrafo es necesario dar un salto en el tiempo desde la prehistoria hasta la modernidad y se sabe que especialmente desde mediados del siglo XIX, en Europa y Estados Unidos, varias personas se empeñaron en registrar el desplazamiento mecánico de los cuerpos, gracias a algunas aplicaciones de la física, en particular de la mecánica, y la fotografía, aprovechando, quizás sin saberlo desde el comienzo, lo que se conoce como “el fenómeno phi” de la visión, que consiste en alcanzar la ilusión óptica de estar percibiendo al movimiento de un objeto a partir de una sucesión de imágenes.⁴⁵

Como consecuencia de todo este proceso inventivo, se suele afirmar que el cine es esencialmente imagen en movimiento y esto es comprensible porque captar precisamente a la imagen en movimiento, aparentemente fue su inquietud originaria. No obstante, cabe preguntarse si la motivación de fondo, más allá del desplazamiento mecánico de los cuerpos, era la inquietud por las acciones allí expresadas, es decir, por la manera como unos seres humanos intervenían sobre las cosas, se relacionaban con otros sujetos y transformaban a su mundo, el mundo de quienes hicieron tales registros. Sin duda, hay narración de acciones tanto en muchos íconos, como en las secuencias pictóricas que sugieren desplazamientos tales como las danzas o la caza de animales. Ciertamente, algunos experimentos precursores del cine en el siglo XIX podrían no ser considerados como registro de acciones, por ejemplo, el vuelo de las aves captado por medio del fusil fotográfico de Marey; o el registro del galopar de un caballo en el experimento de Muybridge. Aún así, desde esos y otros experimentos, y una vez inventado, el cine ha sido empleado para registrar lo que tiene sentido o es un contrasentido para los humanos, dentro de los referentes de la acción. Esto continuó siendo evidente en las primeras películas de los Lumière, reconocidos como inventores oficiales del cine, por ejemplo en *El arribo del tren*, *El desayuno del bebé* o *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*.

Resulta especialmente importante señalar que entrado ya el siglo XX, la tecnología posibilitó incorporar sonido sincrónico a las imágenes y de esa manera se enriquecieron las posibilidades de registrar a la acción pero es la acción la que genera sonidos e imágenes en movimiento, o inclusive imágenes fijas, que tienen sentido en términos de la incidencia sobre el transcurso de los acontecimientos en cada fragmento del universo: en cada mundo. El cine - aunque sería mejor decir, la cinematografía- registra acciones, de las que se derivan imágenes y sonidos

⁴⁵ Munsterberg, Hugo (1916). *The photoplay, a psychological study*. Routledge.

que configuran todo un lenguaje y esto es mucho más claro en el cine de hoy. Hoy debería ser más aceptado hacer referencia al lenguaje audiovisual pero un cierto romanticismo, a veces al borde del histrionismo, extrañamente fijó la costumbre de hablar del lenguaje cinematográfico o del “cine” es decir, del movimiento, no cuando se va a hacer referencia a este, sino cuando se quiere ligar su significado al celuloide como soporte físico de los registros con todas sus implicaciones técnicas, socioculturales y económicas.

Entonces, en la perspectiva de este documento, más que la representación o el registro mismo de imágenes y sonidos, lo que importa es estudiar las implicaciones culturales que tienen las acciones con las que se narra audiovisualmente el devenir humano. Interesa más la reflexión suscitada por la alusión audiovisual a la dinámica de las identidades humanas que inciden en la transformación de otras análogas, durante lo que Ricoeur denomina prefiguración, configuración y refiguración de la identidad mediante la narración⁴⁶, como se estudiará a continuación.

2.2.3. Potencial pedagógico de la Narración cinematográfica.

Esta apuesta pedagógica se sustenta teóricamente en una apropiación de lo planteado por Ricoeur en *Tiempo y narración* y aunque el autor francés orienta la tesis de su libro hacia una reflexión filosófica sobre *el tiempo*, en este trabajo se presta atención al proceso de elaboración de una narración que él mismo describe. Ese mismo propósito permite establecer relaciones entre los momentos de la elaboración de una narración y la identidad narrativa del sujeto, tal como el mismo autor lo plantea en *Si mismo como otro*⁴⁷.

⁴⁶ En *Tiempo y Narración* (p.113-168), Ricoeur describe tres momentos de la narración: Mímesis I, o prefiguración, en la que el sujeto narrador reconoce las manifestaciones concretas de los componentes de la Red conceptual de la Acción que desea narrar; Mímesis II, o configuración, en la que el sujeto narrador configura una trama narrativa combinando imaginativamente a tales componentes; Mímesis III, o refiguración, en la que el lector y, para efectos de esta tesis, el espectador observa, “lee” o interpreta a la narración elaborada y la contrasta con su propia identidad.

⁴⁷ En *Sí mismo como otro*, Ricoeur desarrolla la idea de sujeto narrativo, cuya identidad no es estática, sino que se presenta, despliega, enriquece y transforma en la interlocución e interacción otros sujetos, durante el curso de los acontecimientos, asumiendo la responsabilidad ética de sus actos y por lo tanto también las

De acuerdo con Ricoeur, la elaboración de cualquier narración implica, en primer lugar, un proceso reflexivo, mediante el cual un sujeto (con una identidad determinada) se aproxima a una cierta realidad. Antes de narrar cinematográficamente a la acción se requiere reconocer a los componentes de la Red Conceptual de la Acción dentro de unos acontecimientos que son objeto de una cierta valoración. A este momento se le denomina prefiguración de la narración, que corresponde a lo que Ricoeur también denomina mimesis I. En el aparte sobre la propuesta pedagógica, esta tesis presenta una metodología para abordar la realidad con miras a configurar narraciones audiovisuales.

En segundo lugar, se requiere, por una parte, la elaboración de una trama caracterizada por la intriga, en la que los hechos previamente seleccionados no se presentan según su sucesión cronológica original, sino a partir de un sentido de expectativa relacionado con una determinada manera de valorarlos y comprenderlos. Por otra parte, en este caso, orientado a la elaboración de obras cinematográficas, es necesario registrar a las acciones que están involucradas en dicha trama, mediante imágenes y sonidos plasmados sobre un soporte diferente a los acontecimientos mismos. Este es el momento de la configuración, denominado también mimesis II, que recurre a diferentes elementos técnicos y codificaciones que configuran al lenguaje cinematográfico. Los rasgos del lenguaje cinematográfico serán estudiados más adelante. Este trabajo igualmente propone elementos metodológicos para la configuración de narraciones cinematográficas.

Mediante los anteriores dos momentos, los realizadores plantean el devenir de unos hechos que quedan disponibles para los espectadores. Aún una narración de acciones registrada en un soporte material distinto al de los acontecimientos, siempre se refiere a hechos humanos, hayan sido estos reales o sean ficticios⁴⁸, y por tanto siempre revelan el devenir de una o varias identidades de sujetos, de ahí que nunca estén exentos de implicaciones simbólicas que, en un tercer momento, llamado de refiguración, o mimesis III, a su vez impactan a la identidad de los sujetos espectadores que tienen acceso a esta narración. Por supuesto que entre estos espectadores se pueden encontrar los mismos realizadores y, en todo caso,

consecuencias prácticas de ellos. Toda vida humana es en sí misma una narración que se ofrece a los demás al tiempo que todo sujeto se confronta con la narración de otras vidas.

⁴⁸ La palabra ficción provienen del latín *fictio*, *-onis*, sustantivo derivado de *fictum*, participio del verbo *ingere*, que significaba ‘amasar’, pero también ‘modelar’. Desde hace varios siglos se usa en el sentido de fingir, sin embargo, en este texto se parte de la noción de construcción social de la realidad, más cercana a la idea de inventar o de ‘representar’ (como en la puesta en escena cinematográfica).

los sujetos que pertenecen a la misma comunidad de los realizadores. Entonces el potencial pedagógico de la narración cinematográfica se deriva de los anteriores tres momentos, es decir, de sus posibilidades para propiciar, en primer lugar, la confrontación de los sujetos individuales y colectivos con su propia realidad, en segundo lugar con la elaboración de autonarraciones cinematográficas derivadas de aquella realidad y, en tercer lugar con la interpretación de las obras elaboradas durante este proceso. Las consecuencias pedagógicas, en este caso están orientadas hacia prácticas educativas, es decir, dentro de procesos institucionalizados de enseñanza aprendizaje pero también hacia prácticas formativas, por ejemplo de tipo comunitario.

3. LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA.

Esta tesis estudia a la narración cinematográfica desde la hermenéutica de la acción, y asume un punto de vista que propone críticas a algunas nociones tradicionales sobre el cine; por esta razón, antes de ahondar en el planteamiento propio, es pertinente hacer un bosquejo acerca de las teorías cinematográficas existentes hasta hoy.

Es cierto que, en tanto dedicados a un oficio, los cineastas siempre han realizado múltiples exploraciones con las que han contribuido de a poco a configurar precisamente a un lenguaje, tal como ocurrió con los experimentos fotográficos y escenográficos de Meliés, el film d'art, que llevó al cine obras maestras del teatro, la invención de algunos aparatos para mover la cámara durante el rodaje, por parte de algunos europeos, o el trabajo meticuloso de los pioneros de la industria en Estados Unidos inventando trucos para obtener narraciones cada vez más emocionantes. No obstante, en este trabajo sólo se considera como teoría sobre el cine, a los esfuerzos que a lo largo de la historia del mismo han realizado apuestas en busca de una comprensión de lo que tal vez podamos considerar "la sustancia" del lenguaje cinematográfico y sus rasgos narrativos, nociones a partir de las cuales se genera el fenómeno sociocultural denominado cine. Desde luego que en ocasiones se hará referencia a algunos estilos o escuelas en particular y sus nexos con la teoría general.

Ahora bien, una cuestión central en la historia del cine ha sido la que diferencia a las obras cinematográficas según si narran tomando sus registros directamente de la realidad, a las que se les denomina documentales, o si recurren a las puestas en escena, a las que se les denomina ficciones. La cuestión que surge, sin embargo, consiste en que, por una parte, registrar hechos directamente tomados de la realidad requiere técnicas de diferentes a los de las puestas en escena y los impactos comunicativos obtenidos con la obra final también son distintos. Este impacto descansa en buena medida en la capacidad que tienen los registros documentales de evocar a la realidad y aunque todo documentalista (e incluso los espectadores) saben que tales registros se recontextualizan mediante las variaciones imaginativas que se realizan durante la edición, también es común entre los realizadores, espectadores y especialistas una fuerte tendencia a considerar que el documental es altamente transparente, conserva un muy cercano isomorfismo entre las grabaciones o registros con la realidad y un gran valor testimonial de los hechos que efectivamente ocurrieron.

En esa dirección es plausible afirmar que el cine “nació” haciendo registros documentales en esta acepción, al menos si se tienen en cuenta los primeros trabajos de los Lumière, a finales del siglo XIX, tales como los ya mencionados *El arribo del tren*, *El desayuno del bebé* o *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*⁴⁹. Esa misma tendencia fue seguida por los llamados “pioneros”, camarógrafos europeos que compraron el para entonces novedoso aparato llamado “cinematógrafo” y se esparcieron por todo el mundo, incluidos los países europeos, hasta llegar poco a poco y antes de terminar el siglo XIX, hasta casi todos los rincones del planeta, tomando lo que en aquella época se denominaban “vistas”, en las que se registraban brevemente costumbres, personajes, acontecimientos y paisajes.

De cualquier manera, arbitraria hasta donde lo es toda clasificación, este trabajo propone una clasificación de las teorías, en relación con sus utilidades pedagógicas y didácticas y se clasificarán como tendencias constructivas e interpretativas. Las constructivas se orientan a enunciar los componentes formales de las obras cinematográficas, una naturaleza del oficio e inclusive algunas proponen una preceptiva. Están incluidas en este grupo las teorías tradicionalmente denominadas formalistas, desde el punto de vista de la tendencia estética del mismo nombre pero también está la tendencia latinoamericana, que llama la atención sobre lo que se puede denominar realización y producción colectiva. Estas teorías tienen afinidad con las nociones de prefiguración y configuración de la trama (Mímesis I y Mímesis II) y aunque también permiten cierto análisis de las obras cinematográficas, las teorías interpretativas, que tienen mayor afinidad con la refiguración de la identidad del sujeto (Mímesis III), se orientan más claramente hacia la comprensión y explicación de ellas, del lenguaje cinematográfico o del estatus cultural del cine en general, sin perjuicio de que en ellas un realizador encuentre cierta utilidad para guiar su trabajo. Confluyen en este grupo diferentes ideas estéticas y concepciones filosóficas aplicadas al análisis fílmico.

⁴⁹ Nótese que se hace alusión a “registros documentales”, para mayor claridad frente a quienes consideran que el primer documental de la historia es *Nanook el esquimal* (Flaherty, 1922), que ciertamente es el primero con una estructura narrativa y que se basó en puestas en escena de costumbres en desuso. Por otra parte, si se mira con atención, en algunos trabajos de los Lumiere hay ciertas estructuras narrativas por elementales que sean.

3.1. TENDENCIAS CONSTRUCTIVAS.

En general y no solo dentro de esta tendencia, el italiano Riccioto Canudo⁵⁰ parece haber sido el primer teórico del cine, o por lo menos el más reconocido entre los primeros.

En 1911 Canudo escribió un artículo titulado *El nacimiento del séptimo arte*, que más tarde fue conocido como *el manifiesto de las siete artes*, en el que toma aquella noción según la cual desde la antigüedad helénica hay dos grandes artes: la música y la arquitectura. De la música se derivan la poesía y la danza como artes rítmicas o del tiempo mientras que de la arquitectura se derivan la pintura y la escultura como artes del espacio. El cine, afirma, Canudo, las integra a todas y constituye el séptimo arte.

Pese a este primer planteamiento en el que el sonido, en tanto música, es considerado un componente integral de lo cinematográfico, se impuso una fuerte tradición que ha consistido en considerar que el rasgo esencial del cine es la imagen. Por ejemplo, Sergei Einsentein, quien es estimado como un teórico del montaje pero que de momento puede ser tenido en cuenta desde el punto de vista de sus consideraciones generales sobre la imagen, basó su propuesta de montaje llamada originalmente *Montaje de atracciones*⁵¹, en una noción de imagen derivada de los poemas Aikú, tradicionales en el Japón y constituidos por solo tres versos: cada uno de los dos primeros versos describe una imagen distinta y el tercero describe otra imagen cuya connotación sintetiza a lo connotado por las dos anteriores.

⁵⁰ Canudo, Riccioto no era un realizador y si más bien lo que actualmente se suele denominar, un “periodista cultural”, de comienzos del siglo XX, que vivía en París, era amigo de artistas plásticos y literatos y además promotor de eventos culturales. Sin embargo, su propuesta es considerada aquí como constructiva por referirse a los componentes de las obras cinematográficas en relación con las formas clásicas del arte.

⁵¹ Eisenstein, Sergei (1937-1938). *Hacia una teoría del montaje*, tomos I y II. Escrita originalmente en ruso fue traducida y editada en español en 2001 como *Montaje*, por Paidós comunicación Barcelona. La teorización de este autor empezó con un artículo llamado *Montaje de atracciones*, publicado en el número 3 de la revista la revista *LEF*, cuando era integrante del proletkult, un colectivo teatral auspiciado por el gobierno bolchevique. Posteriormente este fue incluido por el mismo autor en su libro *El sentido del cine*, publicado en 1923 en ruso y traducido y publicado en 1999 por siglo XXI.

Eisenstein afirmó que, de manera análoga a tales poemas, en la edición cinematográfica era necesario pegar los planos de tal manera que lo connotado por uno, junto a lo connotado por el siguiente plano, condujeran a que el siguiente o tercer plano, connotara una síntesis de los dos anteriores y con este principio editó una de sus primeras películas: *La huelga* (1925) y dos grandes obras maestras del cine mundial, *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927).

Sobre la anterior noción Eisenstein teorizó sobre lo que denominó cinco tipos de montaje: el métrico, el rítmico, el tonal, el sobretonal y el intelectual. El métrico se refiere a la equivalencia de longitud que debe haber entre dos segmentos de película adjuntos pero con imágenes distintas; el rítmico se conforma mediante la coordinación de elementos visuales en planos consecutivos; el tonal considera a la música (el sonido) en contrapunto con la imagen; el sobretonal tienen en cuenta todos los elementos visuales y sonoros del encuadre y el intelectual conduce a generar una especie de choque entre los aspectos intelectuales y los afectivos de los encuadres contiguos. A partir de estos principios, en la década de los cincuenta Eisenstein trabajó la imagen con la música, específicamente la de Prokofiev, en sus obras a *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan el Terrible I* (1943) y II (1945) pero no tuvo la oportunidad de explorar la riqueza, complejidad y expresividad con que se construyen las bandas sonoras hoy.

Mientras Eisenstein trabajaba para ayudar a propagandizar con su cine a la naciente, y en ese momento optimista revolución bolchevique, entre los finales de los años diez y comienzos de los veinte; en esa misma época y con una posición ideológica opuesta, en los Estados Unidos, en medio de una época económicamente boyante, gracias a la crisis en que la primera guerra mundial había dejado a Europa, David W Griffith desarrollaba en la práctica su técnica narrativa en películas como *Nacimiento de una nación* (1920), en la que apologetizaba al KuKlux Klan. Griffith combinó diferentes tipos de planos cinematográficos para obtener una narración que alternaba detalles y contextos. Es muy posible que Griffith y Eisenstein se hayan influido mutuamente a través de sus respectivas obras cinematográficas, aunque Griffith no teorizó por escrito. Sin duda los aportes tanto teóricos como prácticos de Eisenstein tuvieron muy importantes repercusiones en la configuración del lenguaje cinematográfico en general, de algunos géneros o conjunto de obras con características narrativas similares, en particular, y de algunos estilos de realizadores específicamente.

Simultáneamente con Eisenstein, en aquel período de florecimiento del cine soviético, por una parte, Dziga Vertov, quien será aludido en el aparte sobre el

cine documental, propuso la teoría del *cine ojo*, en la que se opuso al empleo de actores y puestas en escena; por otro lado, y en contraste, Vselodov Pudovkin , quien será abordado nuevamente en el aparte sobre la acción, propuso su teoría del actor tipo y del guión de hierro.

El Psicólogo Rudolf Arnheim, quien nunca fue realizador, en *El cine como arte*⁵², sostuvo que el cine es una forma cultural pura gracias a que puede crear objetos diferentes a la realidad por medio de imágenes bidimensionales, en blanco y negro y sin sonido. Este planteamiento está basado en estudios de la percepción desde la teoría psicológica de la Gestalt, que afirma que el cerebro humano tiene la capacidad de obtener generalizaciones a partir de muestras de objetos y que puede completar imágenes con base en algunos detalles de las mismas. Desde luego que esta concepción del cine se refiere al que se hizo durante las primeras tres y media décadas pero fue perdiendo pertinencia en la medida en que la tecnología permitió obtener mayor realismo al introducir el sonido, el color y mayor precisión en la edición.

También en los años 20 del siglo XX algunos cineastas, especialmente franceses como Germain Delac, Louis Deluc y, sobre todo Jean Epstein, afirmaron que tal esencialidad radicaba en la fotogenia de los objetos, es decir en esa suerte de propiedad de las cosas consistente en proyectar una imagen bella. Esta noción confiaba en una supuesta objetividad de la cámara sin considerar que la fotogenia podía depender de algunos aspectos técnicos de la iluminación, mucho más en aquella época en que la película tenía baja fotosensibilidad, igualmente podía depender del encuadre o, del talento del fotógrafo y no solo del objeto mismo.

Bela Balazs⁵³ tuvo una concepción más amplia del cine, analizó prácticamente todos sus componentes técnicos e inclusive elaboró una especie de preceptiva cinematográfica que aún tiene repercusiones en todo el mundo y con la que impartió clases en el instituto de altos estudios de cine en Moscú en las décadas de los 30, 40 y 50. Ese fue un período de apogeo del socialismo soviético y de la producción cinematográfica de esta parte del mundo, caracterizada por temáticas

⁵² Arnheim, Rudolf (1932). *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt. Escrito en alemán Traducido al inglés y publicado en 1957 como *Film As Art* por Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Traducido al español en 2006 como *El cine como arte* por Paidós.

⁵³ Balazs, Bela (1948). *Ikusstvo Kino* , escrito originalmente en Ruso, traducido al inglés como *Theory of the Film; Character and Growth of a New Art* (trans. by Edith Bone). En 1978 fue editado en español como *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili, Barcelona.

que, dentro de los cánones del llamado realismo socialista, asumía que estaban aportando a la construcción de una nueva cultura, distinta a la cultura burguesa, predominante en el capitalismo principalmente europeo y norteamericano. Balazs consideró que el escritor es el verdadero autor de la obra cinematográfica y que la edición es el momento decisivo de la configuración de la obra fílmica. Además, acorde con la teoría marxista del arte consideró que el cine hace más visible a los seres humanos aunque muestre detalles de los objetos, porque en ellos se proyecta la expresión humana.

Otra corriente, que combinó a la que se centra en la imagen desde los ecos de la noción de fotogenia promovida en los años 30 en Francia, con un realismo fenomenológico, fue la de André Bazin⁵⁴, quien afirmó que este es un medio para satisfacer la necesidad humana de retener el tiempo. De esa manera Bazin también confiaba en la objetividad de la cámara para registrar la realidad, según él, tal como era, en su devenir y abogaba por permitir que la realidad transcurriera delante de la cámara, aún en el cine de ficción, dentro de lo que se suele denominar “plano secuencia”. Si bien reconocía la importancia del montaje, le daba mayor relevancia a la puesta en escena con sus elementos sonoros y la profundidad de campo. Bazin influyó en el estilo de varios realizadores del movimiento conocido como “Nueva Ola francesa” en los años sesenta, quienes, además, se orientaron hacia la narración de historias más intimistas, con lo que se hace patente que no consideró a fondo que si bien realizar un registro fílmico no es algo plenamente subjetivo, la relativa objetividad de la cámara sí está estrechamente relacionada con una serie de elecciones valorativas, sensibilidades personales y circunstancias técnicas.

A comienzos de la década del sesenta, El francés Jean Mitry, quien ensayó en múltiples ocasiones como realizador, argumentó por primera vez y de manera asaz contundente en favor de considerar al cine como un lenguaje, a partir de lúcidos y contrastantes estudios entre otras manifestaciones artísticas y de meticulosas referencias a la historia del cine. De todas maneras, si bien Mitry fue un analista perspicaz de los contenidos culturales de muchas obras cinematográficas, se mantuvo en la tradición de enfatizar en la imagen como elemento caracterizador del cine pese a que él mismo también estudió al sonido

⁵⁴ Bazin André (1958). *Qu'est-ce que le cinéma?* Editions du Cerf. Originalmente en francés, *traducido y editado en español en 2001 como ¿Qué es el cine?* Rialp, Sexta edición. Madrid.

como rasgo cinematográfico. En su obra *Estética y psicología*⁵⁵ afirmó que en la realización cinematográfica la imagen mantiene una estrecha relación con el objeto que representa, lo cual genera un significado que se convierte en una percepción apriori con la que se encara el montaje. Es en este último proceso, en el montaje, en el que tales imágenes, al combinarse, adquieren su significado dentro de la obra cinematográfica. Al final, el realizador habrá creado un proceso de transformación de un mundo psicológicamente real, pero cuyo sentido depende de la experiencia del espectador. Luego, tanto la realización como la apreciación de las obras cinematográficas involucran procesos tanto estéticos como psicológicos.

También en los años sesenta el brasileño Glauber Rocha⁵⁶, afirmó estar desarrollando en ella lo que denominó “Estética del hambre”, denunciadora de las desigualdades sociales y la opresión, con una “idea en la cabeza y una cámara en la mano”, en busca de formas narrativas propias y acordes con la realidad y las cosmovisiones latinoamericanas

Igualmente digna de mencionar en esta dirección es la propuesta del cubano Julio García Espinosa⁵⁷ presentó una propuesta que si bien no es propiamente una teoría dentro de los criterios arriba establecidos, si resulta ser un planteamiento pertinente dado el lugar geocultural donde se genera este documento. Se trata del “cine imperfecto” que sugiere que el cineasta debe “ponerse en el lugar del pueblo” para interpretar su realidad y producir obras cinematográficas imaginativas, inventando formas narrativas distintas a las establecidas por la industria, en la que se presume y se canoniza la perfección estética.

Es de suponer, desde esta perspectiva, ubicada en una vertiente de la filosofía marxista, que en un futuro utópico deberían darse las condiciones para

⁵⁵ Mitry, Jean (1963-1965) . *Esthétique et psychologie du cinéma* (2 volumes), Éditions universitaires. Original en francés, traducido y editado al español en 2002 como *Estética y psicología*. Vol 1 la estructura y vol 2 La forma por Siglo XXI editores.

⁵⁶ Rocha, Glauber.(1963/2003) *Revisao crítica do cinema brasileiro*. Cosac&Naify.

⁵⁷ García Espinosa, Julio (1969). *Por un cine imperfecto*, Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine latinoamericano: volumen III. P. 63-77 Biblioteca de la Fundación del Nuevo cine latinoamericano. Fue reproducido por *Revista Cine Cubano* No 140 p 55-70 con motivo de cumplirse 40 años de su lanzamiento público.

que cualquier persona tuviera condiciones para producir obras de arte, y entre ellas obras cinematográficas. Sin embargo, más allá de este criterio, que es más un postulado estético general no hubo una teoría cinematográfica constructiva propiamente, aunque es de asumir que, de todas maneras, esta ausencia teórica fue compensada con creces, en la práctica, por el vigoroso acervo de obras producidas al calor y en el seno de la naciente revolución cubana.

Es plausible afirmar que resonaban allí los postulados del neorrealismo italiano, tendencia artística, expresada en el cine durante el periodo conocido como “segunda posguerra”, en el siglo XX, cuyo máximo teórico en el cine quizás haya sido Césare Zavattini, quien al mismo tiempo fue uno de los más lúcidos guionistas de ese momento. Aquel neorrealismo propuso producir obras cinematográficas sobre problemáticas sociopolíticas vigentes, en escenarios naturales, con luz natural y con actores naturales, dadas las dificultades financieras para emplear estudios y, sobre todo, dada la riqueza de las vivencias de la segunda posguerra y la necesidad de narrarlas reflexiva y críticamente.

De hecho esos postulados fueron asumidos en diferentes grados de identificación ideológica para impulsar a la producción cinematográfica latinoamericana tanto de documental como de ficción a partir de los años sesenta.

También en el sur de América, esta vez en Argentina, Octavio Getino y Fernando Solanas⁵⁸ se refirieron al llamado “Tercer cine”, en contraste con un “Primer cine”, propio de la industria orientada a sostener el colonialismo mediante la dominación ideológica; y, un “Segundo cine”, caracterizado por ideas sociales progresistas pero desarticulado de las luchas políticas y en busca de aceptación institucional, ideológica y estética dentro del sistema colonialista.

El tercer cine, entonces, debería producirse a manera de guerrilla, con temáticas vinculadas a la lucha por la liberación y en busca de una estética propia. Su obra de referencia, fue el documental *La hora de los hornos* (1968), amén de algunas producciones de activistas en Europa y Japón y, por supuesto, La muy militante *La Batalla de Chile* del chileno Patricio Guzmán, que ya se mencionó.

⁵⁸ Getino, Octavio. Solanas, Fernando. 1969. *Hacia un tercer cine : Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. Hojas de cine : testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: Volumen I P. 29-62. Muchos de los practicantes de este tipo de cine fueron encarcelados por las dictaduras. Hoy hay algunos ecos de aquellas prácticas en algunos documentalistas como Miguel Mirra.

Por otro lado, Sanjinés en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*⁵⁹, consideró que, por una parte, el cine no debe orientarse a denunciar los efectos de la explotación y la opresión, porque ya todos los oprimidos los conocen, sino a analizar las causas de las mismas y, por otra parte, que las obras cinematográficas deben ser producidas y realizadas, no por cineastas que tomen el lugar del pueblo sino por integrantes del pueblo mismo, quienes, a su vez, deben encontrar sus propias formas narrativas, de acuerdo con su cosmovisión, en este caso predominantemente indígena. El grupo UKAMAU se encargó de materializar esta propuesta en diferentes obras principalmente de tipo documental pero que no tuvo temores en incorporar técnicas del cine de ficción.

Noel Burch⁶⁰, presentó un estudio que tal vez se pueda denominar arqueológico de la historia del cine. De esta manera Burch llegó a sugerir que hubo lo que llama un “Modo de Representación Primitivo” (MRP) caracterizado por la inmediatez de la significación de la imagen y una estrecha relación entre el tiempo de la narración y la duración de los hechos narrados, acorde con la actitud burguesa decimonónica de imponente sobre la realidad. También afirma que, a tono con la industrialización, el cine llegó a reconocer la capacidad metonímica de la imagen y la importancia de la elipse o selección de hechos que contribuyen a sugerir acontecimientos más allá de los narrados. Griffith con su *Nacimiento de una nación* (1922) fue el primer bastión de este logro, que denominó Modo de Representación Institucional o MRI y que terminó por imponerse en el mundo.

De cualquier modo, gracias a que Burch ha estado en estrecha relación con la producción así sea de obras académicas, le concede importancia explícita a la narración, pese a que hace énfasis en la representación, superando eso sí aquella

⁵⁹ Sanjinés, Jorge. 1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI Editores, México. Esta es la única teoría constructiva propiamente dicha que ha surgido en Latinoamérica. Aunque al igual que Eisenstein propone que el protagonista de las obras cinematográficas sea colectivo (en el caso de Eisenstein “las masas”, y en el de Sanjinés “El pueblo”- con las interpretaciones políticas que ello implica-) Sanjinés considera que el pueblo debe estar comprometido en todo el proceso de producción y que tal participación determina los rasgos del contenido y de la forma de la obra ya acabada.

⁶⁰ Burch, Noel (1991). *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan (Prix Jean Mitry Publicado originalmente en francés y editado en español en 2000 como *El tragaluz del infinito, contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* por Cátedra, Madrid. Burch considera que no hay obras cinematográficas que no dejen mensaje y por tanto su construcción está relacionada con su contenido. Con ese criterio realiza en 11 capítulos una historia del cine que va más allá de la descripción de las transformaciones formales y técnicas de la narración cinematográfica.

tradición teórica que enfatiza en el cine como imagen. Quizás por es misma razón considera que el montaje de una obra cinematográfica empieza en la concepción misma del guión, se continua durante el rodaje y se materializa en la edición final.

Existe también una gran cantidad de estudiosos dedicados específicamente a la dramaturgia cinematográfica, que suele denominarse teoría del guión y algunos de ellos serán citados un poco más adelante. En todo caso sería imposible citar a todos los teóricos tanto de la tendencia constructiva como de la interpretativa pero se espera haber presentado al menos un panorama de la primera y a continuación se hará algo parecido con la segunda.

3.2. TENDENCIAS INTERPRETATIVAS.

El pionero de esta tendencia bien puede ser Hugo Munsterberg, un psicólogo norteamericano contemporáneo del italiano Canudo, que si bien escribió un libro sobre lo que llamó *Fotoplay*, en el que consideró que la materia prima del cine es la mente⁶¹, no realizó crítica cinematográfica pero sentó bases para una tradición consistente en estudiar al cine desde la percepción, la imaginación, la fantasía y, con todo ello, abrió las puertas del psicoanálisis en el análisis y la crítica cinematográfica.

En una orilla ideológica distinta, Walter Benjamin, filósofo y no cineasta, cercano a la escuela de Frankfurt- círculo de pensadores que criticaba la sociedad industrial desde una cierta versión del marxismo con talante más especulativo que militante-, como ya se dijo en el primer capítulo, señaló que la capacidad del cine para no solo de registrar los nuevos ritmos y hechos del acontecer moderno, en diferentes escalas visuales, sino para re-crearlos y recomponerlos, proporciona una manera distinta y novedosa, relativamente transparente de percibir tanto visual como rítmicamente a esa misma realidad, lo cual resultaba en alguna medida emancipador para Benjamin, quien fue el más propositivo de los seguidores de la llamada Teoría crítica. Entonces, si bien la posibilidad de reproducir a las obras de arte, en la época de “la reproductibilidad técnica de la

⁶¹ Munsterberg, Hugo (1916). *Op. cit.*

obra de arte”⁶² , hace que estas pierdan su “aura”, que viene a ser ese carácter único que permite que el encuentro del espectador con la obra sea una experiencia profundamente personal y conmovedora, el cine posee rasgos que marcan pautas para nuevas modalidades del arte, algo que para la época todavía era tema de árdidas discusiones que se fueron decantando con los años. De todas maneras, pese a que Benjamin escribió al respecto cuando el cine ya había incorporado tecnológicamente el sonido a la imagen, él mismo se inscribe en esa larga tradición consistente en referirse al cine como imagen y no como lenguaje audiovisual. Por supuesto que Benjamin tampoco hizo alusión explícita a la fuerza expresiva de la narración ni a las múltiples posibilidades que tiene el lenguaje cinematográfico como generador de metáforas, asunto que se abordará más adelante.

En 1956 Edgar Morin, escribió *El cine o el hombre imaginario*⁶³, en el que reflexiona ampliamente sobre el cine como un producto tecnológico, o según él mismo lo dice, como máquina, mediante la cual el ser humano logra materializar su imaginación, no solo porque los medios materiales del cine, como la imagen y la música, permiten construir en la psiquis rasgos de la realidad como el relieve o el sonido sino porque mediante el cine se representan y significan situaciones humanas que resultan de utilidad para comprender la vida o sencillamente para soltar la rienda a la capacidad de fantasear con otros mundos. Sin duda muchos críticos de cine escriben desde esta óptica aunque sin reconocer explícitamente a Morin como antecesor de este punto de vista.

En contraste, el Alemán Siegfried Krakauer en *La redención de la realidad física*⁶⁴, considera que el cine permite más bien captar a la realidad o hacer referencia a ella en detalle, quizás a la manera que lo sugirió Dziga Vértov desde la tendencia constructiva pero mientras el ruso se propuso realizar documentales, el alemán, quien no se dedicó a la realización, aludió al cine de ficción, especialmente el policiaco. Ahora, mientras para Morin los adelantos tecnológicos

⁶² Benjamin, Walter (1936). *Op.cit.*, pág. 40.

⁶³ Morin, Edgar (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de minuit. Original en francés. Traducido y editado en español en 1972 como *El cine o el hombre imaginario* por Seix Barral. Barcelona.

⁶⁴ Krakauer, Siegfried (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University press. Traducida y editada en 1996 como *La redención de la realidad física* por Paidós, Barcelona. Aunque este autor es alemán, escribió esta obra cuando vivía en Nueva York, razón por la cual fue publicada originalmente en Inglés.

del cine permiten materializar cada vez mejor a la imaginación, para Kracauer esos mismos adelantos como el color y el sonido estéreo propician un mayor realismo no solo en el registro de los objetos sino de las historias, dentro de las cuales, con cierto radicalismo rechaza a lo fantástico. Kracauer jugó un papel importante entre varios críticos que, principalmente desde una óptica marxista analizaron a las obras cinematográficas relacionándolas estrechamente con la realidad. Contemporáneo de Kracauer y Morin, Bazin cofundó y lideró a la revista francesa de crítica *Cuadernos de Cine* en la que estudió desde su fenomenología a las obras cinematográficas del neorrealismo italiano, de Alfred Hitchcock, de Orson Wells y del cine norteamericano de la segunda postguerra.

Continuando la iniciativa de Mitry -considerado entre los teóricos constructivos-, consistente en darle cientificidad al cine, con mayor radicalidad Cristian Metz escribió sus *Ensayos sobre la significación en el cine*⁶⁵, también en dos volúmenes, en los que se dedicó más, como el título lo sugiere, a lo que en este documento se entiende por tendencia interpretativa que a la constructiva. Interesa en este momento señalar que, no obstante, Metz hizo dos aportes de cierta aplicabilidad desde el punto de vista de la teoría de tendencia constructiva aunque él no fue realizador: uno consistió en enfatizar que el cine es imagen pero “en movimiento” aunque tampoco hizo referencia explícita al carácter audiovisual del mismo, pues continuó refiriéndose a él en cuanto imagen; y dos: propuso una semiótica basada en la lingüística de Saussure, a partir de la cual una obra cinematográfica debe estar construida mediante sintagmas o secuencias de imágenes en movimiento que tienen una significación propia y articulada a otros sintagmas hasta conformar una gran estructura que contiene al significado de toda la obra cinematográfica.

De cualquier manera, esas observaciones resultaron más útiles para algunos críticos que para los realizadores. Al mismo tiempo, Metz, quizás aludiendo a escritos como los de Morin y Bazin, dijo proponerse superar la especulación y las generalizaciones acerca del cine pero irónicamente retomó esa tradición, apoyado en el psicoanálisis, al considerar también que el cine permite materializar a la

⁶⁵ Metz, Cristian (1968-1973). *Essai sur la signification au cinéma I, Essai sur la signification au cinéma II*. Paris, Klincksieck. Traducido y editado en 2002 como *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 1 y Vol. 2*. por Paidós

imaginación aunque mantiene una estrecha relación con la realidad tanto durante el proceso de producción como durante la proyección.

En los mismos años sesenta huelga volver a citar al menos a las principales reflexiones teóricas de los cineastas latinoamericanos, como quiera que ellas orientaron en buena medida al gusto y a algunos sectores de la crítica de aquellos años en este continente. Como es de suponerse, se hace referencia a las ideas sobre el cine imperfecto en la Cuba que intentaba empezar a construir un modelo socialista, más las ideas de fervor revolucionario provenientes de tres países capitalistas con enormes desigualdades sociales y restricciones en los derechos políticos: la estética del hambre en el Brasil, el tercer cine en la Argentina y el cine junto al pueblo en la Bolivia predominantemente indígena. En América Latina estas posturas conceptuales frente al cine siempre estuvieron estrechamente relacionadas con ideas sobre la lucha social.

Cabe señalar que en Colombia no ha surgido una teoría cinematográfica propiamente dicha. No obstante, aunque sea por dejar constancia de ello, vale mencionar a Luis Alberto Álvarez, un sacerdote claretiano profundo conocedor del llamado “Nuevo cine alemán”, que floreció en los años sesenta, que durante los años setenta y ochenta jugó un papel importante en la crítica de cine de nuestro país. Con sus comentarios inspirados en una cierta fenomenología de la estirpe de Bazin, interlocutó con los realizadores de entonces, muchos de los cuales se formaron empíricamente, antes de la oleada de realizadores formados en el exterior y del boom de escuelas en universidades e institutos que actualmente ofrecen programas de estudio en cine. Álvarez es un hito importante en el cine y específicamente en la crítica nacional.

Más significativa, en términos de teorización, es la propuesta presentada por Guillermo Pérez Larrota en *Génesis y sentido de la ilusión fílmica* (2003)⁶⁶, quien, desde la fenomenología, considera que una obra cinematográfica genera un “Efecto de realidad”, que se basa, no en la imitación de los movimientos mecánicos sino en la imitación de la percepción humana, entendida esta como el conjunto de significados que los seres humanos le damos al mundo mientras lo habitamos corporal e intersubjetivamente. Entonces apreciar una narración cinematográfica es como experimentar una ensoñación que mezcla elementos

⁶⁶ Pérez Larrota, Guillermo (2003). *Génesis de la ilusión fílmica*. Universidad del Cauca.

conscientes e inconscientes, en los que el espectador en cierta medida se reconoce, e intenta descifrarlos.

Durante muchos años en América Latina formarse como cineasta y mucho más llegar a serlo era poco menos que inalcanzable o por lo menos era mucho más complicado que ahora. No obstante, en varios países hubo muchos e interesantes críticos e inclusive se dieron casos como el de Homero Alsina Thevenet, quien firmaba con la sigla HAT, de quien se dice que “descubrió” en los años cincuenta al sueco Ingmar Bergman, quien aún no había sido reconocido en su propio país, y escribió al respecto, en compañía de Emir Rodríguez, el libro *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico* (1964).

Gilles Deleuze, por su parte, estudió a la imagen cinematográfica en relación con la manifestación fenoménica del tiempo y del movimiento e hizo referencia a la existencia de la imagen sonora, afirmando inclusive que el rasgo definitorio del cine consiste en poder separar la imagen del sonido, con lo cual en el fondo se desarticula implícitamente la integralidad imagen-sonido de la expresión fílmica que surge de la acción.

Considerar al cine solo como imagen es, cuando menos desatender el comprensible reclamo de los sonidistas cuando piden que se les reconozca que ellos elaboran el cincuenta por ciento de la obra cinematográfica. En efecto hoy es imposible concebir una obra cinematográfica sin sonido así sea porque se opte por la estrategia de no introducirlo, caso en el cual dicha estrategia será reforzada, al menos en el espectador, por la noción ya instaurada por la integralidad de la imagen y el sonido en la narración.

Por su parte, el norteamericano David Bordwell en “*Narration in the Fiction Film*” (1985) recurre a algunos lingüistas posteriores a Saussure para conceptualizar y diferenciar al discurso de la forma en el cine, razón por la que se le considera neoformalista. Bordwell ensalza la habilidad cognitiva desarrollada por los espectadores para comprender el recurso narrativo conocido como elipsis, que consiste en dar por sobre-entendidos aquellos hechos que no contribuyen sustancialmente al relato, punto de vista por el que ha sido considerado el iniciador de lo que se ha denominado “Teoría cognitivista del cine”. Desde ese presupuesto Bordwell analiza detalladamente varias obras cinematográficas y admite la existencia de lo que denomina “cine de arte y ensayo”, que se sale de los cánones del llamado cine comercial. Este libro de Bordwell es prácticamente contemporáneo del de Noel Burch. *El tragaluz del infinito* (1991), por lo que no es

descabellado señalar cierto contrapunto entre ellos dos, dado que Burch denuncia la existencia de un “Modo de Representación Institucional” impuesto por la industria como único válido mientras que Bordwell asume que el extraño es el cine de arte y ensayo.

Bill Nichols, en cambio, en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*⁶⁷ diferencia al documental de exposición, el de observación, el de reflexión y el interactivo. A esta última categoría la cambió años después por la de participativo. Así Nichols, al asumir como presupuesto a la representación, aunque le conceda cierto espacio a la subjetividad del documentalista, se ubica en una pretensión de objetividad en la interpretación tan radical como la que pregonó Vertov en la construcción en los años veinte, solo que desde una posición ideológica distinta. Igualmente contrasta con la relativización que hace Noel Burch, quien al referirse al Modelo de Representación Institucional, considera que la representación es histórica y cultural. Por supuesto que Nichols se afianza en la tradición consistente en diferenciar radicalmente al documental de la ficción sin reconocer claramente en el cine un lenguaje, según la ruta iniciada por Mitry y se distancia de las teorías interpretativas que consideran al cine como proyección de la mente, la imaginación, la fantasía o la psiquis.

En los últimos años llama la atención el esloveno Slavoj Žižek⁶⁸, quien por medio de un documental y no de un texto escrito, titulado *The perverst's guide to cinema* (2006), en el que analiza algunas obras cinematográficas que considera claves en la historia del cine, a partir de una mezcla de hegelianismo, marxismo y lacanianismo, sugiere precisamente que el cine es un modo de proyectar deseos y fantasías que revelan la ideología y las preocupaciones de la sociedad que produce esas obras, al punto que aparentemente el cine se hace más real que la propia realidad. Es decir que desde esta perspectiva es imposible entender a nuestro tiempo sin ver cine.

Como queda esbozado, han sido varios los puntos de vista o campos disciplinares desde los que se han postulado teorías cinematográficas aunque con diferentes matices. Por ejemplo en la tendencia constructiva han teorizado desde

⁶⁷ Nichols, Bill. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington : Indiana University Press.

⁶⁸ Žižek, Slavoj. Es un filósofo neomarxista que le concede cierta importancia a las obras cinematográficas dentro de su sistema de pensamiento. Sin embargo no es un realizador ni un crítico cinematográfico de oficio.

el punto de vista marxista Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Balazs y Burch; mientras que en la tendencia interpretativa lo han hecho principalmente Benjamin y Kracauer. Desde el campo de la psicología se han aproximado Munsterberg, Arnheim, Morin, Mitry, Bordwell y Nichols; desde el psicoanálisis se ha destacan Zizek y la corriente de Metz, quien al mismo tiempo afianzó a la teoría del cine desde la semiótica así como Bazin lo hizo desde la fenomenología.

No obstante, es necesario precisar que aunque muchas corrientes de pensamiento se han aproximado a las obras cinematográficas para analizarlas desde sus sistemas conceptuales, no siempre han construido una teoría cinematográfica propiamente dicha. De hecho algunos marxistas han realizado crítica cinematográfica desde postulados distintos a los de cualquiera de los teóricos ya citados, como es el caso de Guido Aristarco o Umberto Bárbaro; algo similar han hecho otros que se basan en la fenomenología de Maurice Merleau Ponty o los afines al estructuralismo de Roland Barthes o los seguidores del psicoanalista Gustav Jung, o de Jaques Lacan, o de la combinación de elementos de varias fuentes de pensamiento. Actualmente, en el marco de lo que se ha denominado el momento post- colonial de la teoría social, muchos académicos analizan obras cinematográficas desde la perspectiva de las identidades étnicas y la otredad o la perspectiva de género.

3.3. EL DOCUMENTAL.

El desarrollo actual de las técnicas de registro y del mismo lenguaje audiovisual permiten construir isomorfismos tan convincentes que hacen que la veracidad de muchos registros audiovisuales descansen más sobre la honestidad del realizador que sobre su confiabilidad testimonial, como ocurre en los llamados falsos documentales o, en los documentales periodísticos de intenciones sesgadas. Así pues, al aspecto testimonial de la realidad, ha dejado de estar garantizado per se, para depender de la ética del realizador. Se puede admitir que los registros audiovisuales de tipo documental sí tienen una gran fuerza evocadora de acontecimientos y un alto valor mnémico con todas sus implicaciones históricas, sociológicas, filosóficas y culturales en general, sin embargo, también es necesario reconocer que tales registros son percibidos por el observador desde su propia sensibilidad y sus propios intereses pero además, están articulados mediante múltiples e indispensables procedimientos de retórica audiovisual con los que se construye un cierto devenir de los hechos hasta configurar un contexto

distinto al de la realidad de donde provienen originalmente; al ser articulados a una narración, se introducen en apenas una versión de los hechos. Incluso, es frecuente que muchos documentales empleen registros testimoniales combinados con otros registros evocadores, de apoyo, obtenidos en diferentes contextos o inclusive, tomados en el mismo contexto pero en momentos distintos⁶⁹, de tal manera que la secuencialidad temporal y la coherencia en el significado de los hechos son ajustadas durante la edición. En síntesis, cualquiera que sea el grado de arraigo de los documentales en lo testimonial o en los evocadores registros de apoyo, en el fondo, pese al mito de su cercanía con la realidad, lo que queda en el espectador es el discurso o planteamiento conceptual desarrollado audiovisualmente por el realizador; tal discurso, a su vez, no es solo un asunto cognitivo sino también ético, puesto que opta por construir un contexto, dentro del cual le imprime a las imágenes y sonidos unos significados que se propone difundir y cuanto más crítica sea su ética frente a la realidad, mayor personalidad adquiere el documental.

Al respecto es pertinente recordar que Bill Nichols, famoso teórico del documental, en toda su obra no precisa su concepto de “realidad”, con lo cual implícitamente parece sugerir que esta consiste en todo lo que sucede per se. Esta noción dogmática le lleva a asumir que el documental refleja a tal realidad aunque admitiendo algunas incidencias de la subjetividad del realizador. Aún así deja de lado a las implicaciones éticas contenidas en la construcción de lo que es, principalmente, una versión sobre una realidad que, a su vez, es socialmente construida por medio de la acción. Por otra parte, Nichols propone una taxonomía del documental basada en cuatro actitudes epistemológicas: la observación, la exposición, la reflexión y la participación. Sin embargo, la observación y la reflexión son inherentes a todo proceso creativo y por tanto no son criterios suficientes para una clasificación genérica pero además, la participación se acerca más a las técnicas de realización y la exposición a las intenciones comunicativas, de tal suerte que su taxonomía es confusa o débil si es que al hacerla sólo se refiere a actitudes estilísticas.

⁶⁹ Rosenstone, Robert. (2006) *History on film/film on History*. Pearson. USA cita ejemplos de varios documentales acerca de la guerra civil española y de la segunda guerra mundial en los que se evidencia este procedimiento realizado en favor de la intencionalidad narrativa del autor.

Se entiende que si bien la naturaleza no es ontológicamente una construcción social, sí lo son su significado y su sentido, es decir, el paisaje. Recuérdese que, al menos desde el punto de vista de la teoría ecológica, el paisaje es el resultado de la intervención o de las concepciones de la humanidad sobre la naturaleza. Por ejemplo, “El salto del Tequendama”, que fue registrado por uno de aquellos pioneros llegados a Colombia en una de sus vistas, para empezar, es nombrado mediante dos metáforas verbales: “El salto”, que es una acción, es decir un hecho humano, atribuido figuradamente al curso de las aguas... como si las aguas “saltaran” luego de una decisión a la manera humana; y el mismo nombre “Tequendama”, que es otra metáfora, en este caso procedente de una lengua aborígen, en la que se le atribuía estrecha relación con el origen del mundo. Nombrar es una acción (individual y social) y el lenguaje (verbal) siempre es metafórico, nos dijo Nietzsche⁷⁰; el lenguaje audiovisual también participa de este rasgo. El arrobamiento ante el “salto” es un sentido y como tal es una construcción social. De allí surgió antaño la costumbre de considerarlo lugar propicio para cometer suicidio. También allí nacen las adjetivaciones más actuales como “maravilla de la naturaleza” o las lamentaciones debidas a su deterioro actual, causado por el calentamiento global y la contaminación. Más allá de lo ontológico, el salto del Tequendama no sería tal para los seres humanos si no fuera por la acción consistente en darle nombre, significado y sentido. Para ilustrar un poco esta compleja relación de los documentalistas con la noción de realidad socialmente construida, se abordan a continuación algunos ejemplos clásicos de la historia mundial del documental.

Dziga Vertov ⁷¹ afirmó que la cámara debía ser un instrumento para captar en la realidad normal lo que el ojo humano no ve, así como el telescopio ayuda a ver lo infinitamente lejano o el microscopio lo infinitamente pequeño. Por lo anterior su sugestiva teoría sobre el documental se llamó “Cine Ojo” y junto a ella consideró que debía ayudar a construir a la sociedad socialista soviética, en la que él vivía mostrándole al pueblo la verdad de lo que sucedía. Tanto así que su obra principal es una serie de noticiarios tipo documental, producida bajo el nombre de “Kino Pravda” o cine verdad.

⁷⁰Nietzsche, Federico(1873). Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, en alemán. Traducido por Pablo Oyarzun R. como *Sobre La verdad y la mentira en sentido extramoral en* <http://www.philosophia.cl/biblioteca/nietzsche/Nietzsche%20Verdad%20y%20Mentira.pdf>

⁷¹ Vertov, D. (1924/1974): Conjunto de escritos originalmente en ruso y traducido al español por Joaquín Jordá como “*Memorias de un cineasta bolchevique*”. Barcelona, Labor.

Tanto en la teoría como en la práctica de Vértov se percibe una noción de verdad de tipo ontológico, es decir, de afirmación de la existencia de una realidad independientemente de las representaciones que nos hagamos de ella. No obstante, para su proyecto contó no sólo con la anuencia sino con el apoyo material del estado que dirigía la construcción de aquel tipo de realidad social, alentada por una cierta representación del mundo que Vertov reconocía más que como opción personal y social de vida, como alternativa humana, y en todo caso, no como condicionante de su trabajo documental. Además, su obra maestra, y de hecho obra maestra para el cine mundial desde el punto de vista de su logro plástico y narrativo, dentro de la serie Kino Pravda, es el número 22, conocido como "*El Hombre de la cámara*" (1922), relato en el cual, para empezar, empleó una estrategia narrativa, consistente en mostrar a un camarógrafo recorriendo diversos lugares del campo y la ciudad, lo cual además de revelar admirable misticismo y profunda confianza en la fuerza comunicativa y pedagógica del cine, pone en evidencia la relación entre su ingeniosa subjetividad artística y la pretensión de objetividad de la realidad social, que en este caso queda sometida a la primera. Vertov se oponía al cine que representaba a la realidad a partir de un guión, en estudios y con actores, por considerarlo falsificador de la realidad. Sin embargo, en su búsqueda de lo que el ojo normal no ve, aún hoy resultan significativamente representacionales los encuadres desde ángulos y posiciones no convencionales para el ojo humano, pero sobre todo los efectos de edición, con los que a veces obtiene composiciones impactantes por su fuerza evocadora y expresiva de situaciones simultáneas o relacionadas entre sí. Esta obra en su original no cuenta con sonido tecnológicamente incorporado a la imagen, dado que para 1922 esto aún no era posible hacerlo.

Es de suponer que Vertov tuvo seguidores, especialmente entre algunos artistas del movimiento formalista de aquella, época por su atrevimiento en la innovación formal de la realidad pero también es comprensible que, a tono con los debates ideopolíticos de aquella época y aquel lugar, haya tenido críticos que le acusaron de oscurecer o al menos distorsionar a la realidad socialista y los propósitos pedagógicos que ellos esperaban a su manera. De hecho, el gobierno liderado por Stalin en la Unión Soviética a partir de 1924, caracterizado por exigirle a los artistas un realismo escuetamente mecanicista, terminó por proscribir a Vertov. También se sabe que tuvo contradictores contemporáneos en cineastas como Pudovkin y Eisenstein, quienes también apoyaron a la revolución socialista pero aludiendo a la realidad con obras cinematográficas narradas a partir de un guión, con actores en estudios, escenografías reales adecuadas a la filmación o concepciones y procedimientos de edición explícitamente intencionados.

Adquirieron entre estas últimas mucho renombre mundial obras como *La Madre* de Pudovkin o *El acorazado Potemkin* y *Octubre* de Eisenstein.

Continuando con la reflexión sobre el concepto de realidad en el documental, cabe recordar a Robert Joseph Flaherty, de origen inglés y gestor de sus propios proyectos ante diferentes financiadores europeos y norteamericanos, quien por la misma época de Vertov, pero en otras latitudes, estaba interesado en mostrarle a esa, su cultura grecolatina e industrializada, la existencia de otras culturas, no industrializadas o, en todo caso, con nexos idílicos con la naturaleza. En *Nanook del Norte* (1922), su obra más famosa, más que mostrar, narra las supuestas prácticas de un esquimal que lucha por sobrevivir en medio de un entorno natural inhóspito. Sin embargo, hoy se sabe que en la época en que Flaherty filmó esa obra, los esquimales ya habían abandonado varias prácticas tradicionales como la caza con arpón, la fabricación artesanal de botas de piel de oso, o el uso de rústicos kayaks. De tal manera que Flaherty le pidió a Nanook que le ayudara a recrear aquellas costumbres y hasta a simular la existencia de una familia, en la que la esposa era realmente una novia esquimal del propio Flaherty. Igualmente se sabe que las filmaciones que parecen suceder dentro del iglú fueron hechas con apenas un lado del iglú construido, para facilitar la iluminación del rodaje con la luz del sol que entraba por el lado opuesto. Inclusive se dice que Flaherty fue más de una vez a realizar puestas en escena con Nanook porque algunos de las filmaciones originales se quemaron, como solía suceder en aquella época, dado que se filmaba sobre un material fácilmente inflamable. Tal como lo redactó en el texto que aparece al final de "*Nanook del Norte*", él consideraba que si los seres humanos tenían la oportunidad de conocer a otras culturas, podrían hacerse más tolerantes. En el fondo, más que a la humanidad se refería a Europa y Estados Unidos, donde tradicionalmente se han auto-adjudicado y vanagloriado de la civilización, cuya hegemonía también justifican, pero en esa época le era imposible no ser etnocentrista.

A Flaherty se le adjudica ser pionero del cine etnográfico, y sin duda lo es al enfatizar la existencia de la "otredad" por medio del cine, sin embargo también hay que reconocerle su romanticismo naturalista, de alguna manera ecologista, en una época en que la industrialización arrancaba su devastadora empresa. Así lo demostró en otras obras como *El Hombre de Arán* sobre unos pescadores irlandeses con quienes filmó empleando una ballena muerta, o *Mohana* sobre las costumbres de un pueblo polinesio con quienes también hizo puestas en escena, o *Loussiana story*, sobre la explotación petrolera en el sur de los Estados Unidos, en la que re-construyó la historia de un niño lugareño. De cualquier manera, con

Flaherty y desde él, se valida la puesta en escena, al menos la de tipo reconstructivo y elemental de dicha realidad.

No obstante, fue más osado el también inglés John Grierson, sociólogo que en la década de los años treinta, se financió con fondos proporcionados por el estado inglés y promovió críticas al sistema capitalista, admitidas tal vez precisamente por el carácter liberal del estado que lo empleaba y le pagaba. Sin embargo, la osadía que se quiere resaltar en este texto, más que la de carácter político es la de carácter narrativo. Su única obra cinematográfica, *Drifters*, no solo denuncia la inequidad de la sociedad para con unos pescadores que deben jugarse la vida diariamente y vivir en la pobreza, sino que resalta esa épica y denota intentos por poetizar a la realidad. Para esta época ya es posible incorporar tecnológicamente el sonido a la imagen, por lo cual una voz en off analiza críticamente los hechos y la situación de los pescadores. Grierson afirmó entonces que el documental es “una interpretación creativa de la realidad”, definición clásica que, aunque lamentablemente desestimada hoy por muchos, se revela en la práctica resaltando aún más los límites de las pretensiones de objetividad del documental. A partir de entonces Grierson se granjeó la simpatía de una gran cantidad de jóvenes, algunos de los cuales se convirtieron en estudiantes de cine documental que siguieron sus tesis, y a su vez, el estado continuó pagándole e incluso lo envió a otros lugares del mundo a desempeñar su labor docente. Al mismo tiempo, sostenía una polémica con Flaherty, quien paradójicamente consideraba que el documental debía mostrar la realidad sin ninguna intervención del realizador.

Sin pretender un exhaustivo recorrido por la historia del cine, baste recordar una ilustración más: el realismo poético francés que se desarrolló a partir de los años 30 en medio de la crisis de la llamada Tercera República, caracterizada por ser una democracia parlamentaria que tenía la esperanza de no caer en manos de los aliados del nazismo (lo cual finalmente sí sucedió). Aquel espíritu esperanzado condujo a la exaltación de la vitalidad, la alegría, la creatividad, la juventud y las que se consideraban algo así como las fuerzas llamadas a enaltecer la vida. Se dice incluso que en este tipo de cine se revelaba lo que hoy podríamos llamar el imaginario de lo que fue el Frente Popular, fuerza política derrocada por el régimen del Vichy, colaborador de los Nazis. Una obra documental pionera de este momento fue *A propósito de Niza* (1930), de Jean Vigo, que se dedica a recorrer la ciudad del mismo nombre narrando no solo su configuración física sino, sobre todo, la presencia de los jóvenes alegres, las personas laboriosas, los transeúntes impertérritos, los bañistas plácidos. La ciudad allí narrada invita a vivir dentro de

ella pese a la amenaza nazi que se cierne y a despecho del desinterés de quienes posteriormente colaborarían con los invasores. Sin duda hay en esa obra un registro directo de una realidad socialmente construida y ese no es un registro neutral, puesto que hay en él una evidente intención de ensalzar y defender aquel modo de vida. Inclusive, muy pronto de ese realismo documental se pasó a los actores y decorados contruidos para poner en escena guiones ciertamente tomados de la realidad pero, en todo caso, impregnados o bien de amor al presente o bien de confianza en el futuro. Este realismo que denunciaba pero al mismo tiempo ilusionaba, tuvo múltiples manifestaciones con puestas en escenas en las que se aludía a la realidad social, como en el movimiento "Kammerspiel" en Alemania, pero poco a poco fue abordando historias relacionadas con lo que ahora tal vez podamos llamar la dimensión de la subjetividad. La "Nueva Ola" del cine francés es, en este último sentido, heredera cultural de aquel realismo poético. De esta manera, el documental, que parte del registro relativamente directo de la realidad lleva a la ficción, entendida como puesta en escena.

En esa dirección cabe recordar al documental *El Triunfo de la voluntad* (1933) de Leni Riefenstahl, que, por encargo de Hitler (y a pesar de la animadversión que Goebels sentía hacia ella), narra el desarrollo del último congreso del partido nazi. En él se ven personas laboriosas y alegres, marchas militares, discursos ciertamente inflamados con un patriotismo particular, incluso soldados que en lugar de armas llevan azadones y sin duda todo ello constituye un documento histórico pero adquiere realmente la fuerza propagandística que le solemos desentrañar y condenar, en la estructura narrativa ensamblada por su autora con magistral capacidad de síntesis y de sentido del ritmo. Ahora pensemos, en contraste, por ejemplo en la serie de documentales titulada *¿Porqué luchamos?*, dirigida por Frank Capra (1943), en el que se argumentan los motivos y la conveniencia de la causa de los aliados frente a los nazis. Respecto de la segunda guerra mundial, no es lo mismo lo planteado por un documental norteamericano que lo narrado por uno ruso o uno británico.

Entonces, si bien la correspondencia relativamente directa que pueda haber entre imagen-sonido y realidad le confiere al documental no solo una alta credibilidad sino también una cierta relevancia como memoria cultural, no obsta para señalar que, como se sugirió más arriba, en la edición, las imágenes documentales adquieren su contexto definitivo, que es el que finalmente impacta. La tradición representacionista del documental a veces parece olvidar que la tecnología del cine de hoy permite modificar el sonido que acompaña a la imagen, con lo cual el significado de ésta puede cambiar o que la estructura narrativa

necesariamente requiere procedimientos articuladores que le dan un nuevo contexto. La mayoría de estudiosos del cine y específicamente del documental, asumen a priori aquella tradición y proceden a proponer taxonomías y tipificaciones.

Entonces, la responsabilidad frente a lo que se narra adquiere una relevancia igual o mayor que el carácter isomórfico de la imagen misma. El cineasta Roberto Rossellini manifestó, a propósito del neorrealismo en el cine, que este fue una actitud sobre todo moral. En efecto, el neorrealismo cinematográfico, que tuvo un origen fuertemente arraigado en el documental, surgió ante esa suerte de compromiso que algunos cineastas sintieron en medio de lo que consideraron crudeza e injusticia en la segunda posguerra. En medio de la carencia de recursos, ellos se propusieron y afirmaron estar narrando la realidad y, por ejemplo, en *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1947) que relata con escasos recursos técnicos del cine la vida de unos pescadores pobres, sin duda hay registros documentales. De hecho el rodaje se realizó en el pueblo y en las casas de los pescadores pero el protagonista, Ntonio, pese a ser realmente un pescador, fue guiado para realizar puestas en escena. Visconti escribió un guión para la obra. El Neorrealismo siguió en la tónica de trabajar en escenarios reales, con luz natural y actores también naturales, denunciando la realidad y sin embargo, uno de sus más importantes representantes fue un guionista: Cesare Zavattini. Las grandes obras del neorrealismo, como *Ladrón de bicicletas* (1948) desarrollaron su cometido moral ante la realidad por medio de ficciones, es decir, de puestas en escena.

Esta reflexión analítica encuentra otro enclave importante en la obra de otro francés: Jean Rouch, quien recorrió durante los años cuarenta, cincuenta, sesenta e inclusive los setenta a buena parte de África haciendo algo más de 120 documentales sobre ritos y costumbres de los pueblos de este continente. Quizás en la línea de Vertov, él creía en la utilidad de la cámara como herramienta de investigación científica y de hecho él era un antropólogo consciente de estar realizando investigaciones. Sin embargo, también sabía que la presencia de la cámara afectaba la actitud de las personas que estaban frente a ella, así que intentaba modificar tal afectación invitando al menos a algunas de esas personas a colaborar con la filmación. Cuando le fue posible, en aquellos tiempos en que no se contaba con la inmediatez del registro que facilita actualmente el video, regresaba al sitio de filmación después de haber revelado la película, le proyectaba tales registros a las personas que habían participado en ellos y los filmaba en tal situación. No obstante, aunque este tipo de ejercicios los empezó a

hacer en el África, la obra más reconocida en este sentido fue hecha en París, tal vez para razones prácticas y con el título de *Crónica de un verano*, además en compañía de Edgar Morin. Sin duda, mediante aquel procedimiento Rouch reconocía implícitamente que no había plena objetividad en la cámara ni en la narración e intentaba incorporarle autenticidad a la versión de los pobladores.

Por esa ruta Rouch llegó a hablar de la ficción etnográfica y estuvo tan convencido de la inexistencia de objetividad al punto que afirmó que no era necesario buscar la verdad por medio del cine sino lo que llamó “la verdad cinematográfica”. Con ese criterio modificó muchas veces la velocidad o el sentido del movimiento de las personas filmadas, incorporó música en la edición y consideró que no se debería establecer diferencias tajantes entre el cine documental y el narrado con actores. El propio Rouch mantuvo durante varios años un seminario permanente sobre cine y ciencias humanas en la Cinemateca de París, en el que se proyectaban precisamente obras de ficción.

Es esa capacidad social de adjudicarle sentido a la naturaleza y a los mismos procesos de construcción tecnológica y de intervención humana sobre la naturaleza, la que hace que documentales contemporáneos como *Koyanishqatsi*, y en general la trilogía qatsi (1983-1988), *Baracka* (1993), *Earth* (2007) y *Ocean* (2001), se refieran a la acción (humana) aunque sus imágenes sean predominantemente paisajes o maquinarias (que son otro tipo de paisaje)... tal como *El arribo del tren* de los Lumiere muestra a una maquinaria que no existiría ni se movería ni arribaría a la estación que tampoco existiría ni nadie esperara allí para luego desabordarla si no fuera porque todo ello tiene sentido para los seres humanos. Mirra⁷² sugiere que el documental siempre refiere a la realidad social, con lo cual centra su definición en lo ético y considera que no es posible hacer documentales sobre los animales o las cosas, dado que en este caso se tienen objetivos de otro carácter como el científico o el periodístico.

⁷² Mirra, Miguel et al (2006). *Movimiento documental*. Asociación civil Movimiento documental. Buenos aires. Mirra, claro está, establece una tajante distinción entre el documental y la ficción, al punto de no aceptar en la grabación de un documental el uso de varias cámaras ni del plano-contraplano con una misma cámara, ni la introducción de personajes ficticios.

3.3.1. La Teoría del Cine de autor y las instancias narrativas.

También es pertinente destacar que a lo largo de la historia del cine, ha sido evidente que el talento o la personalidad de algunos individuos le imprimen su sello personal al carácter de la obra terminada. André Bazin, acorde con su punto de vista sobre la relevancia de la puesta en escena, resaltó que al ser el director quien orienta, asiente o rechaza las decisiones definitivas durante el rodaje, también es quien marca tal impronta y de allí surgió la llamada teoría del cine de autor, que en el fondo no tiene un cuerpo conceptual profundo aunque sí notables evidencias sobre todo en el cine clásico.

No obstante, también es posible relativizar tal teoría si se considera que, por ejemplo, en la industria, con frecuencia es el productor quien toma las decisiones claves, incluida la selección del director; en otras ocasiones el director conserva tal jerarquía si es al mismo tiempo el productor; en otros casos más, si el guionista es muy reconocido o incluso cuando el director es el mismo guionista, la fidelidad al guión determina a las decisiones de dirección, como lo sugerían Balazs y Pudovkin y si se considera la idea de que es en la edición que se configura definitivamente el relato, como de hecho ocurre muchas veces y según la tradición que va de Eisenstein a Mitry, bien puede ser el editor el autor de la obra. Más aún, dentro del llamado “star system” o sistema de producción cinematográfica basado en la fama de los actores protagónicos, muchas obras cinematográficas tienen el aura de su intérprete principal. Todo esto sin dejar de lado el aporte de los sonidistas, que a veces sobresalen por la complejidad de la banda sonora o de la música en particular.

La teoría del cine de autor se arraigó fuertemente en los países que hace años se autodenominaron socialistas, en los que el productor fue concebido como una suerte de ayudante de la personalidad artística del director, en forma similar a lo que ocurre en algunos casos dentro de la industria, o, en países donde esta no se ha desarrollado, como rasgo de la iniciativa de productores/directores o de muchos directores independientes del estado y de la industria cinematográfica hegemónica. En todo caso esta teoría, basada solo en el director, con frecuencia es más una hipótesis o una costumbre con visos de dogma - y con implicaciones, por ejemplo, en el campo jurídico- que se ha arraigado entre los espectadores y en general dentro de la sociedad desviando a veces la atención de la complejidad expresiva y cultural de la obra u ocultando al verdadero autor.

Suele suceder que ante la brillantez de los integrantes del equipo de producción, el director, en la práctica, debe ser nada menos pero tampoco nada más que un lúcido coordinador, de tal suerte que parece ser más adecuada la expresión “instancia narrativa”, sugerida por Chatman⁷³ al aplicar la teoría narratológica de Genette al análisis audiovisual. La instancia narrativa es quien da cuenta de la narración y, en este caso, dicho concepto se puede reconocer en la existencia de múltiples expresiones dramáticas, plásticas, musicales, técnicas, logísticas, etc, que se concretan en aportes sonoros y visuales durante el proceso de producción y realización de una obra audiovisual.

No sobra recalcar que desde la perspectiva del presente trabajo, esta, que podemos denominar instancia narrativa múltiple, está orientada a la narración de acciones que contienen, como se verá más adelante, significados profundamente enraizados en la cultura. Interesa valorar cada momento de la producción y realización en tanto resultado de un proceso complejo de autonarración cultural colectiva. En la industria cinematográfica el colectivo de realización se conforma selectiva y contractualmente con individuos que, en términos generales tienen diversos arraigos culturales y cada uno de los participantes integra su propia identidad cultural al desempeño profesional. En un proceso comunitario, aunque haya condiciones en muchos casos similares, el colectivo cuenta con mayores afinidades culturales.

Se opta por resaltar siete momentos de la narración cinematográfica, en los que se desarrollan lo que Chatman denomina instancias narrativas, que corresponde al conjunto de aspectos y momentos que permiten la configuración de la totalidad de la obra cinematográfica.

La primera instancia se puede denominar diseño de producción, que puede empezar desde que se concibe la idea y legitima la iniciativa consistente de realizar una obra cinematográfica, llegando hasta la investigación. Una segunda instancia, con la que empieza el momento de la configuración, es la guionización, que puede ser simultánea con la primera. Como sea, durante la guionización se seleccionan, evocan o inventan hechos individuales o de una comunidad, que se consideran relevantes y pertinentes y se elabora una narración escrita. Entonces, en relación dialéctica con las exigencias técnicas y logísticas del guión – o la idea

⁷³ Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. 240 P. Editada simultáneamente en español como *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* por Taurus. Madrid.

de guión, si es el caso -, se trazan las estrategias a seguir para financiar y viabilizar el proyecto. La tercera instancia es la gestión financiera del proyecto durante la cual, en términos financieros, dentro de la industria se asumen riesgos y por fuera de ella se pasan angustias. Esta propuesta, no obstante, está orientada a desmitificar y, sobre todo, desmontar a las grandes exigencias presupuestales. Una cuarta instancia es la pre-producción, en la que se gestionan y aseguran los recursos materiales, técnicos y logísticos que viabilizan al proyecto; la quinta es la dirección de arte, constituida por el diseño plástico del entorno y el contexto donde transcurren las acciones humanas, como en una suerte de dimensión arqueológica del cine; la sexta es la puesta en escena, en la que se materializan las acciones de los agentes o personajes; la séptima consta de dos aspectos: uno es la selección de encuadres, que bien puede devenir en la unidad metodológica de una especie de etnografía visual mediante la cual se enfatiza lo que se desea destacar de la acción dramática y del diseño plástico por medio de los diferentes tipos de planos cinematográficos, la iluminación y movimientos de cámara; el otro aspecto de esta instancia es el registro sonoro, que en parte se realiza simultáneamente con el registro visual, como ocurre con los parlamentos de los personajes y los ruidos con los que se enriquece la densidad espacial o significativa de los hechos o de los objetos. El sonido en el cine bien puede corresponder a una etnografía sonora. La música y algunos otros efectos de sonido pueden ser articulados a la imagen durante la séptima instancia, que es la edición; precisamente, en esta, no solo se articulan los elementos sonoros y visuales sino que, sobre todo, se revisan los registros audiovisuales para luego configurarlos dentro de una estructura narrativa audiovisual con ritmo y sentido en forma análoga a lo que sucede con una obra escrita como lo es el guión.

Como se expresó arriba, la elaboración de algunos textos denominados documentales no pasan claramente por las instancias de guionización ni de dirección de arte; los aspectos plásticos suelen ser tomados directamente de la realidad o adecuados durante la realización de registros audiovisuales. En el caso de la guionización, esta puede suceder en forma paralela con la edición. Esta propuesta, cabe recalcarlo, busca desmitificar las complejidades tecnológicas con que se asumen estas instancias y por tanto simplificar el proceso.

3.4. EL CINE COMO LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.

Narrar a la acción pasa por elaboraciones dramáticas, plásticas, sonoras, tecnológicas y logísticas pero todos estos procedimientos conducen a la elaboración de unos signos audiovisuales, que, aplicando al cine la tesis de Saussure⁷⁴ acerca del lenguaje, tal como lo hizo Metz (1968/2002), constituyen los elementos oposicionales básicos, con los que se construye, en este caso, el lenguaje a partir del cual se elaboran narraciones cinematográficas.

A partir de los signos audiovisuales se han organizado varias convenciones y códigos, o, como diría Burch (1991), "Modos de Representación", algunos de los cuales han sido afianzados por su uso social aunque también en múltiples ocasiones tales convenciones y códigos son transgredidos y reinventados por otros usos y modos de concebir o percibir a tales signos. La semántica y la sintaxis del lenguaje cinematográfico son dinámicamente mutables, tanto como sus medios.

Aunque en los orígenes del cine hubo ensayos con formas circulares, los aparatos para registrar imágenes aún hoy siguen siendo fabricados para hacerlo dentro de un cuadro evocador del formato clásico usado por los pintores y sobre un soporte físico plano. De cualquier manera, el cuadro se quedó hasta ahora como el formato básico del lenguaje cinematográfico en tanto que es la mínima unidad de narración audiovisual, delimita al espacio y constituye la pauta para el transcurso del tiempo cinematográfico.

Aunque es común decir que en sus inicios el cine era mudo, en realidad el cine siempre estuvo acompañado de la música con la que muchos intérpretes se especializaron en marcar el ritmo de las acciones y las emociones a tal punto que esa música era ya un componente de aquel lenguaje. Otra cosa es que ese sonido no estaba incorporado tecnológicamente al soporte en el que se encontraba ya fijada la imagen. Desde que fue superado aquel escollo técnico, el registro del sonido se hace en forma sincrónica con la imagen, ya sea con un grabador de sonido incorporado a la cámara registradora de imagen, como ocurre con las cámaras de video o independiente de ella, como se suele hacer en el cine. El lenguaje cinematográfico es audiovisual en tanto articula físicamente imágenes y sonidos, en este caso inscritos dentro de un cuadro y, a partir de ellos, estructuras

⁷⁴ Saussure, Ferdinand (1915/1983) Original en francés, editado en español como *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial. Madrid

narrativas sucesivamente complejas hasta configurar una obra cinematográfica. Sin duda, el sonido, como en el caso del habla, y el movimiento, le proporcionan una gran fuerza narrativa a la imagen debido a que impactan a la visión y a la audición, que son las dos funciones sensoriales que mejor le ayudan a percibir al promedio de los seres humanos, el tiempo y el espacio como dimensiones de la realidad.

La imagen cinematográfica es representación física del cuerpo humano con su kinesis, su quietud, su proxemia, su gestualidad y su mímica, es decir, en acción, y también de las cosas con las que entran en relación todos los cuerpos humanos. Debido a que la fotosensibilidad de los soportes físicos como el celuloide o el video son diferentes entre sí e inferiores a la de la retina humana, es necesario iluminar a la imagen, en principio para obtener realismo pero este es uno de los aspectos en que más se han atrevido los cineastas a transgredir la tradición realista buscando la creación de ambientes y atmósferas visuales mediante el manejo de la luz buscando impactar sobre las emociones de los espectadores.

De todas maneras, la tradición cinematográfica hasta ahora ha estado predominantemente ligada a un fuerte mimetismo realista tanto de la imagen, especialmente la humana, como del movimiento y el sonido aunque en este último caso ha asimilado las llamadas voces en off y las músicas ambientales sin que necesariamente tengan que justificar visualmente su fuente. No obstante, a lo largo de la historia del cine, y mucho más en el lenguaje cinematográfico de hoy, han existido y existen diferentes tendencias o tipos de obras en las que “se rompe” tal tendencia realista, bien sea buscando formas no figurativas, tal como lo hicieron algunas obras vanguardistas como el ballet mecánico, de Ferdinand Leger (1924), y como lo hace el llamado cine experimental o no narrativo; o bien despreocupándose de la nitidez mediante la manipulación de la distancia focal de las lentes, como lo hicieron los cineastas nórdicos que se autodenominaron “movimiento Dogma 95” a finales del siglo XX.

En el lenguaje cinematográfico, especialmente en el de hoy, la imagen dentro del cuadro puede ser vista secuencialmente desde diferentes ángulos y en diferentes proporciones (que es lo que se suele denominar “planos cinematográficos”), al tiempo que el sonido puede tener diferentes niveles de intensidad, según la intencionalidad narrativa de los realizadores.

En la enseñanza del cine y en general de lo audiovisual en las escuelas de cine aún se mantiene la noción de “preceptiva” o conjunto de “reglas” (que, sin embargo, en la práctica es imposible seguir milimétricamente), dentro de la cual la tradición consiste en empezar por enseñarle a los estudiantes una nomenclatura de los planos cinematográficos como si se tratara de fotos fijas: primer plano, plano medio, plano general, etc. Sin embargo, actualmente las cámaras de video son muy versátiles y las de cine cuentan con una tecnología que les propicia una gran dinamismo, con lo cual es posible que dentro de una misma obturación de cámara se registren varios tipos de sucesivos y pasajeros planos cinematográficos, superando el esferocentrismo estático del camarógrafo para observar la realidad. Además también es cierto que el común de la agente ha logrado internalizar las convenciones de este lenguaje al punto que aunque no conozca la terminología de la nomenclatura fotográfica, sí la reconoce en términos de experiencia audiovisual y, aún más espontánea e inconscientemente, en términos de narración de acciones.

Así pues, la manejabilidad de la cámara le ha permitido que ya no solo se cuente con el movimiento de la imagen dentro del cuadro sino que el cuadro mismo ha adquirido un gran dinamismo que le permite recorrer a los objetos o acercarse y alejarse de ellos mediante desplazamientos de la cámara o la manipulación de la lente. Actualmente, se debería hablar de momentos de la imagen cinematográfica en lugar de seguir haciendo referencia a los planos. Ahora, si bien el cuadro limita la realidad al llamado “espacio fílmico”, también establece una relación “campo- fuera de campo” tanto para la imagen como para el sonido, con la que el fragmento de realidad visible y audible se relaciona con el resto del mundo.

Otra propiedad del campo es su profundidad, obtenida mediante la distancia focal de la lente y que permite que tanto la imagen como el sonido proyecten tridimensionalidad. Este último rasgo, además de acentuar la vocación realista del cine, le proporciona densidad tanto física como expresiva al encuadre o contenido del cuadro. El campo y el fuera de campo al mismo tiempo que son una limitación del cine para abarcar la realidad, también constituye un recurso para generar una sensación fílmica de relación con el resto del universo, en la que se basa otra tradición realista que consiste en imitar la estabilidad del horizonte. No obstante, esta última tradición ha sido puesta en cuestión tanto por el documental registrado espontáneamente como por los realizadores que, como los del movimiento dogma, renunciaron al uso de trípodes, steady camp y otros elementos estabilizadores de la cámara.

Una tradición más ha consistido en basarse en el mimetismo realista de las acciones, procurando la continuidad visual, kinésica, sonora y en general dramática entre un plano y otro; como cuando se habla del llamado “eje de acciones”, con el que se busca darle claridad al espectador sobre la dirección de los emplazamientos y desplazamientos de los actores. Sin embargo, también esta tradición de mimetismo realista ha sido y es transgredida gracias a las posibilidades semantizadoras del lenguaje cinematográfico con las cuales redefine a la realidad.

Estas posibilidades semantizadoras se basan en la capacidad de emplear varios recursos retóricos, como el aumento icónico⁷⁵, mediante el cual se pueden construir personajes tipo y situaciones dramáticas ejemplificantes o simbólicas. Un segundo recurso es la metáfora, mediante la cual se plantean acciones o imágenes sin pertinencia predicativa,⁷⁶ pero que precisamente por esa razón estimulan a la imaginación hasta relacionar diferentes tipos de naturaleza y hacer “ver al como si fuera... tal cosa.” Las metáforas audiovisuales no necesariamente aluden en forma calcada a la realidad pero sí evocan relaciones y sentidos articulados dentro de ella. Mediante el aumento icónico y la metáfora las posibilidades semantizadoras del lenguaje cinematográfico se abren hacia una suerte de retórica audiovisual que puede generar alegorías, sinécdoques, metonimias y otro tipo de tropos⁷⁷.

⁷⁵ Ricoeur, Paul (1986). *Op.cit.* P.205 . El aumento icónico consiste en abstraer los rasgos principales de una imagen para así destacarlos mediante una representación esquemática. Esta tesis propone que tal aumento icónico se puede realizar no solo con imágenes estáticas sino que los personajes y las estructuras narrativas también son sometidas a tal abstracción y esquematización que destaca algunos rasgos sobre otros menos caracterizadores de una situación dramática.

⁷⁶ Ricoeur, Paul (1986). *Op.cit.* P.201-203 Este autor analiza a la metáfora como fuente de semantización idiomática. Para Ricoeur la metáfora no se produce en las palabras sino en las frases, a partir de lo que denomina “falta de pertinencia predicativa”, que consiste en que el sujeto y el predicado no se corresponden. De esta manera se genera un ejercicio de imaginación que produce un nuevo significado. En este trabajo, partiendo de la analogía entre el texto escrito y la acción, se propone que tanto la imagen cinematográfica como los sonidos que están articulados a ella, pueden generar faltas de pertinencia predicativa en las acciones que narran y a partir de allí, motivar a la imaginación del espectador hasta lograr nuevos significados de la acción.

⁷⁷ Un ejemplo de aumento icónico es el que se presenta en *Un tigre de Papel*, obra en la que se construye al personaje Pedro Manrique Figueroa con base en algunos detalles que se destacan por sobre otros y lo caracterizan; un ejemplo de metáfora es la que se presenta en *Bolívar soy yo*, cuando Santiago Miranda observa a los gobernantes de la actualidad como si fueran dirigentes de la llamada independencia decimonónica; un ejemplo de alegoría es la que se observa en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*,

Especialmente en el cine contemporáneo la organización de la trama es objeto de constantes experimentaciones, sin embargo, a lo largo de la historia de la narración cinematográfica la relación entre tradición y transgresión ha sido complejamente ambigua: algunas obras cinematográficas transgreden el mimetismo realista de la imagen y el sonido pero lo mantienen en el manejo de la cámara y la lente (como el vanguardismo en el ya mencionado “ballet mecánico”); otras lo transgreden en estos últimos pero lo mantienen en la construcción de la trama (como *Dogma 95*); otras más transgreden tal mimetismo realista en la construcción de la trama pero lo sostienen en la imagen, el sonido, el manejo de la cámara y el foco (como el surrealismo en *El perro Andaluz*).

No obstante, pese a que el lenguaje cinematográfico posee todas estas versatilidades, se ha impuesto el llamado “Modo de Representación Institucional” del que habla Noel Burch (1987), que incluso hegemoniza sobre el desempeño actoral y al que Bordwell parece concederle una importancia casi canónica. Las obras que realicen variaciones en, el modo de representación, -según la terminología de Burch- es a lo que el mismo Bordwell llamaría cine de arte y ensayo. De acuerdo con lo anterior, al cine como lenguaje no lo definen ni el soporte físico sobre el que se registran las imágenes y los sonidos ni la tradición mimética realista por sí misma, sino la articulación de las imágenes con movimiento y sonido para narrar acciones dentro de una gama de posibilidades retóricas. Además hoy es posible encontrar al lenguaje cinematográfico, o mejor aún, al lenguaje audiovisual en soportes físicos como el video, los medios digitales y las ondas electromagnéticas.

Un recurso muy importante de la narración cinematográfica es el actor, que en este caso es un ser humano que cumple la misión de realizar ciertas acciones que han sido propiciadas por un cineasta mediante puestas en escena. De esa manera el actor narra con su cuerpo y sus emociones a un agente, o como se verá más adelante, a un personaje es decir, a otro ser humano o humanizado, durante una narración cinematográfica.

mediante la personificación del diablo y un terrateniente que establecen una alianza; un ejemplo de sinécdoque se observa en *Yo soy otro* cuando se observa un caso de litomiasis y, a partir de él se hace referencia a todos los afectados por esta epidemia; un ejemplo de metonimia se observa en *La estrategia del caracol* cuando los moradores detonan un explosivo y queda al descubierto un letrero que dice “aquí está su hijueputa casa pintada”.

En el caso del documental una entrevista siempre es una puesta en escena por elemental que sea su procedimiento, consistente la mayoría de veces en sentar al entrevistado, quien siempre es un actor, aunque se narre a sí mismo.

Otras veces el actor sólo hace presencia por medio de su voz refiriéndose a algunas cosas, animales o personas pero es importante considerar que todo lo que se dice no sólo enuncia algo sino que también contiene una carga emocional que incide sobre los significados que las imágenes y sonidos tienen por sí mismos; hablar puede ser una manera de “hacer cosas con palabras”. (Austin, 1988 citado por Betancur, 2006) De esta forma la llamada “voz en off” de algunos documentales, en realidad es una puesta en escena de un actor que interviene sobre las situaciones que el oyente observa. Así genera acontecimientos al expresar unas interpretaciones sobre los hechos, objetos o comportamientos de los animales, desde los referentes humanos que permiten explicar y comprender la acción. El actor es el intérprete del agente dentro de la red conceptual de la acción de una obra cinematográfica y por eso llama tanto la atención del espectador que completa el proceso de enriquecimiento de su identidad reflexionando o sencillamente asimilando valores expuestos y desarrollados por medio de la trama.

3.5. CONSTRUCCIÓN DE VERSIONES: DE LA FICCIÓN A LA REALIDAD Y VICEVERSA.

Ya se hizo referencia a las posibilidades semantizadoras del lenguaje cinematográfico y ahora huelga decir que de esa característica se deriva su potencial para ficcionar. Desde poco después de su invención, los cineastas descubrieron las posibilidades técnicas del cine para construir ficciones, quizás con Meliés a la cabeza⁷⁸. Con el cine la humanidad adquirió una tecnología para materializar uno de sus rasgos más caracterizadores: narrar historias, en este caso con unos medios que poco a poco propiciaron la conformación de un

⁷⁸ Goerge Meliés fue un prestidigitador y artista de barraca que antes de terminar el siglo XIX, compró a los Lumiere, inventores del cinematógrafo, uno de estos aparatos para realizar trucos visuales en las ferias populares. De esta manera habría sido el iniciador de la ficción como gran género. Sus obras aún hoy resultan sorprendentes y deleitables y, de hecho, una obra como *El viaje a la luna*, por corta y técnicamente rústica, no deja de ser reconocida no solo como antecesora del cine de ficción, sino premonitoria de los viajes a la luna, que sólo se hicieron tecnológicamente factibles 70 años después.

lenguaje que, a su vez, permite ficcionar, es decir, introducir nuevos hechos a la realidad social y nuevas descripciones sobre ella.

En unas pocas décadas, el cine se convirtió en una industria de entretenimiento por medio de ficciones narradas audiovisualmente pero más allá del entretenimiento y de la industria, en este trabajo interesan las posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico para construir lo que Goodman denomina “versiones de mundo”⁷⁹

Lo más común es que se dé por sobre-entendido que es indispensable contar con una gran tecnología (cámara, micrófonos, luces, trípodes, grúas, steady camp, etc.), escenografías, utilerías y similares, además de un numeroso equipo de personas especializadas en diferentes ramas del oficio pero, inclusive hoy, si bien es cierto que el cine requiere de varios elementos materiales y logísticos, también lo es que estas exigencias tecnológicas se pueden simplificar o diversificar, si no se pierde de vista que lo esencial del cine es narrar acciones.

Es cierto que existe una fuerte tradición consistente en hacer cine con actores profesionales y escenografías realistas, pero aún sin negar la importancia de esa tradición, también es posible optar por otras modalidades, empleando diferentes tipos de recursos por heterodoxos que sean -como la animación de dibujos o muñecos, por sólo citar un ejemplo-. De hecho, hoy la industria fílmica ha logrado modificar las técnicas de rodaje mediante la manipulación digital de la escenografía y de la imagen del actor.

Por su lado, algunos estudiantes han realizado sencillas pero interesantes narraciones con muñecos y cámaras bastante básicas (Valencia, 2006 [obra audiovisual]). Lo destacable en estos casos ha sido la situación humana planteada y su desarrollo por medio de acciones. Otra alternativa ya ha sido ensayada en una obra de 11 minutos titulado *La educación es nuestra ruta*, (Lozano 2011) en la que no se realizó una convocatoria de actores para el rodaje sino que se registraron diferentes personajes que luego se re-elaboraron mediante un software de graficación digital y se articularon dentro de un relato. Lo que sucede es que no siempre estos productos reúnen las condiciones técnicas que exige el mercado de la industria audiovisual, pero eso es otro asunto que, además, no anula la gran importancia cultural y local de estos trabajos. Aún así Incluso dentro del cine

⁷⁹ Goodman, Nelson (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978. Paperback: Indianapolis: Hackett. Editado en en español en 1990 como *Maneras de hacer mundos* por Visor. España. 198 PP.

industrial, la saga de Toy Story (amén de su secuela en otras obras muy conocidas) constituye desde hace años un modelo en el que se logra un gran desarrollo dramático. En el cine internacional, la obra *Waking life* (Lanklater,2004) es un muy interesante ejemplo de largometraje, en el que se simplificó el rodaje y luego se enriqueció el contexto dramático mediante animaciones e ilustraciones digitales sobre las filmaciones originales. En la cinematografía nacional la obra *pequeñas voces*(2011) es otro ejemplo cercano, en este caso de animación en 3D, en el que la parafernalia tecnológica queda relativizada.

En otras ocasiones, se han realizado premeditadamente investigaciones de tipo cualitativo cuyos resultados se han presentado en forma de narración audiovisual, como en el caso de la ya citada *Marcando Calavera*, realizada en video por el profesor Nelson Osorio, de la Universidad del Cauca, a partir de una investigación sobre la jerga de los jóvenes en algunos barrios marginales de la ciudad de Popayán.

No sobra recalcar que la narración cinematográfica se finiquita en el proceso conocido como edición y montaje de imágenes y sonidos, en el que operan circunstancias similares a las de la elaboración de la trama en la etapa de guion, sólo que en esta etapa únicamente se manipulan las acciones que han sido previamente registradas audiovisualmente.

En esta etapa, las llamadas obras documentales ineludiblemente también se someten a las variaciones imaginativas que están implicadas en la configuración de una trama narrativa, con lo cual su alusión a la realidad, también necesariamente se impregna de ficción. De cualquier manera, en la práctica es muy difícil establecer el límite entre lo documental y la puesta en escena es muy difícil, así sea porque toda realidad narrada de alguna manera ha sido seleccionada o incluso provocada y, en todo caso articulada dentro de una trama intencionada. Desde esta perspectiva no tiene mucho sentido la expresión “no ficción” que se suele emplear en algunos ámbitos de la cultura audiovisual.

Por ahora los recursos del lenguaje cinematográfico siguen siendo más complejos procedimentalmente que los de la escritura pero no hay nada que nos diga que no vayan a seguir simplificándose, como hasta el momento ha sucedido y así, como Prometeo robó el fuego a los dioses para entregárselo a los humanos, el cineasta le seguirá robando a los dioses un fragmento del universo para entregárselo a sus congéneres. Desde la perspectiva de este trabajo, aunque se

reflexionará sobre el documental y la ficción como grandes géneros, menos importante que diferenciar al documental de la ficción, interesa valorar a las obras audiovisuales como narración de acciones sin importar si deben recurrir a las puestas en escena o prefieren registrar a la realidad socialmente construida. De cualquier manera, este trabajo considera que la ficción siempre alude a la realidad aunque sea por contraste con ella y en el último capítulo se analizarán ocho obras cinematográficas colombianas de largometraje que permiten contrastar varias posibilidades de tal alusión y aproximación: *Yo soy otro*, desde una apuesta a la ciencia ficción se refiere a la violencia sociopolítica en Colombia, *El Rey*, desde el llamado cine negro hace alusión a un personaje que existió realmente y marcó ciertos aspectos de la vida nacional, *Bolívar soy yo*, desde un muy importante personaje histórico presenta un contraste entre la ficción y la actualidad; *Un tigre de papel*, desde testimonios documentales, con personajes reales, construye a un personaje ficticio, en el marco de lo que se denomina “un falso documental”; *La vendedora de rosas*, desde una cruda realidad construye con los mismos protagonistas de ella una historia de ficción; mientras que *Los actores del conflicto*, desde otra cruda realidad, se vale de actores profesionales con fines ficcionadores y, finalmente, en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, la más apegada de todas a los registros documentales, acude a una ficticia relación entre el diablo y un terrateniente; *Pequeñas Voces*, ilustra con dibujos animados los dolorosos testimonios de unos niños desplazados por la violencia.

3.6. LA RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN EN LA NARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

La realidad que interesa en este trabajo es la acción, como rasgo caracterizador de lo humano en los términos definidos en el capítulo inicial. Hay que volver a decir que es la acción la que genera imágenes en movimiento y con sonidos. La palabra “acción” en términos narrativos corresponde a lo que desde la antigüedad helénica se denominó “drama” (del lat. *drama*, y este del gr. δράμα), referida a la acción (o modo de obrar, según Aristóteles) dentro de una obra de teatro, o, contemporáneamente, de una obra cinematográfica y que se puede asimilar al concepto de acción según lo definió Paul Ricoeur para la antropología filosófica, a partir del cual se puede considerar que el sistema de relaciones entre seres humanos y con los objetos del entorno está constituido por las escenas ya sean estas propiciadas por los realizadores cinematográficos o por el devenir y la

conflictividad social. Unida al sufijo “ergón” (del gr. ἔργον, obra, trabajo), la palabra drama conforma, a su vez, a la palabra dramaturgia (del griego δραματουργία) o trabajo con acciones. La dramaturgia abarca desde la configuración escrita de una obra (en este caso cinematográfica) hasta su puesta en escena pasando por la interpretación actoral dentro de ella (y ¿porqué no incluir también a la edición?).

A continuación se denotará la presencia de los componentes de la Red Conceptual de la Acción en la narración cinematográfica. En concordancia con el locus de enunciación del autor de este documento, se emplearán como ejemplos obras cinematográficas con instancias narrativas e historias ostensiblemente colombianas y de al menos de 70 minutos de duración, que es un tiempo a partir del cual se considera legalmente que una obra es de largometraje en Colombia. Estas, por su extensión, permiten un desarrollo más pleno y explícito de los componentes en mención. Sólo por no desatender a la convención comúnmente aceptada, se mencionará al director como autor pero se sobrentiende que este habría sido antes que cualquier cosa un coordinador. Los documentales, desde el punto de vista de éste trabajo, también abordan agentes, motivaciones, finalidades, circunstancias, interacciones, conflictos, etc. Incluso cuando narran procesos naturales, o relaciones entre objetos, esto se hace en relación con los significados que estos tienen para los seres humanos en términos de la Red Conceptual de la Acción. Tales componentes también se pueden interpretar, en los documentales, a partir de los caracteres temporales y los recursos simbólicos de cada cultura. No obstante, en esta aproximación al cine colombiano, por razones prácticas, sólo se mencionarán un documental de menos de setenta minutos (*Tulia, de San Pedro de Iguaque*), que sin embargo tiene gran importancia desde el punto de vista de su manera de narrar a la de la Red Conceptual de la acción, más otro, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, que es de los pocos documentales colombianos que tienen duración mayor a 70 minutos. Esta arbitraria, selección, sin embargo, no constituye un juicio de exclusión sobre otras obras documentales de menor duración y gran sentido cultural.

3.6.1. El agente.

El agente es un ser humano o humanizado, colectivo o individual que vehiculiza a la acción. Equivale al personaje y como individualidad proviene de la dramaturgia clásica, en la que el protagonista es quien tiene un propósito y el antagonista es quien se le opone. Esta última distinción es tanto un recurso técnico como

filosófico y cultural, válido tanto para la ficción como para el documental. Un agente o personaje es encarnado en la escena por un actor. Técnicamente, individualizar a la acción ejemplariza bien sea para que el espectador se identifique o para que se distancie del personaje, con lo cual, dicho sea de paso, se subraya la función pedagógica del drama. Esta es una manera de viabilizar a la narración dramática.

Vselodov Pudovkin propuso por medio de sus obras cinematográficas a comienzos de los años veinte en la Unión Soviética el concepto de “Tipo”, que consiste en construir un personaje individual adjudicándole rasgos psicológicos, sociológicos y físicos de distintos individuos pero pertenecientes a un mismo grupo social.

Desde ese criterio Pudovkin hizo una obra maestra titulada *La Madre*, basada en la novela homónima de Gorki pero la noción de tipo ha sido muy utilizada en la comedia y el personaje de “El vagabundo” creado por Charles Chaplin, es un ejemplo cumbre porque no se esclerotiza, sino que, al contrario, se versatiliza para explorar múltiples facetas de la condición humana. En cambio en la comedia colombiana se ha probado varias veces la construcción de “tipos”, con resultados sin mucho brillo aunque inocultables, como José en *El taxista millonario*, (Nieto, 1979) gordo, pobre, ingenuo, sufrido, suertudo y honesto; o Mariano, en *La pena máxima* (Echeverry, 2001), empleado público de bajo rango, apasionado por el fútbol, terco, desleal y desgraciado.

La construcción de un personaje individual tanto para un texto dramático o guión, como para la interpretación actoral, cuenta con una larga tradición técnica que involucra saberes prácticos específicos de la dramaturgia en tanto oficio y de otros campos disciplinares, como la psicología. No obstante, en este caso resulta pertinente resaltar el sentido filosófico que tiene la noción de individuo, bien sea predestinado por fuerzas naturales, sobrenaturales, o inclusive sociales como en la antigua tragedia griega; o bien libre de ellas, dueño de su razón y su conciencia y enfrentado a las circunstancias o lanzado a sus propias pasiones y angustias.

Entre los predestinados, *El triángulo de oro* (Pinilla,1983) muestra a unos exploradores codiciosos, esquemáticos, predestinados a morir víctimas de monstruos y plantas carnívoras, ante las cuales no sirve ninguna de sus astucias; por otra parte, Andrés y Margaret, los hermanos incestuosos en *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983) poseídos por fuerzas sobrenaturales, cometen crímenes vampirescos; la predestinación social se aprecia En *Tiempo de Morir*,(Triana, J.

1985), obra en la que Juan Záyago, pese a su sensatez, estaba condenado a matar a Julián Moscote y a morir a manos de Pedro.

Entre los personajes que toman decisiones por sí mismos, está Adolfo León Gómez, el provinciano enamorado y osado que en *Visa USA* (Duque, 1986), acepta su fracaso y decide quedarse con su novia; El padre Gabriel en *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2009) quien parece confiar sólo en su conciencia y se rebela hasta contra los preceptos de su religión. Pedro Rey, en *El Rey*, (Dorado,2005), un hombre de bajos recursos económicos, pero astuto y sin escrúpulos, se interesa por las actividades ilícitas; con perversa solidaridad le ofrece trabajo a varios de sus amigos y menesterosos hasta convertirse en un mafioso avaro y sangriento. En el cine colombiano es frecuente encontrar a este tipo de personajes, elaborados acaso con intenciones reflexivas acerca de nuestra sociedad, como sucede con Roberto Hurtado, el magnate que manda a asesinar personas para obtener la sangre que requiere para sobrevivir en *Pura sangre* (Ospina, 1982); o en relación con la historia, como ocurre con León María Lozano en *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden,1983), sectario y fríamente cruel.

Otros, menos frecuentes en el cine nacional, son los personajes marcadamente fantasiosos como Rafaelito, en *Los niños invisibles*, (Duque.2001) quien quiere hacerse invisible para estar más cerca de Martha Cecilia, la niña de la que está enamorado; o los personajes picarescos, como Jaime Florez en *El embajador de la india*, (Ribero, 1986) quien se aprovecha de la credulidad de unos gobernantes esnobistas y de un pueblo arribista para hacerse pasar por un diplomático de aquel país asiático.

Por su parte, Lisa, en *Malamor* (Echeverry, 2003) se aventura a vivir entre su apasionado amor por Hache y unas atormentadas búsquedas existenciales. Este tipo de personajes ha sido menos común en el cine nacional, como en una suerte de indiferencia hacia la exploración de las profundidades psicológicas del colombiano.

Hay varias obras cinematográficas centradas en historias de amor, como *Tiempo para amar*,(Nieto, 1980) *Un hombre y una mujer con suerte*,(Nieto.1992) o *Bésame mucho* (Tolledano.1994), que son más bien descripciones de lugares comunes en los sentimientos y comportamientos de la clase media.

Es precisamente en el grado de autonomía del personaje donde empieza a colarse lo ideológico en dependencia del ensalzamiento que el discurso de la obra haga del voluntarismo y el heroísmo. En el cine colombiano no es fácil identificar ejemplos que pertenezcan a estas opciones, no obstante, hay algunos rasgos esquemáticos de ello en el intrépido *kapax del amazonas*, (Rincón, M. 1982); más claros están en el libertador de la obra animada *Bolívar, el héroe*, (Rincón, G. 2003) y, de manera paródica en *El Man* (Trompetero. 2009), poseedor de una gran fe asumida con la inmediatez de la cotidianidad popular. Sin embargo, es más claro el ejemplo de *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2009), obra en la que este sacerdote católico renuncia a toda prebenda que se oponga a sus convicciones de servicio aunque ello le deprete sufrimiento y luego la muerte.

En cambio, son más frecuentes los personajes que aunque toman iniciativas, son apabullados por las circunstancias. Esto se observa en Clemente y Firulais en *Raíces de Piedra*, (Arzuaga, 1961) condenados por su pobreza a no encontrar las soluciones a los problemas más elementales de la búsqueda de dignidad; y en Augusto en *Pasado el meridiano*, del mismo director de la última obra mencionada (1964), víctima de la indolencia social. Lo mismo sucede con Toño y Paulina, en *La primera noche*, (Restrepo, 2003) pese a su dignidad, están condenados a ser perseguidos, a ser pobres y desgraciados por haber nacido campesinos, en una zona de influencia guerrillera y en un país en conflicto armado; en *La sombra del caminante* (Guerra, 2004), Mañe y su amigo el silletero, pese a haber sido mutuamente víctima y victimario estuvieron condenados a sobrevivir juntos. También está en estas circunstancias Mónica en *La vendedora de rosas*, (Gaviria, 1998) huérfana que pese a su espíritu de trabajo y sentido de la dignidad en medio de las turbulentas costumbres de los habitantes de la calle, siempre estuvo desamparada hasta ser inevitablemente asesinada.

También ronda a lo ideológico el grado de conciencia social crítica del personaje hacia su contexto histórico, social y político, como lo pregonó el norteamericano John Howard Lawson (1949) o por el contrario su defensa del establecimiento. En *La Estrategia del Caracol* (Cabrera, 1993), El perro Romero, un tinterillo o abogado empírico y Jacinto, un veterano anarquista español, enfrentan y burlan al poder económico, a las que consideran leyes injustas y en general al establecimiento.

Sin embargo, Colombia no cuenta con grandes relatos cinematográficos de héroes fundantes, a no ser que se considere a *María Cano*, (Loboguerrero, 1989) sobre la líder sindical y social de comienzos del siglo XX; o *Bolívar soy yo*, (Triana,

J. 2000) que, sin embargo, tiene un marcado acento paródico y políticamente satírico, en el que la figura de “el Libertador” es empleada emblemáticamente por muchas fuerzas culturales, económicas, sociales y políticas de intereses divergentes y hasta opuestos o desquiciados, como ocurre con el actor Santiago Miranda, personaje de este relato, que oscila entre la interpretación actoral y el delirio de considerarse él mismo Simón Bolívar. En este caso también vuelve a ser pertinente la animación digital *Bolívar, el héroe*, (Rincón, 2003) que es una suerte de biografía del libertador con apoyo dramático en dos personajes alegóricos: Tiránico, que es antagonista, y Américo, que es un esclavo muy apreciado por Simón.

Por otra parte, la afirmación del establecimiento la han realizado personajes de historias convencionales y defensas más acérrimas del status quo suelen ser desarrolladas en obras cinematográficas por lo general financiadas por un organismo estatal o entidades afectas a él. En Colombia se acercaría a este grupo las obras audiovisuales de tipo institucional que ha producido el ejército nacional para televisión a manera de seriados.

En la llamada Unión Soviética por los años veinte, el propio Eisenstein se manifestó en contra de la dramaturgia que promovía el individualismo y, desde su concepción marxista, hizo dos obras maestras ya mencionadas: *Octubre*(1927) y *El Acorazado Potemkin*(1925), en las que si bien se identifican agentes individuales en algunas escenas, como Kerensky, en la primera y Vakulinchuk, en la segunda, los dos relatos son protagonizados por las masas en tanto agente colectivo de la acción cinematográfica.

En Colombia *El río de las Tumbas* (Luzardo,1964), es un ejemplo interesante, que muestra situaciones pintorescas de un pueblo pequeño en la que aparecen diferentes personajes que articulan situaciones sin que nadie llegue a ser francamente protagónico. Otro digno ejemplo de este grupo es el documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Martha Rodríguez y Jorge Silva, 1981) en la que los indígenas quienes analizan sus propios mitos, lo contrastan con la explotación y al despojo a que han estado sometidos e identifican a, por supuesto a sus explotadores y se disponen a asumir las riendas de su historia. En este caso también operan aspectos técnico–dramáticos, disciplinares (como la ciencia política o la antropología), filosóficos, como la opción por el sujeto colectivo, e ideológicos, como la esperanza en un futuro mejor.

En alguna medida, la ya citada *Estrategia del Caracol*, (Cabrera.1993) es, al mismo tiempo, una obra coral, en la que un grupo de individualidades se enfrenta al status quo y reclama el derecho a quedarse en una vivienda, dado que han habitado en ella durante muchos años. Colombia, país rico en diversidad cultural y en historias comunitarias puede tener una rica veta dramática en este tipo de agentes -los colectivos- con grandes y pequeñas epopeyas.

3.6.2. Las motivaciones y las finalidades.

Las motivaciones y las finalidades están estrechamente relacionadas. Las primeras son fuerzas volitivas, ético-morales, intelectuales, incluso coercitivas o patológicas, en todo caso ubicadas en el interior de los agentes o personajes; las segundas son fuerzas narrativas constituidas por los personajes mismos cumpliendo propósitos o ejecutando proyectos.

Desde el punto de vista filosófico, las motivaciones y finalidades ponen en evidencia la discusión acerca de si tiene sentido que los sujetos se fijen propósitos o no, lo cual, al mismo tiempo proyecta implicaciones ideológicas precisamente a partir de lo que los agentes hacen o dicen.

Actualmente este aspecto está relacionado con la discusión entre el sujeto moderno y el posmoderno. El primero, se supone que está motivado por el humanismo, guiado por valores como la libertad y la razón, y asume como finalidad proyectos afincados en la noción de progreso; una distorsión de este paradigma tiene como motivación a la ambición individualista y como finalidad a la instrumentación de la naturaleza y las personas, la acumulación de capital y el poder; el segundo tiene motivaciones dispersas o incluso no las tiene y por tanto tampoco se plantea finalidades unívocas y mucho menos de largo aliento.

En el cine colombiano hay solo algunos pocos personajes de motivaciones clásicamente humanistas, quizás porque aquí la modernidad tiene unos rasgos particulares, distintos a los de la modernidad europea. Sin embargo cabe destacar al Perro Romero y a Jacinto de *La Estrategia del Caracol*, (Cabrera.1993), quienes argumentan razones en defensa del derecho y la libertad; los teatreros de *Los actores del conflicto* (Duque,2008), cuyo propósito es realizarse como artistas, dentro del respeto a los derechos ciudadanos; el sacerdote de *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2009), quien promueve la Justicia y la honestidad en el manejo de recursos y asuntos públicos. También son modernos, en el contexto

colombiano, Toño y Paulina, jóvenes campesinos que en *La primera noche* (Restrepo, 2003) aspiran, él a obtener la libreta militar para después conseguir un trabajo y progresar (aunque no lo logre) y ella a sacar adelante a sus dos hijos (aunque tampoco lo logre).

Estas mismas motivaciones modernas están parodiadas, aunque sin mucho brillo, por la vía de la comedia en la ilusión de José en *El taxista Millonario*, (Nieto, 1979) quien desde la noción de progreso aspira a salir de pobre, no para hacerse poderoso sino tan siquiera para solventar sus subsistencia básica, asediada por el arribismo y el consumismo; igualmente paródico es el jovencito de *El Man* (Trompetero, 2009), quien con varios lugares comunes y también en el contexto de la híbrida modernidad a la colombiana, defiende la justicia y procura el bienestar del prójimo por medio de cierta fraternidad y un valor pre-moderno, como es la fe (en este caso en el “Divino niño”), puesta al servicio ya no sólo de la aspiración a progresar sino tan solo de vivir dignamente, lo cual lo lleva inclusive a practicar el trueque, que no obstante ser una dinámica económica también premoderna, aparece, en medio de la caricatura, como una alternativa válida ante el deterioro crítico de las condiciones de vida en la ciudad.

Caso singular es el de Manuel, en *Los colores de la montaña* (Arbeláez 2010), un niño que, por serlo, no tiene un gran propósito moderno en términos de lo que Kant llamó “la mayoría de edad”, es decir, en términos de ser ya un sujeto autónomo, pero sí está en esa ruta, por la vía de la formación que le dan su familia y la sociedad, más la educación, recibida en la escuela; de hecho, él está motivado con el fútbol, desea convertirse en un arquero y se aferra a un balón como su gran propiedad. Su finalidad es conservarlo, aún corriendo ingenuamente algunos riesgos. Que al final su familia se lo lleve quien sabe para dónde, huyendo de la violencia, aunque tampoco haya sido una acción autónoma de Manuel, sí lo encarrila dentro del deseo de progreso que tienen su madre y su padre y que con toda seguridad él ha asimilado.

La distorsión de las motivaciones y finalidades humanistas se observa en personajes como León María Lozano, quien en *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden,1983) alienta a su libre albedrío con valores católicos bastante rigurosos y conservadores que eleva a la categoría de principios; con ellos mismos organiza clandestinamente a hombres armados llamados “pájaros” procedentes del partido conservador para asesinar a los liberales, quienes antes le habían servido; en esta misma tónica, Pedro Rey, en *El Rey*, (Dorado,2005), impulsado por la ambición se torna violento traiciona a su esposa y hasta manda a matar a su

mejor amigo, "El pollo"; Este mismo tipo de motivaciones y finalidades se evidencian en Gerardo, el neófito y violento narcotraficante que primero introduce en su negocio al ingeniero Santiago Restrepo y después lo traiciona secuestrándolo, en *Sumas y restas* (Gaviria.2005); a la postre Santiago cobra venganza acribillando a Gerardo. Un caso más de ambición e instrumentación humana es el de El Orejón, Peñaranda y Benitez en *Perro come Perro*, (Moreno,2008), quienes se destrozan emocional y físicamente disputándose un botín. Incluso en *La Estrategia del Caracol*, (Cabrera.1993), Holguín, el adinerado empresario, aún en ejercicio de los principios modernos de iniciativa individual y libre empresa, manifiesta expresamente sus desmedidas ambiciones de poder y de dinero, las cuales los llevan a promover el desalojo violento de la antigua casa en disputa con sus moradores. Varios de estos, a su vez, también están fuertemente motivados por la fe religiosa, que es pre-moderna, aunque defienden de manera liberal su derecho a la vivienda.

No obstante, Julián, en *Terminal*,(Echeverry, 2000) se sumerge en el proceso de superación de una ruptura amorosa; Vega, en *Al final del espectro* (Orozco. 2006), tiene intensas motivaciones, en este caso fóbicas y angustiantes, sin una gran finalidad, más allá de superar sus propios tormentos. Esta mujer se destruye interiormente hasta sucumbir por completo; Karen, en *Karen llora en un bus*, (Rojas, 2010) resuelta a no seguir siendo un simple apoyo para su marido, del que depende económicamente, sin preparación previa se decide a vivir con astucia y picardía los avatares de la supervivencia en las calles de Bogotá; Ofelia, en *PVC-1* (Spiros Statholopoulos, 2008) es un ejemplo de motivaciones por coerción (en la acepción de Ricoeur), ya que las motivaciones no siempre son eufóricas. La bomba que le han atado al cuello los hombres de Benjamín tiene un límite de tiempo para explotar. Su angustia no es, ni podría ser, patológica ni intelectual y mucho menos volitiva. Sus desvaríos son la consecuencia de aquella penosa situación.

Por otra parte, solo algunas pocas obras plantean personajes sin motivaciones ni finalidades, según las tendencias de la postmodernidad, aunque en contextos que no son megalópolis pero sí mundos articulados a la globalización por marginados que parezcan.

Un ejemplo de este último grupo es Tulia, en el documental *Tulia, de San Pedro de Iguaque* (Echeverry.1992), un personaje que parece haber estado perdido en el tiempo y el espacio, disolviendo durante muchos años su

personalidad, primero en los intereses de su esposo, ya muerto, y ahora en el entorno rural, donde no parece existir pasado ni futuro, ni siquiera la muerte.

Otro ejemplo es Don Daniel, en *El Vuelco del cangrejo* (Ruiz, 2010), quien, frustrado y escéptico con el país parece no tener motivaciones más allá de irse, lo cual no es exactamente moderno y su débil finalidad es encontrar una manera de emigrar sin que al final tampoco lo logre. Ni siquiera alcanza su re-encuentro consigo mismo.

Un caso especial es Ancizar López, personaje de *El arriero* (Calle, 2009), quien en principio es un neoliberal aunque pobre, que tiene claramente definida como finalidad salir de la pobreza por medio del narcotráfico. Así logra acumular dinero y manipular a dos mujeres, (quienes a la postre se confabulan para tomar venganza). Al final, derrotado y hastiado con los espejismos de la riqueza, este hombre termina yéndose a subsistir como pescador artesanal en un pueblo alejado, sin un gran propósito moderno y sí con una carga de escepticismo.

Otro caso especial es Eliseo, en *Satanás*, (Baiz. 2007) cuyas motivaciones más fuertes, el resentimiento, el odio, e incluso su pasión amorosa hacia la adolescente Natalia, tienen orígenes patológicos derivados de su traumática experiencia militar en Vietnam. Pese a que también tiene algunas otras motivaciones intelectuales como la lectura y el ajedrez, estas están supeditadas a las primeras. También pese a que en esta obra cinematográfica se entrelazan las historias de otros personajes, como Paola y el padre Ernesto, con finalidades razonables y de progreso, Eliseo es un personaje urbano sin rumbo, interiormente destruido, víctima de una guerra entre fuerzas contemporáneas, y residente en una ciudad compleja y socialmente abigarrada como Bogotá.

3.6.3. Las circunstancias.

Como se ha sugerido arriba, las acciones no son inanes sino que constituyen y dinamizan el curso de los acontecimientos, que al articularse dentro de una trama, configuran narraciones (Ricoeur, 2002). Entonces, la narración es la manera como fluyen las vivencias o se articulan los conflictos de los agentes entre sí, consigo mismo o con la naturaleza, por el solo hecho de existir y verse abocados a reaccionar.

Técnicamente las circunstancias se revelan mediante escenas o interacciones de un agente con su entorno físico o con otros agentes; disciplinarmente también resultan importantes las particularidades del contexto social o natural, el “tipo” y las singularidades de los personajes. Filosóficamente las escenas o interacciones exponen un discurso por medio de las valoraciones que evidencian los personajes, las decisiones que toman y las consecuencias de lo que hacen a lo largo de todo el relato. Las circunstancias configuradas dentro de una narración, constituyen al relato, permiten estructurar al tiempo relatado, según la concepción de “tiempo” que sugiere Ricoeur al afirmar que el tiempo humano está constituido por los acontecimientos humanos, en contraste con el tiempo cósmico marcado por los meteoritos, planetas y galaxias. Las circunstancias permiten configurar al relato desde el guión, pasando por la puesta en escena y concretándose en la edición. Por ejemplo, León María Lozano, en *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden,1983) empieza como ayudante en una librería, luego logra establecer una venta de quesos y cuando se dan las circunstancias, se convierte en escudero demencial de sus ideas políticas para matar a sus rivales, no menos apasionados que él. Doña Gertrudis Potes, líder de los liberales lo apodó “El Cóndor” por ser el más grande de todos los llamados “pájaros” o matones. Este hombre escapa de algunos atentados y pone a salvo a su hija enviándola para Bogotá, pero finalmente es asesinado precisamente por los liberales, quienes, pacientemente habían esperado hasta encontrar la oportunidad de cobrar venganza. En *Confesión a Laura*, (Osorio,1991), Santiago, un funcionario del gobierno acepta ir a entregar el ponqué de cumpleaños hecho por Josefina, su esposa, para Laura la vecina de enfrente. Estando allí, se ve obligado a permanecer en casa de la cumpleañera debido a que en la calle hay amotinamientos y francotiradores que podrían matarlo. Entonces Santiago y Laura se confiesan los sentimientos que habían reprimido hasta entonces mientras Josefina “hierve” en su desespero. Pedro Rey, en *El Rey*, (Dorado,2005) luego de haber alcanzado fama, dinero y poder, maltratando y humillando a todos los que se cruzaron en su camino, es traicionado y acribillado por uno de sus servidores, el teniente Pulgarín.

Acerca del guion Pudovkin afirmó que este debe ser de hierro, es decir, seguido al pie de la letra durante el rodaje, con lo cual coloca al guión como el elemento más fuertemente caracterizador de la narración cinematográfica supeditando a él tanto a la puesta en escena como a la edición. Es seguro que la interpretación considerada más literal fuera la del director, quien, al menos en su caso, era el mismo guionista aunque cabe la posibilidad de que el director de fotografía también tuviera tal misión, si se tiene en cuenta que guiones como el de *La Madre* hacían bastante énfasis en la fuerza expresiva de la imagen. Más allá de

las propias obras de Pudovkin es difícil encontrar ejemplos aplicativos del guion de hierro aunque hay una herramienta homóloga conocida como “story board” o historia dibujada en el escritorio, empleada con cierto rigor y frecuencia en la publicidad y con más flexibilidad en la producción cinematográfica como tal.

En el contexto de la cinematografía colombiana *PVC-1* (Spiros Staphilopoulos, 2008) es un relato que requirió de cierta manera un guión si no de hierro, por lo menos bastante estricto, como quiera que la obra se realizó en un solo plano secuencia. En general los documentales se distancian de la noción de guión de hierro, como lo evidencian la ya citada *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Martha Rodríguez y Jorge Silva, 1981), ejemplo de investigación paciente que permitió que la estructura de la obra final fuera emergiendo durante el proceso de producción y realización. Algo análogo tuvo que haber sucedido en *Tulia, de San Pedro de Iguaque* (Echeverry, 1992), que no se hizo con una comunidad, como la obra anteriormente citada, sino con una sola persona. Por su parte, Syd Field, en *The screenplay writer*⁸⁰, propuso el llamado “Paradigma”, orientado a lograr que la obra cinematográfica realizada captive la atención del espectador. Según Syd Field, de alguna manera inspirado en Aristóteles, un guión debe presentar a un personaje en acción y debe tener tres partes: un planteamiento de la historia, un desarrollo de la misma y una solución. Pese a que muchos guionistas y directores, incluidos los colombianos, rechazan el rigor del paradigma, si se analizan con cuidado, sus propias obras presentan grandes coincidencias con él. Por ejemplo, en *Soñar no cuesta nada*, (Triana, R, 2006) historia sobre unos soldados de la compañía Destroyer que encontraron en la selva una caleta de dólares escondidos por la guerrilla. Hacia los 28 minutos de transcurrido el relato, el soldado Porras expresa que no está de acuerdo con apoderarse de ese dinero. A continuación el teniente le da la orden de guardar silencio al respecto y justo en el minuto 30 el soldado reprime su inconformidad y acepta la orden gritando ¡lancero! Este es el primer “plot point”, con el que se concreta lo que Syd Field denomina “el planteamiento”. A partir de entonces ya no se relata la travesía de unos soldados sin dinero, con ilusiones juveniles y que persiguen a los guerrilleros sino la obnubilación de un grupo de soldados que deciden apoderarse del dinero que encontraron y lo derrochan entre rencillas y juegos en la selva. El punto medio

⁸⁰ Field, Syd. 1984. *The screenwriter's workbook*. A Dell Trade Paperback. USA. Este paradigma, según su autor, ha resultado del análisis de la estructura de miles de guiones cinematográficos escritos dentro de la industria cinematográfica norteamericana y responde a los hábitos del público. Resulta interesante contrastar las implicaciones conceptuales de este paradigma, evidentemente operativo, con la teoría cognitivista de Bordwell pero también con el MRI propuesto por Burch.

tiene lugar cuando en pleno vuelo hacia la base militar, el soldado Lloreda denuncia que ha perdido su dinero y amenaza hacer explotar al avión con una granada. Un soldado declara que Lloreda no será capaz pero este grita “¡Yo no soy ningún güevón!” Y a los 60 minutos exactos Lloreda es controlado por el teniente pero también por el soldado Porras, que es el personaje principal. Este es el punto medio, a los sesenta minutos. Aunque ese acontecimiento no impide que los militares mantengan su dinero, sí empieza a sembrar dudas sobre lo que sucederá. A partir de ese momento la torpe ostentación de los militares los lleva a generar sospechas entre el alto mando, y el segundo gran “plot point” tiene lugar a los 90 minutos exactos, cuando en un flash back explicativo, el soldado Porras, llama a su joven esposa para informarle que huyó para no someterse a la ley. De esta forma se le presenta con una justificación para aspirar a salvar a su familia de la bancarrota, justificación que contrasta con la suerte de los otros soldados y así deja planteada una discusión sobre la validez ética de lo hecho por todo el pelotón. A partir de ese momento empieza la cortísima solución de la historia, que consiste en que la joven esposa de Porras, acompañada de su pequeña hija inician el viaje de retorno a su hogar.

Por otra parte, aunque sin haber escrito una teoría, Luis Buñuel escribía sus guiones basado en su intuición sin adoptar ninguna regla más que el gusto por esa intuición creativa confrontada con la de al menos una persona más, que en su caso fue muchas veces Jean Claude Carriere. En Colombia no son frecuentes las experimentaciones de este tipo y mucho menos las exitosas. Aún así se han dado algunos casos interesantes de este tipo de experimentación, como *La Mansión de Araucaima*, (Mayolo, 1986) que tiene una cierta secuencialidad basada en Angela, la adolescente que escapa de su labor protagónica en la filmación de un comercial para llegar a la mansión, donde al final se suicida. En la mansión se desencadenan una serie de situaciones que no se rigen por una causalidad explicable mediante la noción de conflicto desarrollado linealmente sino más bien por el entrecruzamiento de las pasiones que fluyen instintiva y puntualmente entre aquellos personajes que se autodestruyen.

Muchos académicos y realizadores en diferentes partes del mundo han escrito recomendaciones sobre cómo escribir un guion, pero más allá de las preceptivas o sugerencias, algunas de ellas muy claramente expuestas, no constituyen propiamente una teoría con efectos comprensivos sobre la narración cinematográfica. De todas maneras, guionizar, filmar y editar las circunstancias son oficios y la estructura de una narración no garantiza ni el éxito ni el fracaso del relato, aunque haya algunas sugestivas, como la de *La primera noche*, (Restrepo,

2003) que comienza cuando Toño llega a la casa de Nacho, donde deja su uniforme de militar y continua huyendo. A partir de entonces se observan en flash back y, al mismo tiempo, en paralelo con la progresión de la historia, los hechos previos a la desertión de aquel muchacho. Él estuvo enamorado de Paulina pero ella prefirió al hermano, Wilson, con quien tuvo dos niños. Toño quería obtener su libreta militar para después trabajar pero Wilson prefirió irse con su tío, un jefe guerrillero, quien, a su vez, le pidió a su hermana, madre de Toño y Wilson que se marchara porque la situación se tornaría difícil en aquella zona pero la mujer no quiso irse. Mientras Toño estuvo en el ejército, siempre tuvo afecto hacia los hijos de Wilson y Paulina, de quien siguió enamorado, lealtad y persistencia que es coherente con el sentido de rectitud que lo llevó a decirle al sargento que escuchaba disparos y explosiones en el pueblo, donde estaba su mamá. El sargento, evidentemente informado de la presencia de los paramilitares en aquel lugar, le ordenó rabiosamente no insistir, por lo cual Toño, en emotiva reacción lo degolló y, como es obvio, tuvo que huir. La mamá de Toño fue asesinada pero Paulina se salvó y se dispuso a huir con sus dos niños. En ese punto ella y él se encontraron y pese a los desplantes de ella, Toño y Paulina llegaron juntos a Bogotá, pauperizados y desamparados. Las dos líneas paralelas se juntaron, un habitante de la calle intentó prostituir a Paulina y aunque Toño quiso ser indiferente, fue dominado por un celoso orgullo que lo llevó a trenzarse en una mortal lucha con aquel hombre.

De cualquier manera, también son importantes el tipo de acciones seleccionadas y la manera de ponerlas en escena audiovisualmente, como lo ha demostrado, entre otros, Jairo Pinilla, en obras como *Funeral siniestro* (1977) y como queda en evidencia en un sinnúmero de obras que recurren a la narración basada en los lugares comunes del comportamiento humano.

3.6.4. Los caracteres temporales.

Son hechos que se marcan en el transcurrir del tiempo, en contraste con el reposo y la espera. Con ellos se construye la trama, y dentro del devenir social, constituyen los hechos a los que se les da relevancia desde particulares concepciones o contextos de la historia, y que juegan un papel muy importante para interpretar las acciones tanto individuales como colectivas. Pueden ser abordados por la narración cinematográfica, bien sea de manera directa como una re-creación del presente o del pasado; bien sea como alusión o acontecimiento

circunstancial; bien sea como contexto narrativo o como atmósfera dentro de un relato audiovisual con otros propósitos⁸¹. Revisando el catálogo de la fundación patrimonio fílmico colombiano, en el cine colombiano es evidente una ausencia de obras que refieran los tiempos precolombinos y sobre la llegada de Colón a América solo existe una animación realizada por Fernando Laverde con el título de *Cristóbal Colón* (1982); tampoco se encuentran obras sobre la colonia (salvo algunos cortometrajes en video producidos recientemente por la Universidad del Cauca) y sobre la independencia destacan las series de obras unitarias hechas para televisión con los títulos *Crónica de una generación trágica* (1993) y *Amores y delitos* (1995). Sobre este mismo periodo se destacan dos obras sobre Bolívar, una en tono de parodia, *Bolívar soy yo*, (Triana, J. 2002) y la otra animada *Bolívar, el héroe*, (Rincón, G.2003). Se carece igualmente de obras cinematográficas sobre los tiempos del establecimiento de la república y en general sobre el resto del siglo XIX, salvo por *La María* (Calvo, 1922), acaso por la alegórica *La pobre viejecita* (Laverde, 1980) y por la sátira burlesca *San Antoñito* (Sánchez, 1985). El primer gran hecho histórico del siglo XX, aludido directamente en el cine, es el traspaso del canal de Panamá a manos de los Estados Unidos, mediante la obra *Garras de Oro* (Jambrina, 1926), luego, el asesinato de Rafael Uribe, que no es un largometraje pero que es significativo en la historia del cine nacional. Sólo hasta 1989, Camila Loboguerrero hizo *María Cano*, una obra biográfica sobre la líder sindical del primer cuarto del siglo XX. Entre varios registros documentales de comienzos del siglo XX, destaca el que realizaron los hermanos Acevedo (1930) sobre *la guerra contra el Perú* y aunque sin aludir a eventos épicos ni heroicos, *Flores del valle* (Calvo, 1941) da cuenta de algunos rasgos culturales del valle, como *Bajo el cielo antioqueño* (Acevedo,1950) lo hace de la aristocracia antioqueña de aquella época. Es el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948 el hecho que empieza a llamar la atención del cine colombiano con mayor fuerza aunque no hay una obra cinematográfica que aborde el tema como tal. Sin embargo, *Canaguaro*, (Kusmanich, 1981) se refiere a hechos derivados de la

⁸¹ Aunque en *Tiempo y Narración*, Ricoeur menciona a los caracteres temporales, no los explica claramente en ese texto. Sin embargo, en *Del Texto a la Acción* P. 242-256, dedica un aparte a lo que denomina *La Iniciativa*, con la que se puede precisar un poco más el concepto “caracteres temporales”. La iniciativa consiste en interrumpir intencionadamente el estado de contemplación y reflexión al que conduce el paso del presente fenomenológico (el día, la noche, las semanas, los años) y permite pasar de tal “tiempo del alma” al “tiempo del mundo”, mediante acciones que configuran al presente cosmológico; en conclusión, la iniciativa permite marcar caracteres temporales o registros sobre una representación lineal del tiempo. Tales hechos tienen significado ético o político y algunos adquieren especial importancia histórica que a su vez, vuelve a la contemplación y la reflexión sobre el tiempo fenomenológico, para enriquecerla.

muerte del mencionado político. En *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden,1983) León María Lozano es un personaje surgido precisamente durante el periodo de violencia desencadenado a raíz de la muerte del llamado “caudillo del pueblo”. En “*Confesión a Laura*”(Osorio, 1991) son francotiradores amotinados a causa del asesinato de aquel político el 9 de Abril del año mencionado, los que físicamente le impiden a Santiago salir de la casa de Laura; En *Un tigre de papel* (Ospina, 2009), el historiador Arturo Alape afirma que Pedro Manrique Figueroa anduvo ese día cerca al lugar de los hechos. *La Historia del Baúl rosado* (Gómez, 2000) transcurre en años previos a la muerte de Gaitán y en esta obra se observan unos retratos de Gaitán, tipo cartel, pegados en una pared en un parquecito, por donde pasa el detective Mariano Corzo, cuando va hacia la casa de Martina, la dueña del café. Un hecho posterior aludido circunstancialmente en *Carne de tu carne*, (Mayolo,1983) es la explosión de unos camiones del ejército cargados de dinamita, ocurrida el 7 de agosto de 1956 en Cali, hecho que marcó a la historia de esa ciudad. Este acontecimiento tuvo lugar durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, quien había dado un golpe de estado en 1953. En *Un tigre de papel*,(Ospina, 2009) se afirma que Pedro Manrique Figueroa presenció la represión de la policía rojista a los estudiantes. La llamada “Violencia” liberal conservadora es un período que está menos referido de lo que sería deseable, salvo por algunas obras como la ya mencionada *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden,1983) o *El río de las Tumbas*, (Luzardo 1964) en la que se puede interpretar que los muertos sin identificación que bajan por el río y que descubre el bobo del pueblo, son víctimas de la violencia liberal conservadora que azotaba al país en aquellos años. Un documental, *Camilo, el cura guerrillero*, (Norden,) aporta otros rasgos de aquellos años, desde un actor social opuesto al bipartidismo; *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, (Rodríguez y Silva, 1981) desde la cosmovisión indígena, contribuye a ampliar la mirada sobre la historia en una época en que el movimiento indígena se ha venido consolidando organizativamente en Colombia; *Con su música a otra parte* (Loboguerrero,) agrega algo más sobre el romanticismo juvenil de izquierda en los años sesenta y setenta. *Raíces de Piedra* (1961) y *Pasado el meridiano* (1964), ambas de José María Arzuaga, dan cuenta del paisaje urbano y de la moral sociopolítica de aquellos años en Bogotá. También para los años setenta y ochenta, *Un Tigre de Papel*, (Ospina, 2009) complementa el registro de hechos significativos para una mirada global a la historia nacional, a partir de hechos ocurridos en Bogotá, no así para el rico tesoro de peculiaridades vividas en las regiones y localidades aunque claro que sería absurdo pedirle tanto. En los años setenta algunas obras zahirieron denunciando a la pobreza, como *Gamín* (Durán, 1977). Otras, en cambio, optaron por ensalzar a la frivolidad de la clase media, como *esposos*

vacaciones (Nieto, 1978) y otras más fantasearon aún pese a las precariedades técnicas para elaborar tales relatos como, *Holocasto canibal* (1981), *Amazonas para dos aventureros* (Hofbauer, 1974) y *Amenaza Nuclear* (Osorio, 1981). En ellas, de todas maneras, más allá de las particularidades expresivas de sus autores y las precariedades técnicas, se traslucen los valores tanto tecnológicos como morales de la época. Sólo hasta 1999 se re-creó *La toma de la embajada*, (Durán, 1999) en la que un comando del grupo guerrillero M-19 irrumpió el 27 de Febrero de 1980 en una reunión de diplomáticos en la embajada de la República Dominicana, tomando como rehenes a varios embajadores. También había sido Ospina, esta vez en *Soplo de vida*, (1999) quien había aludido a la catástrofe de Armero que tuvo lugar el 13 de Noviembre de 1985, al idear un personaje desaparecido en aquella catástrofe. Por su parte Baiz, en *Satanás* (2007), recontó la masacre que cometió Campo Elías Delgado, un veterano de la guerra del Vietnam, el 4 de Diciembre de 1986 en un restaurante de Bogotá. Un aspecto del conflicto social de los 80 y quizá también de los 90 entre ricos y pobres quedó narrado en *La Estrategia del Caracol*, (Cabrera.1993) inspirada en una noticia sobre el desalojo de los inquilinos de una antigua casa, en los años 80.

Aunque es notoria la ausencia de obras sobre los orígenes y los protagonistas del conflicto armado de los años subsiguientes a los de la violencia liberal-conservadora, es decir, el de las guerrillas de influencia socialista, junto con la ya mencionada sobre la toma de la embajada de República Dominicana, hay un panorama de este conflicto en un conjunto de obras, tales como *Golpe de estadio*, (Cabrera, 1998) que entremezcla las afujías durante un combate entre el ejército y la guerrilla con las reacciones emocionales de los combatientes de ambos bandos que, al mismo tiempo, observan un partido de fútbol en el que Colombia le ganó a Argentina. En *La primera noche*, (Restrepo, 2003) aparece la connivencia de algunos integrantes de las fuerzas armadas del estado con los paramilitares mientras en *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2009) se presenta la complementariedad por oposición entre la el abuso de poder de la burocracia y la soberbia de un grupo guerrillero; *La sombra del caminante*, (Guerra, 2004) por su parte, señala la miseria en la que se encuentran tanto la víctima como el victimario en una ciudad que sigue su marcha caótica y también violenta. En *Los actores del conflicto*, (Duque,2008) se engranan diferentes lastres del conflicto: mafias, sectarismos, tráfico de armas, ineptitudes, soberbias y hasta impostaciones, en *Yo soy otro* (Campos, 2008) se remarca la presencia del conflicto en todos los lugares y aspectos de la vida social, mientras en *Los colores de la montaña* (Arbeláez 2010), se señala la frustración y el desplazamiento que victimizan a los campesinos y especialmente a los niños.

En *El Rey* (Dorado, 2005) se dan datos sobre los comienzos del cultivo de Marihuana y de la producción de cocaína, por su parte; *La ley del monte*, (Castaño y Trujillo, 1998) describe los pasos de la compra de materia prima y producción de cocaína, *Sumas y restas* (Gaviria, 2005) alude a los tiempos y movimientos del tráfico del alcaloide y al encantamiento que este negocio ejerció sobre la clase media de Medellín en los ochenta y noventa hasta hacer sucumbir en su vorágine a muchos de sus pujantes prospectos empresariales; *María llena eres de Gracia*, (Marston, 2004), detalla tanto la técnica de transporte humano de cocaína como de las motivaciones y tormentos de quienes la practican, es decir, de las llamadas “mulas”; *El arriero* (Álvarez, 2009) se ocupa precisamente de la ética perversa y los ideales de un personaje que organiza y controla a tales mulas.

Rodrigo D, no futuro (Gaviria, 1988) mostró la osadía tanática asumida por los jóvenes sicarios de Medellín, para quienes solo cuenta la posibilidad de obtener un botín en el fugaz presente; *La virgen de los sicarios*, (Shroeder, 2000) asienta no solo la frialdad de los adolescentes para matar sino también la pobreza en que viven y lo que es más importante, el curtido desarraigo, en el que la única atadura es aquella peregrina fe siniestra puesta en el mito de la virgen. Precisamente *Rosario tijeras* (Maillé, 2005) resalta ese salvajismo urbano, esta vez con una mujer entre sus protagonistas.

En *Karmma, el peso de tus actos*, (Pardo 2006) se alude al flagelo del secuestro como aventura de la ambición, mientras *PVC-1* (Stathoulopoulos, 2008) re-crea el siniestro caso ocurrido el 16 de mayo del año 2000, cuando un grupo de delincuentes irrumpió en una finca y uno de ellos le instaló un collar explosivo a una mujer para presionar a su esposo a conseguirles cuantiosa suma de dinero; *Porfirio* (Lande, 20011) muestra al hombre que quedó inválido a causa de una bala perdida durante un tiroteo de la policía y que el 12 de Septiembre de 2005 secuestró un avión para llamar la atención del gobierno, que no querido atender su demanda. Las alusiones al terror llegan hasta *Silencio en el Paraíso* (García, 2011), una obra que se refiere a la masacre de 18 jóvenes acaecida a finales del 2008 en el municipio de Soacha, a manos de fuerzas del estado presionadas a presentar resultados.

3.6.5. Los recursos simbólicos.

Son aquellos valores, símbolos, significados, temas y demás referentes culturales con los cuales una cultura o un individuo interpreta y evalúa a las acciones, en este caso a las que se narran cinematográficamente, ya sea identificándose o distanciándose de ellas. Esos recursos simbólicos se pueden proyectar tanto en la narración en su conjunto, como en alguno de los aspectos específicos del lenguaje cinematográfico tales como imágenes, iluminación, ambientes, música, ruidos, diálogos, desempeño actoral, etc. Los recursos simbólicos amplían notoriamente las relaciones estéticas y en general culturales del espectador con la narración cinematográfica al otorgarle significado tanto a la acción como a su contexto.

La corrupción política y burocrática, centrada principalmente en Bogotá, ha sido un tema recurrente, por ejemplo en la populista *Mamagay*, (Gaitán, 1977) en la que el poder y el oportunismo intentan sacar partido de Salustiano, un humilde albañil premiado por la fortuna con el premio mayor de una lotería; con mayor sentido épico y sugestividad, en *Canaguaro*, (Kuzmanich,1981) se muestra desde los llanos orientales de Colombia, cómo la rebeldía de unos se convierte en pretexto para que otros, como Canaguaro, saquen ventaja personal; en *La gente de la universal*,(Aljure, 1991) narrada con planos de audacia estilística, aunque no hay propiamente corrupción relacionada con la burocracia estatal, la mentira, la picardía, y la infidelidad subyacen como marcas de la moral social. Con esas reglas Diógenes Hernández, paradójicamente, indaga cierta verdad y su sobrino Clemente le aplica las mismas pautas a él; En *Perder es cuestión de método*,(Cabrera, 2005) Victor Silampa descubre el laberinto de relaciones y tráfico de influencias con las que en el fondo se construye la ciudad. La corrupción burocrática y el deterioro moral de la sociedad se compaginan hasta demoler a los más honestos, a la manera del llamado género del “cine negro”, adaptado a Colombia; en *El Colombian Dream*, (Aljure, 2006) contada con osados juegos sonoros pero sobre todo visuales y dramáticos, la deshonestidad permea los más íntimos rincones de la familia y hasta dos de los llamados símbolos patrios son resignificados por el narcotráfico: la bandera, por medio de pastillas amarillas, azules y rojas, y el himno nacional por medio de una canción al patrón; sin embargo, sarcásticamente, esa es la realidad que desea el nonato lucho para cuando llegue a este mundo; en *Perro come Perro*, (Moreno,2008) señalamiento alegórico de la ambición incrustada en la sociedad, El orejón, neurótico e implacable tiene sólo unos pocos valores, entre ellos principalmente un botín y la venganza. Por su parte, Peñaranda justifica su felonía con la noble causa consistente en asegurar el futuro de su pequeña hija, como en una proclamación

de la consigna “el fin justifica los medios”, mientras Benitez espera estoicamente la oportunidad de quedarse con todo, como en un irremediable acomodo a lo que pareciera no tener solución. Corrupto también son Uldarico y Bernardo en la comedia sarcástica *Nochebuena* (Loboguerrero, 2008), el primero adulterador de estrategias burocráticas, y el segundo, usufructuador de dineros ajenos. En todo caso, ambos manipuladores de afectos personales y familiares.

Por otra parte, una es la violencia predestinada, como en la solemne *Tiempo de Morir*, (Triana, J. 1985), obra en la que aparece una violencia que sin hacer alusión a un lugar específico ni a una teleología particular, brota de una cierta predisposición del macho hacia la violencia y al ataque. Así le sucedió a Juan Záyago al matar a Raúl Moscote, lo mismo le sucedió a Julián Moscote, quien murió al intentar la venganza de su padre y ese fue el destino inevitable de Pedro al matar a Juan. La madre de los Moscote, la amante de Julián y la mujer de Pedro, en tanto mujeres permanecen como confidentes o consejeras de las decisiones de vida y muerte; igualmente, en *Edipo Alcalde*, (Triana, J.1996) aunque rítmicamente desigual, hay una recontextualización de la tragedia clásica en la Colombia contemporánea, dado que tanto guerrilleros como paramilitares hacen parte del destino ya descrito por el oráculo, un fabricante de ataúdes, acaso mensajero de la muerte; Layo, el gobernante, inevitablemente, muere en un tiroteo, Edipo, alcalde de Tebas, se casa con la viuda Yocasta pero al darse cuenta de su incesto, se arranca los ojos y termina deambulando como mendigo en medio de la violencia socioeconómica de Bogotá, tan desgraciada como las otras violencias.

En cambio, otra es la violencia que se aprecia en *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden,1983) afinada dramáticamente en la referencia a un acontecimiento concreto de la historia colombiana; ligada al apasionamiento partidario, al conservadurismo históricamente vinculado con un catolicismo recalcitrante y a la estructura gamonalista de la sociedad, todo lo cual propicia que se busque controlar el poder mediante mediciones de temperamento y de fuerza.

Las obras relacionadas con el conflicto armado también refieren una violencia ubicada histórica y socialmente aunque en la dramáticamente intensa y visualmente delicada *La sombra del caminante* (Guerra, 2004), parece haber una denuncia de la inutilidad de la violencia política porque, en el fondo, lo que hay es una violencia cultural que se vive en las calles, por donde unos muchachos golpean a Mañe aprovechando que es lisiado, la policía persigue al silletero, que es analfabeto, y que, de ser victimario de la familia de Mañe, pasa a ser su víctima

cuando aquel esconde la planta de cuya infusión depende su vida. Entonces parece que no queda más alternativa que convivir y, preguntarnos si, en medio del abigarramiento social, acaso es posible el perdón. No obstante, *PVC-1* (Stathoulopoulos, 2008) aunque más interesada en la formalidad del plano secuencia que en los personajes, muestra la brutalidad y la crueldad de unos delincuentes que, en busca de su propio lucro someten a una intensa tortura psicológica a una familia, cuya madre muere, en parte por la falta de una reacción institucional eficaz, representada por la parsimonia del experto en explosivos. Una saña similar se observa en las mutilaciones con motosierra que se observan en *Perro come perro* (Moreno, 2008). Una parsimonia burocrática análoga se entreteje en *Todos tus muertos* (Moreno, 2011).

La pobreza como denuncia del fracaso del ideal humanista aparece en *Raíces de Piedra*, (Arzuaga, 1961) en la que el progreso en una ciudad, que por lo demás, al ser capital de la república lidera al proceso de urbanización nacional consecuente al periodo de desplazamiento causado por la violencia liberal-conservadora, no es para nada equitativo. Clemente trabaja arduamente y escasamente sobrevive; Firulais va a conseguir medicamentos cuando Clemente se accidenta pero la tarea resulta muy difícil porque no tiene dinero y cuando lo logra ya es demasiado tarde; Augusto en *Pasado el meridiano*, (Arzuaga 1964) es sometido a la indolencia de su jefe, que nunca llega para autorizarle que asista al velorio de su mamá y mientras tanto la ciudad sigue su rumbo incontenible e insolidario. Poder y progreso se confabulan para ensalzar a unos y humillar a otros. De todas maneras, en estas últimas dos obras, técnicamente imperfectas, pero conceptualmente muy expresivas, la pobreza aparece como sufrimiento.

En cambio, en un tono no menos trascendental pero sí con humor y fluidez narrativa, la *Estrategia del Caracol*, (Cabrera.1993) alcanza mayor complejidad. El conflicto central consiste en que Holguín desea a la antigua casa para construir allí un proyecto urbanístico más rentable mientras los moradores de ella reclaman el derecho a la vivienda, adquirido en forma consuetudinaria. El apabullante ideal de progreso se enfrenta al ideal de la igualdad y de esa manera la función de la propiedad privada queda en el centro de la disputa. Jacinto y Perro Romero asumen a la pobreza con la lucha social, en contraste con personajes como doña Eulalia quien la vive como padecimiento personal; No obstante, en esta obra la pobreza también es un contexto cultural en el que un mosaico de personajes urbanos, algunos con cierta raigambre rural, hacen gala de su coraje y, sobretodo, de su picardía para sobrevivir, que es con la que finalmente invaden otro terreno, desvalijan la casa, destruyen la fachada y entregan el lote con una “casa pintada”.

En *La sociedad del semáforo* (Mendoza, 2010) se enfatiza, precisamente, en las construcciones culturales de los pobres, en este caso, en las de quienes rebuscan su subsistencia en los semáforos, construcciones, de cualquier manera, estridentes frente al clasisismo estético y al civismo. Raúl Trellez se propone manipular el tiempo que duran los semáforos en rojo para ampliar la posibilidad de desempeño de los artistas y vendedores callejeros, con lo cual el significado de aquellos objetos urbanos se traslada desde la regulación de la movilidad urbana hasta llegar a ser un fenómeno casi natural, lejos de cualquier cuestionamiento a la estructura sociopolítica, aunque haya algunos lamentos ante la suerte de ser pobre. Ahora, si las anteriores obras se alejan del maniqueísmo según el cual todos los pobres son buenos, porque por ejemplo, incluso el sufrido y solidario Firulais de *Raíces de Piedra* (Arzuaga, 1961) lleva el estigma de ser un ladrón, por su parte, *Como el gato y el ratón* (Triana, R. 2002) acentúa o quizás exacerba esta complejidad y, muy al contrario, muestra a las familias Cristancho y Brochero, desplazadas y pauperizadas, que se envuelven en la intolerancia y paulatinamente caen en la rabia, la envidia, la agresión, la traición y la venganza, como si sus comportamientos fueran una caja de Pandora, hasta conducir a todo el barrio, ciertamente abandonado por el estado, a la destrucción de lo que había sido su mayor logro: instalar la electricidad, invento que caracteriza a la modernidad y que, sin embargo, no había llegado a este alejado sector en el filo entre los siglos XX y XXI. Hasta Esperanza y Consuelo, alegóricos nombres de las esposas de Miguel y Cayetano, se trenzan en una fatal pelea que no logra contener Kennedy, el ecuánime edil.

Hubo en *Flores del valle* (Calvo, 1941) una mujer campesina que dejó constancia de su amor propio al demostrar que era capaz de ser bailarina urbana y luego regresar a su tierra. Sin embargo, acerca de la mujer, en el cine es frecuente el uso de arquetipos, como el de la mujer fatal, esencialmente erotizada y, al mismo tiempo manipuladora. Así ocurre en *De mujer a mujer* (Wallerstein, 1986) obra en la que Miranda y Elsa se disputan audazmente a Sergio, mientras que en *Mujer de fuego* (Mitroti, 1988) el instinto materno se orienta hacia la venganza violenta. En estas dos obras se explota el cuerpo femenino desnudo dentro de tramas truculentas. *La abuela* (Pinzón, 1981) no menos truculenta, presenta a una mujer anciana adinerada y neurótica, lo cual tampoco deja de ser un cliché. *María Cano* (Loboguerrero, 1989) busca otra alternativa narrando, aunque sin mucho temperamento, a una mujer que sí lo tuvo: María Cano acometió poemas, oficio en el que no alcanzó mucha resonancia pero sobre todo, se dedicó durante buena parte de su vida a la lucha social, organizando a obreros y campesinos en tiempos en que nació el sindicalismo en Colombia, actividad que

le granjeó el apelativo de “la flor del trabajo”. En un tono tan diletante como el personaje principal *Ilona llega con la lluvia* (Cabrera, 1996), presenta a otra mujer muy erotizada pero también libertaria, y cosmopolita, desestabilizadora de la masculinidad patriarcal. *La vendedora de rosas*, (Gaviria, 1998) en cambio es una desgracia contemporánea; Mónica es una niña, rebelde, pobre, que se desplaza por las calles entre su barrio y el centro de la ciudad de Medellín -donde vende rosas que representan un amor que no tuvo-, y que no logra superar su mayor adversidad, el desamparo, en el que muere. La joven María, en *María llena eres de gracia* (Marshon, 2004) es un caso de fuerza de voluntad, orgullo y emancipación personal porque aunque ella también es pobre y se encuentra incómoda viviendo con su familia, se niega a seguir permitiendo que la exploten en una plantación de flores que tampoco le representan amor alguno, y se convierte en transportadora de cocaína, como la mayoría de “mulas”, por necesidad económica; sin embargo, una vez ha llevada la mercancía a su destino, se evidencia que su sentido de dignidad es mayor que la ambición monetaria y se queda, aunque ilegalmente, para iniciar con el hijo que espera una nueva épica de en la cotidianidad. En *Rosario Tijeras*, (2005), obra más espectacular que reflexiva, la trágica suerte de Rosario, la hace víctima de la violencia sexual desde pequeña, cuando es violada y también de joven cuando es vendida; su entorno cultural en las comunas populares es violento y ella, además de temperamental es astuta y arriesgada, de ahí que desarrolle un siniestro y comprensible sentido de la venganza y la sevicia, que a la postre también la llevan a la muerte. *PVC-1*, (Stathopoulos, 2007) narrada en todo caso con claridad, es otro caso de violencia contra la mujer, esta vez con mayor frialdad pero no menos terror, que no le da a Ofelia, de extracción campesina, posibilidades de salvar su vida. *Karen llora en un bus*, (Rojas, 2010), mediante puestas en escena de teatralidad básica, reivindica a la mujer madura, de clase media alta, que no tiene penurias económicas, como sí sucede con Mónica y María, ni el entorno violento de Rosario y Ofelia, no es tan liberal como Ilona pero tampoco está interesada en ser manipuladora como Miranda o La Abuela. Sencillamente quiere ser autónoma, como casi todas ellas, aunque también tenga que pasar por las dificultades de todas ellas.

Gamín, (Durán, 1978) relata con más crudeza que análisis las audacias y patetismos de varios niños que viven en las calles de Bogotá. Según se afirma, algunos de ellos han escapado de sus casas, con lo cual, indirectamente se reivindica la importancia de la familia y se acusa el deterioro de la misma. *El niño y el papa*, (Castaño, 1986) recurriendo al melodrama, relaciona a las carencias afectivas de un niño con la fe, al parecer innata, del mismo niño para encontrar a su madre, amnésica a consecuencia del terremoto de México, 1985. *A la salida*

nos vemos, (Palau, 1986) re-crea con nostalgia algunas anécdotas de la infancia escolar en la ciudad de Cali, bajo la batuta de valores familiares entre provincianos y modernos. *La vendedora de rosas*, (Gaviria, 1998), obra en la que el ritmo de cada plano se corresponde con el de toda la obra, junto a chinga, un niño precoz, resalta la existencia de las niñas, Andrea, Judy, Cachetes, todas ellas rebeldes pero contextualizadas en la problemáticas de las familias pobres. *Los niños invisibles*, (Duque, 2001), que aunque no lo parezca es una comedia política, mientras entretiene con un humor arraigado en la contravención de la moral confesional de los años 50 por parte de unos niños fantasiosos y crédulos, deja ver en el trasfondo varios contextos culturales como los tiempos de la dictadura rojista, los inicios de la televisión en Colombia y algunos matices de la violencia social y política. La épica nacional vuelve a parecer en *Los colores de la montaña*, (Arbeláez, 2010) que destaca en forma conmovedora el candor de Manuel y Pocaluz, unos niños campesinos aficionados al fútbol, mientras el conflicto armado pasa por su lado obstruyendo la labor de una joven profesora, destruyendo las familias y arrasando con las fincas.

Aparte de los acercamientos que las obras sobre la infancia hacen hacia la familia, las veleidades de una familia aristocrática de comienzos de siglo se cuelan *El día que me quieras*, (Dow, 1986) melancólico relato; las rutinas de la familia de clase media urbana quedan aludidas mediante los lugares comunes y chascarrillos de *Mi abuelo, mi papá y yo* (García- Vásquez, 2005): Oscar flirteando con Elizabeth, Eduardo divorciándose de Myriam y Rubén buscando a Esperanza. La clase media- media se registró en las frivolidades de *El carro* (García, 2003) y *El paseo*, (Trompetero, 2010), desafinado viaje de la familia de Hortensia y Alex Peinado hacia Cartagena. En cambio *Paraíso Travel*, (Brand, 2008) plantea mayores complejidades en la familia de extracción popular, a través de las torpezas emocionales de Marlon, quien se deja extraer de su convencional familia por los caprichos de Reina, quien, a su vez, es parte de una familia disuelta. Por su parte *Nochebuena*, (Loboguerrero, 2008) con humor mordaz se encarga de una aproximación a una familia burguesa sostenida por la hipocresía y en decadencia económica.

La juventud ha sido un asunto poco explorado por el cine colombiano en forma directa. No obstante, desde el cine silente es más frecuente encontrar historias que involucran a los jóvenes, ya sea a través del amor, como en *Bajo el cielo antioqueño* (Acevedo, 1925) y *Alma provinciana*, (Restrepo, 1926); del crimen, como en las obras que aluden al sicariato; como parte de una familia, como en *Mi abuelo, mi papá y yo* o en *Paraíso Travel*, (Brand, 2008) en la que se

observa la relación entre la tenacidad juvenil y las rupturas familiares: la de la temperamental Reina, quien fue a buscar a Raquel, su madre alcohólica, y la de Marlon, el joven que madura con los golpes que le depara la abigarrada Nueva York; o enredados en cualquier otra circunstancia como en *los actores del conflicto*. Una de las pocas obras que alude a la juventud directamente es *San antoñito*, (Sánchez, 1985) sobre un bribonzuelo de la sociedad confesional y pueblerina antioqueña de finales del siglo XIX. En contraste, *Rodrigo D No futuro* (Gaviria, 1988), explora el mundo sombrío y sin salidas de los jóvenes de las comunas populares en la urbanizada Medellín, capital de Antioquia, a finales del siglo XX.

La búsqueda de nuevos horizontes individuales o familiares ha tomado alternativas en el exilio, como lo intenta el adolescente Adolfo en la comedia ligera *Visa USA*, (Duque, 1986) aunque después de las tortuosidades del primer viaje de todo provinciano que finca sus esperanzas de redención social en la capital, no logra ni siquiera la visa; para consuelo suyo su novia Patricia escapa a la vigilancia de sus padres, en Sevilla, Valle, y ambos, jóvenes pueblerinos, tan solo encuentran exilio en Bogotá. En *La nave de los sueños*, (Durán, 1996) el sueño de llegar a Estados Unidos, referente de progreso en la época, sí se realiza. Los seis polizones, seres desahuciados por la sociedad, sí llegan a Estados Unidos, quizás porque tienen más arrestos para relucir sus historias de vida, sus egoísmos y sus solidaridades aunque ciertamente la épica y el drama psicológico vivido dentro de las bodegas del buque también fue sumamente turbulento. *El séptimo cielo*, (Fisher, 1999) entre la cotidianidad de una familia y la psicología de un personaje, no deja de ser una historia aleccionadora para quienes deseen emigrar; aunque la familia de Joselito sobrevive en Nueva York con conciencia de las dificultades, él, especialmente susceptible, padece las humillaciones de ser un ciudadano latino y las nostalgias de estar fuera de su país; en Nueva York no solo hay glamour, también hay sordidez y violencia, y ciertamente no es que Joselito tenga criterios muy claros sobre el rumbo a seguir. En cambio María, en *María llena eres de gracia*, (Marshon, 2004) aunque al comienzo de su historia no planea emigrar, es decir que no cuenta con el llamado “sueño americano”, cuando lo logra, sí está muy segura de su propio sueño, el que siempre tuvo, y también está segura de no continuar empleando su cuerpo para el narcotráfico, así no sepamos qué haya podido sucederle después de tomar la decisión de quedarse en USA. Esa emancipación, económica y familiar, en este caso, parecen haberla alcanzado ya Pastor y Patricia, los dueños del restaurante “Mi Tierra colombiana”, contrapunto de quienes ingresan para actividades ilegales o de baja reputación. Ellos le dan empleo y protección a Marlon, en *Paraíso Travel*, (Brand, 2008) obra en la que se

detallan cruentas vicisitudes de la travesía para entrar a Estados Unidos y la gama de personajes neyorkinos, estridentes, unos, como Roger y la misma Raquel e incluso la caleña; providenciales otros, como Milagros, Patricia, Pastor, Giovanni y Hernán. Por otra parte, en *El arriero*, (Calle, 2009) Ancizar López, hizo el doble recorrido de salir de la pobreza “exportando cocaína”, en este caso a España, y luego renunciar al status económico logrado hasta convertirse en uno de estos personajes aparentemente anodinos pero que llevan a cuestas las historia personales con las que se ha tejido la historia nacional.

Muy cerca a la temática del exilio está el de la calle, como en *Buscando a Miguel*, (Fisher, 2007), arrítmico llamado a la conciencia burguesa por medio de la resurrección de Miguel un joven político que, de esa manera se ve enfrentado a las miserias urbanas que en vida desconoció y subestimó. A la inversa del mito católico, Miguel no resucita para ascender al cielo luego de haber padecido sino que llega del cielo en que vivió para padecer el mundo de los miserables, quienes, sin embargo, lo redimen. En *La primera noche* (Restrepo, 2003) ya se habían visto los padecimientos de dos campesinos desplazados que llegan a la capital, mientras que *La vendedora de rosas*, (Gaviria, 1998) había escudriñado más que los padecimientos, los intrínquilis socioculturales de la vida callejera, especialmente la nocturna, en la ciudad de Medellín. Y mucho más antes, *Gamín* (Durán, 1977) había descrito las peripecias instintivas de los pequeños habitantes de la calle en la Bogotá de los años setenta.

Hay varias obras cinematográficas centradas en historias de amor, como la melodramática *Bajo el cielo antioqueño* (Acevedo, 1925), que destaca al honor de Alvaro y Lina. La segregacionista *Alma provinciana* (Restrepo, 1926), que afianza al clasismo burlándose de los acercamientos amorosos entre patronos y jornaleros. La sentimentalista *Tiempo para amar*,(Alvarez, 1980), en el que una monja, la hermana Pili, descubre su vocación por el amor romántico y carnal. En la estereotipada *Un hombre y una mujer con suerte*,(Nieto, 1992) María Elena Sevilla, una cantante, separada, redime su vida matrimonial con Antonio Contreras. *Bésame mucho* (Tolledano, 1994), obra en la que una mujer malquerida por su esposo se redime en una pasión intempestiva y poco convincente con un desconocido. En la mordaz *Visa USA* (Duque, 1986), la redención se da con el re-encuentro de Adolfo y Patricia, en Bogotá, luego que ella se fugó de la casa. En *Confesión a Laura*, (Osorio, 1991), el mismo fenómeno adquiere tonos psicosociales al presentar el encuentro de dos personas maduras, Santiago y Laura que rompen las ataduras de los convencionalismos y se redimen a sí mismos aún en medio de los motines generados por un magnicidio. En

Diástole- Sístole (Trompetero, 2000), tal visión redentora se invierte y el amor resulta un juego a menudo ramplonamente manipulador entre dos seres anónimos, de los que solo se destacan sus egoísmos. *Terminal*,(Echeverry, 2000), tiene la característica de presentar como protagonista a un hombre, Julián quien entre el estoicismo y la amargura no alcanza la redención, nunca re-encuentra a Mara; mientras que en *Malamor* (Echeverry, 2003), es el desenfreno el que condena a Lisa A no alcanzar el amor.

4. PROPUESTA PEDAGÓGICA

4.1. LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA COMO INVESTIGACIÓN CUALITATIVA.

Esta tesis plantea que la narración cinematográfica de la acción, asumida en los términos planteados en este documento, presenta varias relaciones con la investigación cualitativa, entendida según Denzin y Lincon⁸² como el estudio de las características no medibles que distinguen a una entidad, inclusive de otras de su misma especie. Estas entidades pueden ser objetos comunes, obras de arte, textos, etnias, fenómenos, prácticas sociales, procesos culturales, o, en este caso, acciones, que se expresan en interacciones y acontecimientos. De acuerdo con los mismos autores, la investigación cualitativa es un campo interdisciplinar, transdisciplinar y en muchas ocasiones contradisciplinar. Desde el punto de vista del contenido, la investigación cualitativa es pertinente para todas las ciencias y disciplinas, de tal forma que se puede desarrollar y aplicar en educación, sociología, psicología economía, medicina, antropología, etc. Es decir que atraviesa a las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. Entonces es comprensible que Rodríguez, Gil Flores y García Jiménez⁸³ consideren que la investigación cualitativa es multiparadigmática en su enfoque y que quienes la practican son sensibles al valor del enfoque multimetódico. Es decir que están abiertos (y sometidos) tanto a la perspectiva naturalista como a la comprensión interpretativa de la experiencia humana. Al mismo tiempo, lo que es más importante, el campo está inherentemente construido por múltiples posiciones éticas y políticas. Así que asumido el espectro de posibilidades que se pueda generar a partir de las anteriores diferenciaciones, las afinidades entre la narración cinematográfica y la investigación cualitativa se pueden considerar desde cinco aspectos: lo ontológico, lo epistemológico, lo metodológico, lo técnico y lo estético.

4.1.1. En lo ontológico.

⁸² Denzin, Norman. Lincon, Yvonna. (2006) Idem. Sage P. 13

⁸³ Rodríguez, Gregorio. Gil Flores, Javier. García Jiménez. (1996) *Metodología de la Investigación Cualitativa* Ed. Aljibe, Málaga.

En este nivel se especifican la forma y la naturaleza de lo que el investigador o el cineasta consideren realidad tanto social como natural. En la perspectiva antropológica que se trae, mediante la acción que se construye la realidad. Mediante la acción los sujetos establecen relaciones con los objetos e interactúan con otros seres humanos o animales; así se construyen los significados y los sentidos que tienen los procesos de conocimiento, organización, convivencia y producción.

Un proceso de elaboración de una obra cinematográfica, en tanto investigación cualitativa, se dedica a estudiar la Red Conceptual de la Acción y, dependiendo del locus de enunciación del realizador o los realizadores de la obra, es decir, dependiendo de los intereses de las instancias narrativas, dicha obra puede hacer más énfasis en algunos componentes de tal red, lo cual no significa que los otros no sean objeto de narración, puesto que ellos son inseparables en la práctica. De allí se derivan también los procedimientos y los objetivos con que se propone interactuar en tales asuntos.

Tales énfasis plantean tres tendencias. Estas tendencias son: 1- las narraciones que hacen énfasis en los agentes de la acción, bien sea centrándose en la identidad narrativa de uno de ellos, como en las biografías y semblanzas (por ejemplo *El Rey*, de Dorado 2006, que se analizará más adelante), o destacando las interacciones entre ellos, como las historias sobre grupos (por ejemplo *Yo soy otro*, de Campos, 2001, que se analizará más adelante); 2- las narraciones que exploran especialmente las motivaciones y las finalidades, como en las historias psicológicas (por ejemplo *Bolívar soy yo*, de Triana, J. 2002, que se analizará más adelante) o de motivaciones sociales (*Un tigre de papel*, de Ospina, 2008, que se analizará más adelante) 3- las narraciones relacionadas con las circunstancias, como las historias que describen comportamientos y modos de ser (por ejemplo *La vendedora de rosas*, de Gaviria 1998, que se analizará más adelante); o a procesos sociales (por ejemplo *Los actores del conflicto*, de Duque 2008, que se analizará más adelante).

Estos componentes, a su vez, pueden ser interpretados a partir de los caracteres temporales y los recursos simbólicos.

4.1.2. En lo epistemológico

Vale decir que toda narración cinematográfica abstrae, esquematiza e introduce dentro de una estructura acontecimientos que tienen lugar en un determinado mundo, con lo cual presenta una propuesta explicativa acerca de él. Simultáneamente, la Red Conceptual de la Acción contenida en tal narración, al mostrar detalles del acontecer, constituye una propuesta comprensiva, en tanto se inscriben dentro de una tradición cultural según la particular subjetividad de los autores, o instancias narrativas.

A este propósito, vale recordar que fue el propio Dilthey (1900, citado en Ricoeur, 2002) quien inició una discusión sobre la necesidad de diferenciar entre explicar y comprender y consideró que la explicación era un modelo de conocimiento propio de las ciencias naturales, mientras que la comprensión era el modelo característico de lo que él entendía por ciencias del espíritu, y que hoy podemos acercarnos al concepto de ciencias sociales.

Es conveniente volver a señalar que la mayoría de los actuales teóricos de la metodología de la investigación suelen hacer esa misma diferenciación epistemológica y metodológica, que conlleva a decir, en términos muy pragmáticos, que las ciencias naturales miden, pesan y en general cuantifican para demostrar, mientras que las llamadas ciencias sociales interpretan las cualidades que hay en las cosas, sin tratar de demostrar pero sí de comprender (Denzin y Lincoln, 2006).

No obstante, Ricoeur (2002) considera que continuar concibiendo a la explicación desde el modelo de las ciencias naturales y a la comprensión sólo desde las ciencias sociales, conlleva a asumir un distanciamiento entre el sujeto y el objeto que, a su vez, ha conducido a antinomias y aporías con secuelas en el conocimiento y en la vida práctica. Al respecto considérense como ejemplos las consecuencias anticológicas del antropocentrismo racionalista frente a la naturaleza. Entonces Ricoeur propone considerar a la realidad como una construcción de sentido, por lo que ya no se trata de orientarse hacia los objetos asumidos a partir de las vivencias humanas sino a la realidad como texto y, de hecho, a los textos (en este caso cinematográficos) producidos sobre los objetos de estudio. Para explicarlos, sugiere abordarlos como sistemas de signos y aplicarles un método similar al que ideó Saussure para estudiar a la lengua y que dio origen a la lingüística. La lingüística de Saussure consiste en estudiar a la lengua a partir de unidades básicas, llamadas signos, que establecen relaciones

entre sí y a su vez, conforman unidades mayores que también se relacionan entre sí y así sucesivamente. El mismo Saussure consideró que estas pautas de análisis se pueden aplicar a cualquier sistema de signos, lo cual constituye el origen de la semiología.

Este modelo epistemológico de partes interrelacionadas que conforman unidades mayores, inicialmente dio lugar a estudios como los del antropólogo Claude Levi-Strauss, en los que la realidad misma fue considerada como texto y que desde entonces fueron denominados “estructuralistas”. Por su lado, Vladimir Prop, Mijail Bajtin, Algirdas Julián Greimás y Roland Barthes, entre otros autores, realizaron estudios convergentes en esta dirección, sobre relatos y textos de diferentes características. Inclusive Cristian Metz estudió al cine desde esa perspectiva teórica y Seymour Chatman adaptó también al análisis cinematográfico la teoría narratológica de Gerard Genette.

A esta tendencia epistemológica aplicada a la investigación cualitativa, se le reconoce su aporte a la posibilidad de elaborar abstracciones a partir de diferentes manifestaciones culturales, pero igualmente se le señala una fuerte tendencia a una visión estática y puramente formal de los textos y la realidad que, en la perspectiva de Ricoeur⁸⁴, es superada por la hermenéutica, que consiste en avanzar hacia la comprensión de las particularidades que conforman de manera concreta a la realidad y los textos. Así se establece una dialéctica entre explicar y comprender, en la que la explicación permite insertar a los objetos y los procesos dentro de un contexto pero deja abiertos sus significados, los que deben ser llenados por la comprensión de acuerdo con la cultura dentro de la cual tengan lugar. A la inversa, la comprensión singulariza y apropia vivencialmente los contenidos culturales pero los deja dispersos por lo que la explicación se encarga de articularlos dentro de una estructura contextual compleja.

Una acción puede ser **explicada** por las codificaciones y relaciones entre los movimientos corporales y los desplazamientos físicos del cuerpo o de los cuerpos, como en la mímica, la proxémica o la estructura de un acontecimiento, pero en estos casos la acción puede deberse no sólo a motivaciones internas sino a causas exteriores a la voluntad del individuo, tales como la coacción, las instrucciones o incluso las psicosis.

⁸⁴ Ricoeur, Paul (1986). *Op.cit.* P183-192.

En cambio, para **comprender** a la acción es necesario considerar también al reposo y la dinámica interior del cuerpo porque en este caso de lo que se trata es de interpretar las motivaciones internas de la voluntad, entre ellas los valores, los deseos, e incluso las razones por las cuales un agente interviene de cierta manera en el curso de unos acontecimientos.

En estrecha relación con la explicación-comprensión, otro aspecto importante a considerar es la inducción, que consiste en partir de la realidad concreta y los datos que ésta aporta, como lo hacen las narraciones cinematográficas, para llegar a una teorización posterior, como en la llamada crítica cinematográfica.

La inducción permite no solo profundizar en la comprensión sobre los detalles sino también en la explicación de las estructuras dentro de las cuales se desenvuelven las entidades. A su vez, la dialéctica entre explicar y comprender es lo que impide que la inducción se torne mecánica o reduccionista puesto que siempre está evaluándola.

Tanto la dialéctica entre explicar y comprender como la que hay entre la inducción y la deducción, constituyen imbricaciones conceptuales entre lo epistemológico y lo metodológico de la investigación cualitativa. Es decir que ambas están relacionadas tanto con la manera de preguntarse frente a la realidad como con las estrategias para la búsqueda de respuestas.

El cineasta - investigador seleccionan un fragmento del universo: el que les interesa explicar y comprender desde su propia opción ontológica sobre la acción y, por tanto, desde diferentes inquietudes y preguntas; de ahí que la subjetividad y la experiencia del autor con las acciones objeto de estudio, son decisivas para las características estéticas que tendrá la narración final. Esto último es lo que han dilucidado, las revoluciones interpretativa lingüística y retórica de la teoría social.

Esta posición, vinculada al culturalismo y al interaccionismo simbólico, reconoce la existencia de la diversidad de intereses frente a la realidad, que pueden ser inclusive opuestos, con lo cual se pone en duda a la representación de una única verdad y se abren las puertas al llamado "giro retórico", en el que se reconoce que en dependencia de la habilidad para manejar al lenguaje, y en relación directa con la identidad y los intereses de quien narra, se pueden construir versiones sobre la realidad. Desde este punto de vista, menos importante que la verdad, lo relevante es la narración que construyen los investigadores o los

propios sujetos (individuales o colectivos) al narrarse a sí mismos, intentando ganar o afianzar el reconocimiento de su identidad étnica, cultural, social o política.

4.1.3. En lo metodológico.

La narración cinematográfica, en cuanto investigación cualitativa, se centra en el particular interés del investigador-cineasta y su relación íntima con el objeto de estudio y trabajo; la narración cinematográfica se interesa no solo por la realidad en su escenario habitual sino también por los procesos mediante los cuales se construye la experiencia social que le confiere significado a esa realidad. Le importa lo concreto y lo detallado y, a partir de lo anterior, adecua, desarrolla, enfatiza o propicia la convergencia de múltiples saberes y procedimientos.

En lo metodológico es necesario considerar tanto la perspectiva como el diseño metodológico. Por un lado, la palabra “perspectiva” remite a la concepción de la realidad de la cual se parte, las inquietudes frente a ella, la manera de abordarla. Por otro lado, la expresión “diseños”, remite a cuestiones procedimentales seleccionadas, a las herramientas empleadas y organizadas según el tipo de texto previsto como resultado final. Tanto la perspectiva como el diseño determinan a la forma como los investigadores - cineastas desarrollan su trabajo. Ambos permiten entrelazar el papel personal que adopta los investigadores-cineastas que hacen parte de cada una de las instancias narrativas, interpretando los sucesos y acontecimientos.

Dentro del concepto de investigación cualitativa caben una gran cantidad de perspectivas que en la práctica se convierten en tendencias, enfoques y corrientes en la investigación, cada una de ellas con sus características diferenciadoras: estudio de campo, investigación naturalista, etnografía, etc⁸⁵. Por otra parte, los diseños de investigación en la investigación cualitativa tienen un carácter emergente, es decir que se construyen a medida que se avanza en el proceso de investigación, a través del cual los investigadores (y para el caso los cineastas) recaban sus propias visiones y perspectivas. Igualmente se puede considerar que el producto obtenido, al menos en el caso de las narraciones cinematográficas,

⁸⁵ Rodríguez, Gregorio. Gil Flores, Javier. García Jiménez. (1996) “Metodología de la Investigación Cualitativa” Ed. Aljibe, Málaga. Op.cit.

permite especular reflexivamente sobre la metodología empleada en su realización.

A continuación se presentan algunos ejemplos: Cuando el énfasis es el estudio de los agentes, específicamente en su subjetividad o sus interacciones con grupos cercanos, sean estos familiares, amistosos o laborales, resultan pertinentes perspectivas metodológicas como la biografía, el reportaje, la microhistoria u otras propias de campos disciplinares como la psicología, la psiquiatría, el psicoanálisis, la filosofía, la historia, el periodismo, la educación u otros campos disciplinares para los que interesa el protagonismo en sí mismo de los sujetos individuales o colectivos. Los diseños procedimentales conducen a la elaboración de biografías, perfiles, casos clínicos o en general documentos ensayísticos y artísticos afines. En *Yo soy otro* (Campo, 2002), se presenta a un individuo que pese a sus intentos por evadir la violencia del entorno mediante un estilo de vida moralmente relajado, no puede evitar que su identidad esté marcada por todos los tipos de violencia que hay en Colombia. En *El Rey* (Dorado, 2004) se presenta una semblanza de tipo periodístico acerca de la trayectoria empresarial y delincencial de un hombre tan astuto como soberbio, que fue uno de los primeros traficantes de Cocaína en Colombia y que se granjea enemistades hasta que uno de sus compinches lo asesina.

Cuando el énfasis descansa sobre el estudio de las motivaciones, igualmente son pertinentes las perspectivas metodológicas surgidas de la psicología, la psiquiatría, el psicoanálisis, o la filosofía, dado que interesan los contenidos del pensamiento, las emociones y los valores (que también pueden ser asumidos como la subjetividad de un agente); mientras que para abordar las finalidades, que se evidencian en lo que hacen los personajes, se adecuan la etnografía, para la que son importantes los comportamientos acostumbrados, el interaccionismo simbólico, para el que resultan importantes los gestos, la proxemia, la kinesis y los diálogos, aspectos que son estudiados mediante los procedimientos de la etnometodología, la o la teoría de roles. La etnometodología estudia los procedimientos minuciosamente detallados con los que se manifiestan las costumbres mientras que la teoría de roles analiza a la sociedad como si se tratara de una gran puesta en escena teatral o cinematográfica. *Bolívar soy yo* (Triana, J.2007), ejemplo que también se ampliará más adelante, evoca algunos aspectos de la biografía de Simón Bolívar y de la historia de Colombia, entremezclando deconstrucciones del significado que se le ha dado al heroísmo del libertador, empleando como pretexto los delirios de un actor que interpreta a Bolívar en una supuesta telenovela. Esos delirios son motivaciones oscilan entre la demencia y la

racionalidad. En *Un tigre de Papel* (Ospina, 2008), varios entrevistados construyen a un personaje llamado Pedro Manrique Figueroa, mediante la técnica de “iluminación”⁸⁶ dramática, describiendo sus motivaciones y finalidades. A través de tales testimonios se traslucen también las motivaciones y finalidades de varios integrantes de una generación que vivió su juventud en los años sesenta.

Cuando el énfasis ontológico se centra en las circunstancias, procesos y fenómenos, como en el caso de las microhistorias (que también pueden ser asumidas desde los agentes que las protagonizan) o la descripción interpretativa de procesos culturales, son adecuadas, otra vez, perspectivas metodológicas como la etnografía, o el interaccionismo simbólico (trátase de la etnometodología o de la teoría de roles) para la que resultan relevantes, las tradiciones, las costumbres en general, las tipologías, los personajes dentro de su contexto, las reacciones colectivas, las prácticas sociales (que también pueden ser asumidas como finalidades). El diseño procedimental conduce a la elaboración de estudios etnográficos, sociológicos, históricos, de procesos comunicativos, procesos culturales, procesos educativos o de psicología social, procesos jurídicos, procesos políticos. En *La Vendedora de Rosas* (Gaviria, 1998), como se desarrollará en la parte final de este documento, se presentan diálogos y costumbres que dan cuenta de la vida de jóvenes habitantes de la calle en las noches de una ciudad, en este caso Medellín. En *Los actores, del conflicto* (Duque, 2008), como también se desarrollará más adelante, se presenta una versión sobre el conflicto armado en Colombia a partir de las aventuras de unos actores que atraviesan situaciones en las que se han visto involucrados muchos ciudadanos de este país.

Mediante la narración se apuesta a unas explicaciones sobre las estructuras sociales y se comprenden los contenidos culturales de las acciones, en una dialéctica que va de la objetividad a la subjetividad y viceversa. Durante la explicación es más claro que las reglas semiológicas están planteadas de antemano y, en todo caso, son constitutivas de la acción misma (o del texto audiovisual). En cambio, la comprensión ciertamente depende en alto grado de la competencia cultural del investigador - cineasta pero la tradición cultural a la cual él pertenece, aunada a la convergencia de los indicios presentes en el acontecimiento, deben impedir que la comprensión sea un proceso puramente psicológico.

⁸⁶Bordwell, David. (1985) Op.cit. P. 19

Aunque ya se ha dicho que pueden existir muchos tipos de investigación cualitativa, resulta sugestiva una clasificación de tendencias dentro de ella, elaborada por Lather (1992), citado por Rodríguez, Gil y García (op, cit. 1996), con base en la tesis de Habermas sobre el conocimiento de interés: el técnico o de predicción, el histórico hermenéutico o de comprensión y el crítico social o de emancipación, a las cuales se puede añadir una cuarta, que corresponde a la deconstrucción. En el cuadro que aparece en la siguiente página se puede apreciar tal clasificación según escuelas de pensamiento.

Cuadro 1. Escuelas de Pensamiento

Predecir	Comprender	Emancipar	Deconstruir
Positivismo	Interpretativo	Crítico	Post-estructural
	Naturalístico	Neo-marxista	Post-moderno
	Constructivista	Feminista	Díaspóra
	Fenomenológico	Específico a la raza	
	Hermeneúético	Orientado a la práctica	
	Interaccionismo	Participativo	
	Simbólico	Freiriano	
	Microetnografía		

Denzin y Lincon, además de sintetizar una visión general acerca de la investigación cualitativa, insisten en analizar las características de los diversos enfoques y tendencias desde el nivel ético-político. En realidad este nivel ético-político se ha hecho evidente, unas veces más y otras veces menos desde los trabajos pioneros, en ocasiones de manera intencionada, como ocurrió en Estados Unidos con el trabajo del fotógrafo Jacob Rijs (1890) titulado *how the other half lives* (Cómo vive la otra mitad), y de periodistas como Like Steffens (1904, 1931), quien expuso en sus artículos la corrupción gubernamental; otras veces se materializó en forma sobre-entendida (aparentemente imperceptible), como lo hicieron los primeros etnógrafos, quienes ni siquiera se problematizaron su complicidad con el colonialismo (Rodríguez et al, op. cit.).

Los primeros etnógrafos fueron enviados por sus países de origen a la búsqueda de la otredad que habitaba en los países colonizados para ponerla al servicio de los países colonizadores pero, actualmente la realización de investigaciones cualitativas desde otras perspectivas, como la clase social, la perspectiva étnica o desde la perspectiva de género, tiene consecuencias sobre las pretensiones de objetividad, inmutabilidad de la cultura, el monumentalismo de la misma y el colonialismo.

En esta dirección, según Rodríguez, Gil y García (1996), a mediados de la década de los ochenta se produjo una enorme ruptura, que se inicia con la aparición de textos como *Anthropology as Cultural Critique* (Marcus y Fisher, 1986), *The Anthropology of Experience* (Turner y Bruner, 1986), *Writing Culture* (Clifford y Marcus, 1986), *Works and Lives* (Geertz, 1988) y *The Predicament of Culture* (Clifford, 1988), que han dado lugar a las que se han denominado las revoluciones interpretativa lingüística y retórica de la teoría social. Mediante ellas se puso en crisis a la noción de representación, dado que, según sus intereses, los investigadores cualitativos no pueden capturar directamente la experiencia vivida, sino que ella es creada en el texto social escrito por el investigador.

Por lo mismo, es necesario modificar el criterio tradicional para evaluar e interpretar tanto las problemáticas como a la investigación cualitativa misma. “Esta crisis de legitimación –señalan García, Gil y Jiménez- conduce a repensar seriamente términos como validez, generalizabilidad y fiabilidad, teorizados en los discursos postpositivista, constructivista naturalista como en Lincoln y Guba (1985); feminista, como en Fonow y Cook (1991) y Smith, (1992) e interpretativo como (Atkinson 1990); Hammersley, 1992; Lather, 1993)”. Desde esta

perspectiva es pertinente coincidir con la pregunta: ¿cómo evaluar los estudios cualitativos en un momento postestructural?

4.1.4. En lo técnico.

Si bien es necesario plantearse desde el comienzo concepciones ontológicas, epistemológicas, y metodológicas, además es importante contar con técnicas, que son claves para la interacción con el objeto de estudio en medio de las circunstancias y, con las reacciones del mismo. Las técnicas deben permitir la acomodación Piagetiana del investigador. Es decir, la asimilación de los logros obtenidos pero también los obstáculos encontrados hasta ese momento y la adopción de otros procedimientos que permitan insistir en la búsqueda de las informaciones requeridas. En segundo lugar, como consecuencia de lo anterior, la conjugación de lo ontológico, lo epistemológico, lo metodológico y lo real es lo que le confiere identidad a una modalidad de investigación cualitativa (y de obra cinematográfica, como se constatará en el capítulo final al analizar algunas de las que se mencionan como ejemplos) y por lo mismo, teóricamente tales modalidades pueden ser infinitas, ya que es imposible prever las circunstancias que propiciarán nuevos cursos a seguir. En el nivel técnico, la narración cinematográfica - investigación cualitativa se caracteriza por la utilización de instrumentos, procedimientos y estrategias de recogida de información que permiten recabar datos que sobre la particularidad de las situaciones y los objetos permitiendo una descripción exhaustiva y densa de la realidad concreta que es objeto de investigación. No obstante, la investigación cualitativa es un campo tan vasto que al ser mencionado requiere varias especificidades. En términos muy sintéticos y, sobre todo prácticos, se puede considerar que la investigación cualitativa constituye toda una categoría de diseños, en los que se producen datos descriptivos como las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable por medio de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audio y video cassettes, registros escritos de todo tipo, fotografías o artefactos y, para lo que nos tañe, materiales con los cuales se pueden construir obras cinematográficas. También es posible cruzar los métodos, técnicas y fuentes determinan a diversos tipos de investigación. En el cuadro que se presenta en la página siguiente, elaborado por Rodríguez et al (1996), se relacionan algunas modalidades de la investigación cualitativa según estos criterios.

Cuadro 2. Cuestiones de Investigación

Tipos de cuestiones de Investigación	Método	Fuentes	Técnicas instrumentos de recogida de información	Otras fuentes de datos	Principales referencias
Cuestiones de significado explicitar la esencia de las experiencias de los actores	Fenomenología	Filosofía (fenomenología)	Grabación de conversaciones; escribir anécdotas de experiencias personales	Literatura fenomenológica reflexiones filosóficas; poesía arte	Heshusius, 1986; Melich, 1994; van Manen 1984, 1990
Cuestiones descriptivo interpretativas: valores, ideas, prácticas de los grupos culturales	Etnografía	Antropología	Entrevista no estructurada; observación participante, diagramas de redes sociales	Documentos, registros, fotografía, mapas, genealogías, diagramas de redes sociales	Erickson, 1975; Mehan 1978, 1980; garcía Jimenes, 1991. Feterman 1989, Granty y Fine 1992. Hammersley y Arkinson, 1992; Spradley, 1979; Werner y Schoepofte, 1978a, 1987.
Cuestiones de proceso: experiencia a los largo del tiempo o el cambio puede tener etapas o fases	Teoría fundamentada	Sociología (interaccionismo simbólico)	Entrevistas (registradas en cinta)	Observación participante; memorias, diarios	
Cuestiones centradas en la interacción verbal y el diálogo	Etnometodología; análisis del discurso	Semiótica	Diálogo, (registro en audio y video)	Observación: notas de campo	
Cuestiones de mejora y cambio social	Investigación-acción	Teoría crítica	Miscelánea	Varios	Kemmis, 1988, Elliot, 1991
Cuestiones subjetivas	Biografía	Antropología	Entrevista	Documentos, registros diarios	Goodson, 1985, 1992; Zabalza, 1991

4.1.5. En lo estético.

Tanto la investigación cualitativa como a la narración cinematográfica implican procesos de construcción basados en valoraciones, con requerimientos técnicos e instrumentales y con consecuencias tanto cognoscitivas como emocionales que constituyen experiencias e interpretaciones que, a su vez, son nuevas y particulares realidades culturales. Entonces, vale considerar que las obras cinematográficas, tanto como las investigaciones cualitativas, no solo desarrollan e interpelan a las pasiones (el Pathos) sino también a los proyectos, con los cuales estos se ligan a la razón, (el logos), por lo que el lenguaje cinematográfico resulta ser logopático⁸⁷. Dicho de otra forma: en una obra cinematográfica, como en una investigación cualitativa, se conjugan el pensamiento narrativo, que da cuenta de los hechos y el pensamiento paradigmático, con el que se construyen conceptos.

La actitud estética tanto del cineasta como del investigador permite no solo quebrantar paradigmas pre-existentes sino, sobre todo, comprometerse con la construcción artística de su propio mundo. En este punto es importante la relación entre imaginación y razón. La imaginación puede ser entendida como resultado de estructuras antropológicas evolutiva y culturalmente determinadas o bien como como ideales y utopías, que se materializan en la obra cinematográfica en tanto informe logopático de una investigación. Así la construcción de versiones de mundo es no solo un delirio sino también una forma de conocimiento acerca del mundo⁸⁸. La investigación cualitativa, como una obra cinematográfica, implica procesos emergentes, se diría que poiéticos, es decir, creativos, en tanto que durante su realización el investigador no solo descubre, sino que construye el conocimiento y en él se sintetiza su perspectiva con actitud interpretativa, empírica, holística, y, en todo caso, empática.

Si la revolución interpretativa lingüística y retórica de la teoría social ha permitido que emerjan y se afiancen nuevos puntos de vista sobre la otredad y con ello nuevos actores sociales se han convertido en autores de sus propios relatos, también vale decir que los relatos se ha densificado, es decir, que ya no son pretensiosas representaciones construidas por supuestos especialistas en la vida de otros sino que su misma construcción ha sido una vivencia en la que, más

⁸⁷ Cabrera, Julio. (2002) *Op.cit.* Este autor emplea este término para estudiar lo que denomina “imagen – concepto” de las obras cinematográficas.

⁸⁸ Goodman, Nelson (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978. Paperback: Indianapolis: Hackett. Editado en en español en 1990 como *Maneras de hacer mundos* por Visor. España. 198 PP.

importante que el reporte de resultados investigativos, lo que interesa es el proceso en tanto puesta en escena de un propósito. Entonces la distancia entre el relato y lo relatado se ha estrechado por fuerza de la opción ético-política de los actores/autores investigadores, tanto que a veces el relato y lo relatado son uno mismo. El relato ha adquirido la capacidad de abrirse un espacio en la realidad social y cobrar existencia dentro de ella. Hemos llegado a una radicalización ontológica en la que comprender es una forma de ser.

Estamos frente a un giro performativo de la investigación cualitativa, en el que muchos actores sociales se arrojan a la dramatización de sus propias vivencias para investigar a fondo su propia realidad. Desde luego que no se trata de opacar mediante este giro, al proceso de simbolización que es inherente a la condición humana, muy al contrario, mediante él se abren otras posibilidades de simbolización estrechamente ligadas al arte y en especial a las artes escénicas como el teatro, la danza y más complejamente, la narración cinematográfica. De esta manera tiene relevancia considerar a la investigación cualitativa como un modo particular de experimentar la realidad, considerando que no necesariamente se toma distancia frente a ella sino que inclusive se contribuye a su construcción mediante la elaboración del texto resultante en la investigación.

Tanto la narración cinematográfica como la investigación cualitativa conducen a la configuración de textos narrativos de alguna complejidad, con implicaciones artísticas, en los que se articulan no solo percepciones del mundo sino también proyectos que se ponen a consideración de comunidades, que se encargan de validarlas o rechazarlas como valores culturales o versiones de mundo.

Es legítimo afirmar que dentro de la tradición cultural cinematográfica, los autores suelen no explicitar la intención de hacer investigaciones cualitativas e inclusive la inmensa mayoría se declara ajeno a ella, pero eso no anula la profundidad de su conocimiento sobre lo humano o lo social, ni la pertinencia de sus procedimientos, ni su capacidad imaginativa para sintetizar esa concepción dentro de una estructura narrativa, ni mucho menos su logro estético. Además, la comprensión de la obra cinematográfica es una licencia que le es permitida al espectador en general, o al estudioso del cine en particular, quien no interpreta a las intenciones del cineasta, sino lo que la obra cinematográfica le narra y él percibe desde su subjetividad. Todo lo anterior, se debe a que una vez terminada la obra, esta adquiere una existencia propia independiente de su autor.

4.1.5.1. Reflexiones Sobre la estética en el cine hecho con instancias narrativas colombianas.

Para hacer referencia a los aspectos estéticos de las obras cinematográficas analizadas en esta tesis, es necesario hacer ciertas precisiones orientadas a señalar algunas diferenciaciones entre estética, lenguaje y técnica.

4.1.5.1.1. Concepción general sobre la estética.

La estética⁸⁹, entendida como el estudio filosófico de las sensaciones y las percepciones, permite conocer las relaciones sensibles del ser humano con la realidad⁹⁰. La estética como modo de relacionarse con los objetos involucra a todas las dimensiones de la vida humana y no solo al arte, como se suele creer. Aunque desde los inicios del uso de la palabra estética, se le designó como ciencia de lo bello, estudio de la esencia del arte, de las relaciones de ésta con la belleza y los demás valores, Adolfo Sánchez Vásquez⁹¹ considera que la relación estética del ser humano con la realidad se puede dar en cualquier momento y lugar, con objetos naturales o artificiales, técnicos, industriales artesanales o artísticos y, además, establece varias categorías estéticas, entre las que señala, junto a lo bello, lo feo, lo cómico, lo trágico, lo sublime y lo grotesco, cada una de las cuales tiene subcategorías. En esta tesis interesa considerar a la estética como una dimensión del ser humano expresado en términos de la acción, y esta, a su vez, como modo de estar en el mundo y apropiarlo como experiencia observable y como experiencia narrable, en este caso por medio de un lenguaje específico: el cinematográfico.

⁸⁹ El alemán Alexander Baumgarten usó en 1752 por primera vez la palabra "estética", con propósitos filosóficos. La palabra estética se deriva de las voces griegas αισθητική (aisthētikē) «sensación, percepción», de αἴσθησις (aisthēsis) «sensación, sensibilidad», e ἰκά (ika) «relativo a», es decir, estudio de lo relativo a la sensibilidad y a las percepciones.

⁹⁰ En *Crítica de la razón Pura*, Kant diferencia a la sensibilidad del entendimiento. La sensibilidad permite obtener intuiciones acerca del mundo sensible y el entendimiento permite conocer a las cosas en su interioridad. Del estudio del entendimiento se encarga la razón. Del estudio de la sensibilidad se encarga la estética.

⁹¹ Sánchez, Vásquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. 1992. Grijalbo, México.

4.1.5.1.2. Estética y cognición.

Para esta tesis la estética es una vía para conocer a la realidad, que coexiste con las vías de la razón y, además, mantiene con ellas firmes vasos comunicantes. Se asume que el conocimiento de las relaciones sensibles del ser humano con la realidad, en tanto vivencias, tienen pertinencia como comprensiones del mundo y constituyen elementos con los cuales se construyen interpretaciones acerca de él⁹². Así pues, existe una estrecha cercanía entre estética y conocimiento de tipo hermenéutico. En esta tesis se estudian ciertos aspectos estéticos de la acción narrada cinematográficamente y, desde allí, como comprensión del mundo y como modo de construir cierto tipo de conocimiento cualitativo sobre la realidad social. La relación entre estética y cognición adquiere un fuerte valor pedagógico, no solo por el contenido informativo que puedan poseer las obras cinematográficas sino por la fuerza formativa de las sensaciones y reflexiones que propician los procesos de realización y de apreciación. De allí también se deriva la posibilidad de emplear a la construcción de obras audiovisuales como estrategia educativa.

4.1.5.1.3. la dramaturgia como una apropiación artística de la realidad.

La dramaturgia, entendida como “trabajo con acciones”, implica una apropiación estética del devenir humano a partir de, al menos, dos momentos: uno de comprensión de cierto tipo de acciones (que coincide con lo que Ricoeur denomina Mímesis I) y otro de *techné*⁹³ o elaboración, de una obra artística que

⁹² Gadamer, Hans Georg (2001). *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme. Salamanca. Refiriéndose a la narración de mitos dentro de la tradición oral, este autor considera que asistir a una narración es un tipo especial de *experiencia fenomenológica*, en la que, si bien no se tiene la percepción de un objeto físico, como ocurre en las experiencias fenomenológicas típicas del mundo de la vida, en la medida en que el oyente participe de la intensidad de la narración, lo que se percibe es una vivencia, en la cual no es posible distinguir entre un referente (que no existe) y su descripción, sino que lo narrado constituye al mismo tiempo la narración misma, es decir que la narración es autoreferencial. Algo análogo se puede afirmar de la experiencia consistente en apreciar una obra cinematográfica con la que el espectador se involucre emocionalmente. Este punto de vista fue desarrollado de manera detallada por Guillermo Pérez en su ya citada obra *fenomenología de la ilusión fílmica*.

⁹³ La palabra *techné*, proviene del griego antiguo y significa hacer algo, lo cual implica tanto lo que hoy podemos denominar habilidad, como los saberes necesarios para adquirir tal habilidad. De ella proviene la actual palabra “técnica”. La traducción latina de *techné* es *Ars*, que pasó al castellano como arte. Sin embargo, esta acepción de arte no está relacionada únicamente con las denominadas bellas artes ni con los valores representados mediante ellas sino con el oficio consistente en elaborar cualquier tipo de objeto.

alude a ellas (y que coincide con Mímesis II). Así pues, toda elaboración dramática es un hacer artístico especializado, con implicaciones estéticas y cognoscitivas.

Entendido el lenguaje en el sentido saussureano, de conjunto de signos circulando en sociedad, la dramaturgia cinematográfica es un aspecto del lenguaje cinematográfico que, a su vez, requiere de otros aspectos de ese mismo lenguaje, relacionados con representación de imágenes y sonidos. En este trabajo se hace referencia a la dramaturgia cinematográfica, desde la cual, mediante el concurso de otros aspectos que se pueden denominar de lenguaje, más otros de tipo técnico, se construyen las obras cinematográficas.

4.1.5.1.4. lenguaje, estética, y técnica en las obras cinematográficas.

Como ya se ha expuesto, esta tesis opta por estudiar al lenguaje cinematográfico en relación con la narración de acciones y por tanto es allí donde se observan sus implicaciones estéticas. Entonces, constituyen aspectos estéticos de la obra cinematográfica, los modos como están narrados los componentes de la Red Conceptual de la Acción. Es decir, los personajes, las motivaciones, las finalidades y las circunstancias; los modos como están implicados los caracteres temporales y los modos como están contruidos los recursos simbólicos. Es allí donde se ponen en juego todos los aspectos del lenguaje cinematográfico. En las obras cinematográficas que se analizarán en el último capítulo de esta tesis, se hará referencia a tales aspectos en la medida en que ellos permiten dar cuenta de la Red Conceptual de la Acción

Son construcciones y resultados, en cualquiera de las categorías estéticas, los personajes predestinados o los de libre albedrío; los motivados por un ideal o por una patología; los que se proponen finalidades racionales o los que se abandonan al azar; las circunstancias que son narradas linealmente o las que cuentan con estructuras más complejas.

Es importante tener en cuenta que los juicios estéticos, que a veces acompañan a diferentes tipos de vivencia estética, dependen siempre de aspectos subjetivos de tipo individual, sociocultural, histórico o de la combinación de más de uno de ellos y por lo tanto siempre requieren marcos de referencia.

En el caso de las obras cinematográficas estudiadas, en el contexto de la cultura colombiana, híbrida entre el judeocristianismo, lo indígena y lo afrodescendiente, dentro del sistema mundo capitalista, en la Latinoamérica actual, si se tiene en cuenta la clasificación de categorías estéticas propuestas por Sánchez Vásquez, es válido considerar, por ejemplo, que los relatos de *La Vendedora de Rosas*, *Yo soy otro* y *EL Rey*, transcurren en medio de una mezcla estética de lo grotesco, lo feo y lo satírico; en *Bolívar soy yo* lo cómico lleva a una mirada trágica del devenir nacional; *Un tigre de papel* y *los actores del conflicto* se desenvuelven entre la ironía y la sátira, mientras que *Nuestra voz de Tierra*, *Memoria y futuro* acusa lo grotesco y reivindica al espíritu trágico de la historia de ciertos indígenas; Entre lo trágico y lo terrorífico, la obra *Pequeñas voces*, está elaborada con recursos visuales que se ubican entre lo bonito y lo cómico.

Una categoría estética puede no ser muy aceptada debido a factores del contexto económico, social o político. Sin embargo, la sola preferencia individual, sociocultural o incluso histórica por ciertas categorías estéticas no necesariamente descalifican a otras ni las invalidan como referentes culturales. Las categorías estéticas refractan modos de relación estética de unos seres humanos dentro de unas circunstancias determinadas. Tal es el caso de una obra como *La Vendedora de Rosas* (Gaviria, 2003), rechazada por muchos debido a la fealdad resultante de la pobreza narrada, del habla grotesca de sus personajes y de la sátira rencorosa contra la navidad. Sin embargo, ella refracta vivencias de una población específica e inocultable. Aceptar tanto el pluralismo de las categorías estéticas como la existencia de marcos de referencia que determinan su pertinencia, resulta decisivo para una estrategia pedagógica que recurra a la elaboración de narraciones audiovisuales.

Materializar un relato por medio del lenguaje cinematográfico requiere de algunas herramientas tecnológicas, tal es el caso del diseño de producción o los equipos para registrar las imágenes y el sonido. Las características de estos recursos pueden condicionar o no los logros formales pero la destreza en el manejo de los recursos técnicos disponibles es más decisiva, aunque no necesariamente determina a las categorías estéticas implicadas en su contenido.

Es importante señalar en la cinematografía colombiana algunas obras, como *Pasado meridiano* (Arzuaga, 1967), realizada con bastantes precariedades tecnológicas pero que alcanzó un nivel expresivo vigoroso acerca de la suerte de un ser humano, habitante urbano y pobre en un país que, como Colombia, transitaba poblacionalmente del predominio de lo rural hacia la ampliación de la

frontera urbana. Otro ejemplo significativo en esta misma dirección es *Rodrigo D, no futuro* (Gaviria, 1986), ciertamente rechazada por algunos críticos europeos debido a sus precariedades en el registro del sonido directo e incluso debido a una cierta falta de fluidez narrativa pero elogiada por otros también europeos, debido precisamente a esa discontinuidad respecto de la dramaturgia convencional, a la banda sonora editada en estudio, al tipo de historia o a la puesta en escena, elementos todos que le dan configuración estética a la obra. Aunque en nuestro país el registro del sonido directo dificultó menos la comprensión de la jerga de los jóvenes protagonistas, las opiniones también estuvieron divididas ya no solo por los aspectos técnicos sino por la pertinencia de la historia tratada.

El debate sobre la pertinencia de las categorías estéticas parece ser imperecedero. No obstante, no siempre es válido sustentar un desacuerdo con ellas en la precariedad de los recursos disponibles o en la falta de destreza para emplearlos. En el contexto del cine universal se puede citar a varias obras de Charles Chaplin, imperfectas en el manejo de algunos detalles de la continuidad visual pero vigorosas en términos de su comicidad en general. Además, la adquisición social de destrezas o, si se prefiere, la ampliación y el fortalecimiento de la cultura cinematográfica de tipo práctico en una sociedad, depende de varias circunstancias históricas y por lo mismo es circunstancial, superable y no constituye un argumento esencial ni para elogiar ni para condenar per se a la producción audiovisual de un país o de una región. Si se revisa la historiografía existente sobre el cine y en general el audiovisual en Colombia, la destreza en el manejo de la tecnología disponible (es decir, la cultura cinematográfica a nivel práctico) ha pasado al menos por tres etapas:

1. Desde la llegada de los primeros camarógrafos al país, a finales del siglo XIX, hasta 1970. Época en que predominaron los empíricos entusiastas, procedentes de países con cierto desarrollo del oficio y la industria cinematográfica (El ya citado José María Arzuaga, entre ellos). Sólo algunas pocas personas tuvieron cierta formación académica en el oficio (por ejemplo Gabriel García Márquez, quien para aquellos años asistió algún tiempo a cinecitéa, en Roma y después hizo solo algunas pocas incursiones en el guión, después de haber co-realizado *La Langosta azul*, en 1954).

2. Entre 1970 y comienzos de los años 90, época en la que, por una parte, se creó la entonces denominada compañía de Fomento Cinematográfico, que le permitió a otros entusiastas aprender el oficio sobre la marcha de la producción; por otra parte, regresaron al país varios jóvenes que estudiaron cine en Europa o en Estados Unidos, mientras otros salieron con el mismo propósito porque para entonces no había escuelas de cine en Colombia. A su regreso, muchos de ellos debían emplearse en la televisión o dando clases de cine en las facultades de Comunicación Social, que para entonces emergía como un campo de estudios en el que lo audiovisual tenía especial relevancia, dados los adelantos tecnológicos de la industria de las telecomunicaciones.

3. De comienzos de 1990 hasta la fecha, época en la que se graduaron los primeros egresados de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional, llegaron los primeros egresados de la Escuela Internacional de cine y televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba, donde se gradúan cineastas de toda América Latina y de otros continentes; se abrieron muchas más escuelas en otras universidades, a veces sin mucha responsabilidad, se creó la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, que entrega estímulos a la producción; a finales de los 90 se emitió la ley de cine; se despertó una fiebre juvenil por estudiar realización de cine, se aumentó la producción de largometrajes, las tecnologías del video se hicieron de más fácil acceso y manejo y, últimamente, se emitió la ley de filmación en Colombia.

En las obras audiovisuales que se producen actualmente se han superado significativamente varias dificultades tecnológicas de antes, sin embargo el debate sobre la pertinencia de las categorías estéticas se mantiene, como es de esperarse.

4.1.5.1.5. Otros rasgos del lenguaje y la estética de las obras cinematográficas colombianas.

No es baladí volver a recordar que el cinematógrafo es un invento europeo y norteamericano, que surge dentro de su desarrollo industrial, en la tradición cultural judeocristiana afecta a la representación del mundo (No en vano Jesús es

el personaje sobre el que más se han realizado obras cinematográficas). Colombia no llega al cinematógrafo sino que el cinematógrafo llega a Colombia (ciertamente, igual que le sucedió al resto del mundo en este y otros asuntos), de tal suerte que a nuestra cinematografía le ha correspondido reaccionar frente a lo que ya había sido inventado: el cuadro como formato básico del lenguaje cinematográfico y mínima unidad de narración audiovisual que delimita al espacio y constituye la pauta para el transcurso del tiempo cinematográfico.

Desde los tiempos del inadecuadamente llamado cine mudo, *las vistas*⁹⁴ que se proyectaban en Colombia a comienzos del siglo XX en realidad siempre estuvieron acompañadas de la ejecución musical de algunos intérpretes especializados en marcar el ritmo de las acciones y las emociones. Pese a que el sonido incorporado físicamente a la imagen fue un logro técnico en 1926 en Estados Unidos, este escollo sólo fue superado en Colombia en 1941, en la obra “Flores del Valle”, dirigida por Máximo Calvo.

Aunque el lenguaje cinematográfico es bastante versátil, por múltiples razones en Colombia se impuso el llamado “Modo de Representación Institucional” (descrito por Noel Burch y ya citado en el aparte sobre las teorías cinematográficas) ligado a un fuerte mimetismo realista tanto de la imagen, especialmente la humana, como del movimiento, el sonido y la narración. De esa época son, entre otras, *La tragedia del silencio* (Acevedo Vallarino, 1923), *Bajo el cielo Antioqueño* (Acevedo Vallarino, 1924 - 1925), *Alma Provinciana* (Rodríguez, 1925), *Como los muertos* (Moreno Garzón y Di Domenico, 1925), *El amor, el deber y el crimen* (Moreno Garzón y Di Domenico, 1926); como excepción se encuentra *Garras de Oro* (Jambrina, 1926), en la que si bien hay largas puestas en escena de conversaciones entre diplomáticos, elaboradas convencionalmente, también hay una alegoría que se hizo famosa, en la que un hombre enjuto vestido como el reconocido “Tío Sam”, proyecta una risa codiciosa y dirige sus manos de uñas largas al mapa del continente americano para tomar la porción correspondiente a Panamá. Un segundo ejemplo, un poco posterior, es *La Langosta azul* (Cepeda, Obregón, García et al, 1954), que si bien no es un largometraje, merece ser mencionada debido a su importancia al menos anecdótica al haber sido realizada por prestigiosas figuras del arte y la literatura nacional. En ella, además del título, de por sí surreal y sin relación evidente con el

⁹⁴ Nombre que se le daba a los registros fílmicos que se proyectaban y que no tenían una estructura narrativa sino que daban cuenta de paisajes, personajes o situaciones entre un encendido y apagado de cámara.

contenido, se aprecian expresiones visuales imaginativamente desestabilizadoras y sin progresión narrativa de causalidad evidente. No obstante, en ambas se mantiene la estabilidad de la cámara y el foco nítido. Una tercera obra es *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Silva y Rodríguez, 1977), en la que si bien se recurre al MRI para la mayor parte de la narración, se emplea a un actor que personifica al diablo de forma alegórica y poco realista pero que adquiere verosimilitud por el contexto del relato. Hay dos obras que merecen ser mencionadas por atreverse a cierta rebeldía frente al MRI en el manejo del encuadre, se trata de *La gente de la Universal* (Aljure, 1993) y *El Colombian Dream* (Aljure, 2006), en el primer caso se observa un gran dinamismo de la cámara con algunas distorsiones de los rostros y, en la segunda sobreimpresiones y otros efectos visuales aunque se mantienen dentro de tramas narrativas convencionales. En Colombia también se han asumido intentos por explorar a los géneros cinematográficos, surgidos en el MRI, como ha ocurrido con el cine negro, mediante obras como *Soplo de vida* (Ospina, 1999), *El Rey* (Dorado, 2004), *La gente de la Universal* (Aljure, 1993), *Perder es cuestión de método* (Cabrera, 2005), *La Historia del baúl Rosado* (Gómez, 2005), entre otras. Hubo una época en la que se intentó sin mucho éxito explorar otros géneros como la comedia de situaciones y la comedia romántica, sin embargo también ha sido bastante común acometer expresiones dentro de los criterios del cine de autor desde el punto de vista temático pero de todas formas también dentro de los marcos del MRI, que, ciertamente garantiza un importante grado de accesibilidad con el público acostumbrado a él.

Precisamente en cuanto a la trama narrativa, no hay de manera clara obras cinematográficas colombianas que se desprendan de la narración basada en la continuidad o causalidad intencionadamente progresiva y que se arriesguen a una causalidad discontinua o incluso al lirismo sin causalidad evidente; sin embargo vale la pena mencionar obras singulares al respecto, como *La Mansión de Araucaima* (Mayolo, 1986), en la que pese a la convencionalidad de la planimetría, se narra una historia de una racionalidad exótica fuertemente ligada a las pasiones y al instinto pero que mantiene una cierta causalidad progresiva aunque débil. Igualmente es digna de mencionar *Un tigre de papel* (Ospina, 2003), que, también pese a la convencionalidad de la planimetría y a la progresión determinada por la diacronía de la historia de Colombia en el siglo XX, se atreve a construir una versión de ciertos aspectos de dicha historia por medio de lo que se ha denominado un falso documental. Son pocos los riesgos asumidos por la cinematografía colombiana en lo actoral aunque vale volver a mencionar precisamente a *Un tigre de papel*, en el que se entrevista a varias personalidades

de la cultura colombiana que se asumen como ellos mismos pero interpretando una improvisación actoral en la que hacen afirmaciones ficticias. Otros casos importantes son *Cristóbal Colón* (Laverde, 1982), *Martín Fierro* (Laverde, 1989), que recurren al empleo de muñecos animados para hacer referencia, la primera, como sus nombres lo indican, a Cristóbal Colón y la segunda a Martín Fierro. Por otra parte, *Bolívar el héroe* (Rincón, 2003) y *Pequeñas voces* (Andrade y Carrillo, 2011), elaboradas con dibujos animados, aluden respectivamente a Simón Bolívar y a varios niños desplazados por los grupos armados.

Vale la pena señalar que el uso del Modo de Representación Institucional caracteriza a una cierta tradición cultural hegemónica, dentro de la cual, en medio de una ingente producción, sin duda hay muchas obras cinematográficas aceptadas universalmente por su valor artístico. El MRI incide sobre las prácticas narrativas pero tampoco determina totalmente a las categorías estéticas optadas por los realizadores ni invalida a otras. Estas opciones dependen de las relaciones culturales de tales realizadores con su entorno sociocultural. Aunque el MRI sustenta conceptual y procedimentalmente a la industria cinematográfica, no siempre está emparentado con el entretenimiento o las bellas artes. También se relaciona con esa suerte de arqueología cultural que se refracta en cada obra cinematográfica. La insistencia del cine colombiano en el drama cotidiano o social no lo invalida per se y tampoco sería conveniente cerrar las puertas a otras opciones narrativas o, como diría Burch, a otros Modos de Representación (que algunos denominan “cine no narrativo”).

Un caso especial lo constituye la obra de Jairo Pinilla, para muchos dislocada, y desde luego que la propia personalidad de este autor resulta sui generis. No obstante vale la pena detener la mirada en las rupturas que acomete sobre el MRI, y las empatías que logró con algún público en cierto momento, mediante obras como *Funeral Siniestro* (1977) que, sin embargo, mantiene fuertes conexiones con el género de terror.

Dicho de otra manera, son las opciones estéticas desde lo individual, lo sociocultural e incluso lo histórico, las que definen la pertinencia o no y por tanto la aceptación de la obra. Ganar el favoritismo de la opción de las mayorías es una tarea que siempre han acometido la industria y los gustos imperantes, precisamente con el éxito que ha logrado sostener culturalmente al MRI. Esta misma lógica es aplicable a los festivales de cine.

Otros aspectos más detallados desde la Red Conceptual de la Acción y sus implicaciones estéticas, serán abordadas en el análisis de ocho obras cinematográficas colombianas en el último capítulo de esta tesis.

4.2. REFLEXIONES PEDAGÓGICAS

La narración cinematográfica, en tanto investigación cualitativa, se enfrenta a una realidad cambiante según los variados intereses y las disímiles dinámicas humanas y por eso sus objetos de estudio son particulares, concretos. La propuesta de esta tesis se centra en lo que se puede denominar “el potencial pedagógico del proceso de elaboración de una narración audiovisual” como estrategia pedagógica dentro o fuera del aula, si se considera a tales obras a partir de una noción filosófica sobre el concepto de “acción” y no a partir del concepto de imagen, como comúnmente suele suceder. Las obras audiovisuales a las que se alude en este caso, son aquellas que se elaboran mediante lo que podemos llamar lenguaje cinematográfico, que a su vez, se origina en el fenómeno cultural comúnmente denominado “cine”.

Sin embargo, antes de entrar a desarrollar en detalle la propuesta, vale recordar que desde la publicación del invento del aparato llamado “cinematógrafo”, en 1895, el cine ha sido empleado en la educación de diferentes maneras. Inicialmente se empleó en forma intuitiva pero con el correr del tiempo estos usos empezaron a basarse en algunas concepciones acerca del cine mismo, de los procesos de cognición, de la didáctica y, según esta propuesta, de la pedagogía. En los albores del cine se utilizaron filmaciones para la enseñanza del arte, luego en la enseñanza de la medicina, muy pronto la etnografía y la sociología apropiaron al cine como herramienta de registro de acontecimientos culturales, y lo mismo hicieron la zoología y la política para sus respectivos propósitos. Este uso del cine entrañaba intuitivamente una perspectiva pedagógica, si se considera por tal, a un uso de los recursos técnicos del cine para propiciar la cognición y aprehender de manera reflexiva a una cierta realidad. Un ejemplo clave del uso pedagógico del cine, aplicado en este caso a la política, se realizó en la extinta Unión Soviética durante los años iniciales de la revolución bolchevique, cuando se le asignó a varios cineastas la tarea de registrar y reflexionar sobre los avances de los procesos transformadores dentro de su sociedad. Esta labor colapsó muy pronto, por razones, paradójicamente, ideológicas y políticas.

En los casos en que no mediaron las circunstancias políticas, de todas maneras el peso de las cámaras y los trípodes, los dispendiosos procesos de revelado y edición, más los costos implicados en todo ello, sobre todo dentro del llamado “star system”, sin duda dificultaron este uso pedagógico del cine durante un buen tiempo y lo limitaron a sólo unas élites científicas, institucionales o de activistas muy arrojados.

Abandonado por aquel entonces el uso pedagógico de la producción fílmica, y con el crecimiento del acervo de obras cinematográficas en todo el mundo, la existencia de las salas de cine y, más tarde, de proyectores portátiles para soportes fílmicos de manejo ágil, como el de 16mm, a la mayoría de la población le quedó asignado el rol de espectador, y la educación tuvo que acostumbrarse a contar con las obras cinematográficas, tratárase de obras elaboradas con fines artísticos, comerciales o educativos, en cuanto ayudas didácticas, es decir, como herramientas para apoyar o ilustrar temas tratados en el aula o en los escenarios equivalentes a ella. Este uso didáctico se basó, según se ha dicho tradicionalmente, en dos rasgos claves del lenguaje cinematográfico: 1- La vocación realista de la imagen fílmica y 2- La fuerza sensibilizadora de la misma imagen, debido al tamaño de la pantalla sobre la cual se proyectaba⁹⁵. No en vano, muy pronto el cine fue reconocido y apropiado también en cuanto estrategia didáctica por poderes nacientes, como el ya mencionado de los bolcheviques en la Unión Soviética de los años Veinte, que empleó al cine para propagandizar a la recién instaurada revolución socialista o el nazismo de los años treinta, que hizo algo análogo al servicio de su doctrina en Alemania y, más adelante, el hegemonismo de los Estados Unidos, que agitó su participación en la segunda gran guerra para proclamar su liderazgo mundial.

Un tercer rasgo del cine que propició su uso didáctico, fue desde sus inicios, y sigue siendo, su versatilidad para narrar procesos mediante el recurso técnico-narrativo denominado “elipsis”, procedimiento narratológico que permite eliminar algunos hechos que no son relevantes para la narración o que se sobre-entienden. De ese modo se condensa y reorganiza el tiempo real dentro de un tiempo narrativo más corto. A todo esto hay que agregar que con la incorporación del sonido a la imagen, en la década de los Veinte, del siglo XX, se consolidó un cuarto rasgo: el carácter audiovisual del lenguaje cinematográfico, que aumentó su

⁹⁵ Stephenson y Debrix, citados por Konisberg Ira, (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Traducción de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. Ediciones Akal, Madrid.

fuerza sensibilizadora al impactar a los dos órganos de los sentidos que mejor propician la relación del individuo con el entorno: la visión y la audición.

Recuérdese que fue Walter Benjamin quien mejor advirtió en ese momento aquel rasgo, en su caso desde cierta interpretación fenomenológica del cine, al considerar que este, como arte y como técnica modificaba al sensorium o modo de percibirlos acontecimientos de la época, gracias a su habilidad para registrar detalles y narrar el ritmo de las ciudades y la era industrial.

Como sea, la fuerza identificatoria del cine puede surtir efectos orientados hacia valores, sean estos edificantes, como la solidaridad, o indeseables como la violencia o el consumismo. Este rasgo ha sido advertido no sólo por los críticos de la comunicación de masas sino también por las disciplinas e iniciativas ciudadanas o altruistas dedicadas a la formación en valores.

En este contexto, las teorías cinematográficas que, como es el caso de las teorías de Hugo Mungsterberg o de Edgar Morin, y, últimamente, la de Slavoj Žižek, han concebido al cine como un producto de la imaginación, también han contribuido a darle a la didáctica una explicación al afianzamiento de la fuerza persuasiva del cine; mientras tanto, las teorías que se han preocupado por estudiar al lenguaje cinematográfico en cuanto tal, como ocurre con la tendencia iniciada por Jean Mitry y Cristian Metz, han enfatizado en los intentos por comprender las claves de su carácter expresivo.

Por su parte, la psicología cognitiva, al desarrollar conceptos como el de “estilos de aprendizaje” o el “inteligencias múltiples”, ha sustentado la importancia de emplear obras audiovisuales como herramientas didácticas, en la existencia de estudiantes especialmente predispuestas para aprender por medio de lo que ven y oyen, o a desarrollar ciertos tipos de creatividad audiovisual y narrativa; sin duda, dicho sea de paso, estos conceptos han propiciado importantes perspectivas, que para algunos, como Jesús Martín Barbero, constituyen avances hacia la modernidad en las prácticas educativas.

Dentro de esas mismas circunstancias y simultáneamente, algunos estudiosos⁹⁶ de la sociedad y la cultura han reconocido en el cine a un lenguaje

⁹⁶ En el primer capítulo se referenciaron historiadores como Robert Rosenstone, quien reconoce en el lenguaje cinematográfico un medio válido para practicar su disciplina, filósofos como Chris Falzon que encuentran en las obras cinematográficas herramientas importantes para estudiar asuntos conceptuales y otros científicos y activistas sociales y culturales que promueven la educación en valores.

con unos rasgos peculiares que le permiten referir hechos, abreviándolos, condensándolos y articulándolos, con lo cual se metaforizan y esquematizan conceptos. Este reconocimiento se ha hecho precisamente a obras cinematográficas que producidas dentro de las lógicas industrial o artística, se ocupan de algunos temas históricos, sociológicos, antropológicos o incluso de temas que, según se afirma, implican reflexiones y hasta posturas filosóficas. De esa manera, varios académicos han remontado poco a poco, aunque más lentamente de lo que sería deseable, al paradigma logocéntrico, que privilegia al documento escrito como vehiculizador del conocimiento académico y que le reconoce a las obras cinematográficas sólo un rol ilustrador y de apoyo didáctico en procesos cognitivos.

Cabe decir que también por este camino, consecuentemente los productores y realizadores cinematográficos han venido adquiriendo, así sea involuntariamente, un cierto rol de pedagogos sociales, es decir, de pensadores - educadores, en este caso por medio del lenguaje cinematográfico. Ellos, al aludir una cierta realidad, propóngaselo o no, impactan sobre los procesos formativos, de todos los espectadores pero especialmente de los jóvenes.

También vale destacar la utilidad didáctica de la teoría de David Bordwell, con su perspectiva cognitivista por referirse a los procesos mediante los cuales el espectador puede llegar a la comprensión de una obra cinematográfica. Algo análogo sucede con la propuesta de Noel Burch sobre la perspectiva histórica que analiza a las circunstancias sociales, técnicas y culturales en que surgió y se estableció lo que él denomina el "Modo de Representación Institucional".

Teniendo en cuenta este último punto de vista, se puede considerar que el desarrollo tecnológico del cine y del video, ha logrado que las cámaras, los micrófonos, los trípodes y demás aditamentos, se tornen mucho más versátiles y asequibles, con lo cual varias de las viejas limitaciones que imponía la industria cinematográfica, han venido quedando superadas. Junto al celuloide como soporte fílmico, se desarrolló el video, que transitó de la grabación y edición análoga al procesamiento digital de la imagen y el sonido, procesamiento al que muchas personas e instituciones tienen acceso cada vez con mayor facilidad.

El saber técnico sobre la producción audiovisual se ha popularizado y sus prácticas clásicas de grabación y edición se han simplificado y abierto hacia otros rumbos creativos gracias a las posibilidades que ofrece la tecnología digital:

piénsese en el 3D, en la posibilidad de construir los llamados Ávatars y en general en la construcción de realidades virtuales.

La llamada alfabetización digital, a su vez, ha sensibilizado e ilustrado a muchas personas interesadas hoy en realizar obras audiovisuales empleando al lenguaje cinematográfico sobre diferentes soportes materiales. La producción audiovisual de tipo industrial y artística se ha fortalecido y se han diversificado los géneros discursivos y narrativos, pero al mismo tiempo, lo cual es muy importante, muchas personas quieren registrar y narrar audiovisualmente los hechos culturales que vivencian. La necesidad existencial de narrar, en este caso mediante una tecnología contemporánea, se ha hecho cada vez más patente.

Complementariamente, el cine, la televisión, el video y el internet, acometen con frecuencia aproximaciones tanto tecnológicas como sociológicas y expresivas que aparentemente abren espacios para la divulgación de una amplia producción audiovisual tanto industrial como no industrial.

Hoy más que nunca, al mismo tiempo que la tecnología y el mercado han propiciado la disponibilidad de obras audiovisuales que se pueden utilizar como herramientas didácticas, hoy más que antes la gente manifiesta la necesidad de expresarse audiovisualmente. También es cierto que la tecnología y el mercado aparentemente posibilitan que esa necesidad se satisfaga y de hecho, muchas personas, comunidades e instituciones ya se están expresando por medio de este lenguaje. Es decir que nos encontramos en un momento en el que es legítimo reconocer que además de reflexionar de manera cognitivista sobre el cine, lo cual es útil para su apreciación didáctica, es necesario asumir a la producción audiovisual con todos los problemas epistemológicos implicados en la narración cinematográfica.

Esta problematización epistemológica debe partir, precisamente, de la necesidad que experimentan las personas y las comunidades, vinculadas a la escuela o no, de narrar audiovisualmente su realidad, y es plausible considerar que a las personas les interesa narrar su propia realidad, bien sea porque se reconocen en ella o bien porque desean comprenderla mejor y esto último constituye una articulación con las problematizaciones que se plantea la pedagogía crítica. Así pues, menos que representar a la realidad, se trata ahora de que los sujetos mismos la narren o, si se prefiere, se aut narren. Tales problemas epistemológicos se revelan en preguntas como ¿Qué hechos narrar? ¿Quiénes los narran? ¿cómo los narran? ¿en qué contexto y circunstancias los

narran? ¿qué buscan al narrarlos? ¿qué logran al narrarlos? Estas preguntas, a su vez, llevan a una apuesta epistemológica relacionada con los propósitos pedagógicos de este trabajo. Esta apuesta consiste en considerar a la narración audiovisual o cinematográfica como narración de acciones y no como imagen. Se propone considerar en ese lugar, a la acción, a tono con una concepción antropológica, según la cual los sujetos se realizan como tales mediante su intervención dentro de las diferentes circunstancias por las que atraviesan a lo largo de toda su vida. Entonces, lo que ha hecho el cine a lo largo de su historia, junto a la representación de imágenes del mundo, ha sido narrar acciones, es decir, dar cuenta del acontecer humano, desde la perspectiva existencial de quien lo narra y, desde luego que en ese trasegar se generan imágenes y sonidos. Así pues, la imagen y el sonido no son finalidades sino medios del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, también es plausible afirmar que, cambiar de paradigma interpretativo del fenómeno cinematográfico abre otras perspectivas a las prácticas audiovisuales, al vincularlas a prácticas emancipatorias, en las que se asume la construcción de versiones de la realidad.

De hecho, es necesario considerar no sólo que la realidad es compleja sino que hay realidades particulares que merecen ser tenidas en cuenta independientemente de las narraciones sobre épicas totalizadoras. La propuesta de la autonarración recurre a una hermenéutica de la acción derivada de los estudios de Paul Ricoeur y parte de la noción de identidad narrativa de los sujetos, es decir, de la identidad que le permite al sujeto tomar la decisión de crear o involucrarse en diferentes tramas narrativas, caracterizadas por ser testimonios, proyectos, utopías o fantasías con fines, por ejemplo, reflexivos, de divertimento o de conocimiento, que se vivencian, logran ciertos grados de éxito o de fracaso y, posteriormente le permiten al sujeto asumir nuevos rasgos en su identidad.

Esta propuesta, a cambio de considerar que el estudiante está destinado a expoliar a la naturaleza, en la perspectiva del pragmatismo pedagógico, o acosado por el egoísmo y el poder, en la perspectiva de las pedagogías individualistas, lo ubica en su accionar en tanto integrante de una comunidad, es decir, como sujeto colectivo y le invita a reflexionar, acerca de tales acciones, mediante autonarraciones que tengan significatividad, ciertamente con propósitos emancipatorios pero desde una visión no estatizadora sino más bien comunitaria. En la autonarración de acciones, o narración de las acciones de los mismos sujetos colectivos que las narran, se revela la identidad que en un momento determinado posee el Yo individual cuando se ponen en escena las pasiones, las decisiones éticas o el devenir del carácter de los personajes, pero en ella

igualmente se manifiesta el yo colectivo por medio de la interacción y la búsqueda de utopías o de proyectos. Así pues, la puesta en escena de las prácticas sociales delante de la conciencia crítica de todos los integrantes de la comunidad puede ser, a su vez, una práctica etizante, moralizadora, enculturadora, política y, en síntesis, pedagógica, que enriquece y transforma a la identidad tanto individual como colectiva.

Martínez-Salanova ha sido uno de los pocos estudiosos de la educación que ha propuesto pautas procedimentales para hacer investigación en ciencias sociales por medio del cine. El considera que el cine posee su propio proceso de elaboración, su lenguaje y sus sistemas de investigación y que empleado como una estrategia interdisciplinar, ayuda a sintetizar y globalizar datos que propicien un proceso de aprendizaje. Precisamente por lo anterior, la autonarración audiovisual constituye una estrategia de aprendizaje que, al orientarse a la interpretación de las cualidades que poseen las entidades, sean estas sociales, individuales o naturales, puede valerse de las diferentes modalidades de la investigación cualitativa y, al mismo tiempo, contribuir con ellas a ahondar en la explicación y comprensión del entorno.

Esta estrategia permite también potenciar a la capacidad semantizadora del cine, dado que, si desde esta perspectiva, lo que interesa es construir una versión del mundo, entonces lo que imita una narración no es la imagen sino la actitud humana que tiende a organizar los hechos según unos agentes, motivaciones, finalidades y circunstancias, que son los elementos constitutivos de la red conceptual de la acción. Por tanto, es posible recurrir a diferentes tipos de materiales y de recursos retóricos⁹⁷ no sólo para narrar a las vivencias individuales y comunitarias sino inclusive para adecuar la narración por medio del lenguaje cinematográfico a diferentes soportes técnicos que puedan llegar a prescindir de la enorme parafernalia tecnológica y de los grandes presupuestos de la industria cinematográfica.

⁹⁷ Robert Rosenstone en *History on film/film on History*, menciona a la abreviación, condensación y articulación de hechos dentro de una narración cinematográfica. Ricoeur en *Del texto a la acción*, menciona al aumento icónico como la abstracción de las características más generales de un objeto con el fin de representarlo icónicamente. En el capítulo 2 se mencionó la factibilidad de adecuar el concepto de metáfora desarrollado por Ricoeur en *La metáfora viva*. En ese mismo capítulo se conceptualizó acerca de las posibilidades de construir versiones sobre la realidad por medio del lenguaje cinematográfico.

Vale recordar que la narración siempre ha sido un patrimonio cultural de la humanidad pero en este caso la propuesta consiste en recurrir a un lenguaje contemporáneo, como es el cinematográfico, que es un lenguaje audiovisual caracterizado por su inmensa fuerza multiexpresiva. Esta propuesta pedagógica basada en la autonarración, permite pensar en la viabilidad de introducir a la formación de científicos sociales varios elementos curriculares relacionados con la narración cinematográfica, tales como cursos de dramaturgia, puesta en escena, técnicas de grabación, animación y edición, elementos que permiten transitar de la comprensión de las actividades básicas a las actividades prácticas y luego a las actividades aplicadas que están implicadas en la producción de una narración cinematográfica. Los destinatarios son principalmente, aunque no exclusivamente, los estudiosos de lo social y cultural, de cualquier edad, y para llevarla a la práctica se requiere:

- a.- Valorar cuán importante es que todos los agentes identifiquen y reconozcan cada uno de los componentes de su propia red conceptual de la acción (Agentes, motivaciones, finalidades, circunstancias).
- b.- Habilitar a la narración cinematográfica como un modo de indagar cualitativamente y a profundidad a cada uno de tales componentes, dentro de sus entornos habituales.
- c.- Asumir al lenguaje cinematográfico desde su capacidad semantizadora por medio de metáforas audiovisuales y otros recursos de una retórica audiovisual propia.
- d- Desarrollar variaciones imaginativas que permitan configurar autonarraciones de los agentes.

Los contenidos aquí expuestos, han venido tomando cuerpo mediante reflexiones surgidas a partir de varios ejercicios audiovisuales desarrollados de tiempo atrás en la Universidad del Tolima, en la Universidad del Cauca y desde el año 2009, en la Universidad Santiago de Cali, donde se ha promovido el análisis hermenéutico de la acción desde el aula de clase, mediante la asesoría a numerosos trabajos de grado a partir de la autonarración y, asesorando, además, a una serie de docureportajes llamada “Por las calles”.

En este punto es pertinente citar particularmente cuatro autonarraciones asesoradas a estudiantes de comunicación social en la Universidad Santiago de

Cali: uno es el de Odair Larrahondo, quien realizó como trabajo de grado una autonarración audiovisual de quince minutos de duración, sobre las técnicas y el sentido que su grupo artístico le da al Hip – Hop Gospel que practica, tanto dentro de las actividades de la iglesia a la que asiste, como para invitar a la convivencia a su comunidad afrodescendiente. Con apoyo en la etnometodología, en este trabajo se destacan los pasos, las letras, las puestas en escena y las interacciones con feligreses y no feligreses. Un segundo caso es el de Juan Carlos Calderón, Jhonny Molineros y Héctor Fabio Mosquera, quienes promovieron y acompañaron a un grupo de estudiantes de secundaria en la realización de una autoetnografía en una narración de treinta minutos con algunas de sus expectativas con respecto a sus proyectos de vida. En este trabajo destacan reflexiones, actitudes, palabras y costumbres en las relaciones entre estudiantes y entre estos y sus profesores. Otro caso es el de Xiomara Padilla, quien realizó su trabajo de grado autonarrando audiovisualmente y con apoyo en la teoría fundada como metodología cualitativa, su experiencia como profesora de creatividad con estudiantes de educación media. En una narración de veinticuatro minutos presenta el acompañamiento que ella realiza al proceso mediante el cual unos jóvenes han autodescubierto sus potencialidades y han conformado proyectos de vida.

El cuarto caso es el más complejo. Se trata de un proyecto emprendido por tres estudiantes: Oswaldo Páez, Diego Sinisterra, y Jaime Vivas, quienes, a su vez se encuentran propiciando una autonarración dentro de una comunidad indígena, de la etnia Yanacona, residente en el área urbana de Cali.

Desde el punto de vista metodológico, este es un trabajo de antropología audiovisual orientado por la pregunta ¿cómo sobrevive culturalmente una comunidad indígena sin tierra y en un contexto sociocultural ajeno como es la ciudad de Cali?

Para desarrollar el trabajo, los estudiantes se aproximaron a las autoridades del cabildo y con su apoyo escogieron a diez personas, hombres y mujeres, voluntarias, a quienes impartieron enseñanzas técnicas de fotografía y de realización audiovisual durante algunas semanas. Desde entonces, les han acompañado a registrar varios eventos cotidianos y celebraciones culturales, como el INTI RAIMI, en los que principalmente, los jóvenes, han descubierto prácticas y costumbres que desconocían porque están involucrados en prácticas, costumbres y ocupaciones urbanas; algunos de ellos inclusive estudian en instituciones tecnológicas. Actualmente se encuentran organizando sus archivos fotográficos, están preparando una exposición e igualmente se está preparando

una excursión de varios integrantes de la comunidad hacia la zona montañosa conocida como “Macizo colombiano”, de donde son originarios los Yanacona, territorio que también muchos de ellos desconocen.

Simultáneamente, los tres estudiantes llevan un registro de cuanto han realizado, con lo cual se está construyendo una doble autonarración: la de los indígenas Yanacona y la de los estudiantes que los acompañan. Las dos autonarraciones harán parte de una misma obra audiovisual.

También es necesario reconocer la existencia de otras experiencias que se están llevando a cabo en el país, con concepciones distintas a las que aquí se plantean, por lo cual sus metodologías son igualmente diferentes pero están basadas en intuiciones muy pertinentes y convergentes. Desde hace ya varios años muchos agentes culturales vienen realizando este tipo de ejercicios en distintos lugares del mundo; lo importante ahora es apropiarse en términos educativos la fuerza pedagógica que ellos contienen, más allá de la curiosidad creativa, de su importancia como proceso lúdico o de sus eventuales aplicaciones como experiencias de reconocimiento intercultural y de convivencia. En estas circunstancias, los criterios estéticos determinantes de la forma y de los recursos tecnológicos a emplear, dependen de la pertinencia comunitaria del discurso y de la claridad que esta requiera⁹⁸. Es de esperarse que de esta manera se pueda ayudar a desfetichizar a los recursos tecnológicos, a los grandes presupuestos y al glamur característicos de la industria. Luego, aunque la industria audiovisual siga existiendo e incluso fortaleciéndose, las producciones locales mantendrán su importancia cultural, sin importar si ingresan o no a los circuitos comerciales más lucrativos o especulativos con el dinero o con la fama.

En la perspectiva de atenuar la fuerte línea que a veces se traza entre el documental y la ficción, esta propuesta aspira a desarrollar este interesante planteamiento del profesor Martínez Salanova, que va más allá del uso todavía instrumental de las obras cinematográficas con fines didácticos; esta propuesta se orienta a estudiosos de lo social y cultural, de cualquier edad, e invoca la fuerza con que la praxis consistente en configurar narraciones audiovisuales incide sobre

⁹⁸ Es común hacer juicios estéticos sobre las obras cinematográficas considerando sólo sus aspectos formales o sus contenidos, con pretensión universalista. No obstante, Gadamer, en *Verdad y Método* (op cit.) propone considerar a la experiencia estética como vivencia. En tal sentido los valores estéticos de una obra audiovisual están en relación con la pertinencia cultural de la narración en el seno de la comunidad dentro de la cual se produce y se “lee”.

la constitución tanto del yo como de la identidad colectiva; la estética, el aprendizaje, y la moralización comunitaria.

Cabe destacar que para propiciar la construcción de narraciones cinematográficas dentro de procesos educativos, tal como aspira a proponerlo teórica y metodológicamente este trabajo, se requiere asumir como criterio pedagógico, que los estudiantes son capaces de reconocerse a sí mismos como sujetos individuales y sociales pero, lo que es más importante, dentro de un contexto complejo al que pueden estudiar y sobre el que pueden generar reflexiones, proyectos, utopías o fantasías. Asumiendo como superables las metodologías de la llamada escuela tradicional o preceptiva, que predominó durante los siglos XVII al XIX, dentro de la llamada escuela nueva, reflexiva, que empezó a finales del mismo siglo XIX y se desarrolló durante el siglo XX, hay dos teorías que proveen criterios básicos para los propósitos de este documento. Ellas son el constructivismo, inscrito, a su vez, en la tendencia cognitivista, y la pedagogía crítica, inscrito en una tendencia que podemos llamar eticista.

El constructivismo, propuesto por Vigotsky⁹⁹, si bien se refiere a la educación de los niños en una sociedad socialista, aporta un concepto igualmente válido para todo tipo de educación, y para los propósitos de este estudio, vale subrayar la importancia que el constructivismo le concede a la interacción de los estudiantes dentro de un contexto dado, lo que resulta clave en todo proceso educativo; de allí se deriva que el lenguaje (hablado y escrito) es fundamental para el trabajo colaborativo y la elaboración de conceptos pero además, que el conocimiento necesariamente requiere la colaboración de todos los que interactúan en tal contexto. Sin duda es muy pertinente partir de la interacción, dentro de la cual el lenguaje permite socializar ideas para emprender la elaboración de Narraciones cinematográficas que provean percepciones y conocimientos acerca de la realidad del entorno.

La vertiente llamada pedagogía crítica, iniciada por Paulo Freire, si bien se dirige en primera instancia a lo que considera “los oprimidos”¹⁰⁰, no deja de considerar básico el cómo obtener conocimientos y en ese aspecto también le da importancia a la interacción pero dentro de ella le da más relevancia al qué

⁹⁹ Vygotsky, L. S (1985). *Pensamiento y lenguaje*, Pléyade, Buenos Aires.

¹⁰⁰ Freire, Paulo (2007). *Pedagogía del oprimido*. Editada por primera vez en Montevideo y re-editada por 19 vez en 2007 en Madrid por SigloXXI.

aprender y al para qué de tales aprendizajes. En este sentido, los aprendizajes que le resultan pertinentes a los estudiantes, son aquellos que se orienten a la comprensión crítica pero sobre todo a la transformación emancipatoria de su propio contexto histórico, social, económico, y político. Así pues, podemos considerar que la comprensión crítica del contexto requiere del lenguaje, es un momento complejo, y es válido afirmar que interdisciplinario, necesario para conocer las características de la realidad del entorno, antes de concebir y diseñar una narración cinematográfica; mientras que la transformación emancipatoria, remite, por un lado, a la colaboración y por tanto a la disposición para trabajar en equipo; por otro lado, a la concepción de una versión, fantasía o deseo sobre la realidad y, en tercer lugar a la materialización de dicho proyecto que, si bien, en el caso de una obra cinematográfica, es lúdico o artístico, precisamente por ello también es emancipatorio. Este último rasgo, igualmente permite girar a la perspectiva de los oprimidos hacia una visión humanística más amplia, que en el fondo también era contemplada por Freire.

En algunos países se ha desarrollado el llamado cine científico¹⁰¹, entendido como aquel que se realiza empleando los instrumentos y estrategias de los camarógrafos del cine, y actualmente del video, para realizar filmaciones que permitan hacer seguimiento visual a algunos fenómenos naturales de difícil observación en la cotidianidad, bien sea por las dificultades para acceder a ellos, como ocurre con los fenómenos que tienen lugar dentro de un organismo o en el hábitat de los animales silvestres, bien sea por su duración, como ocurre con la eclosión de un huevo para que nazca un polluelo, o bien sea por la singularidad de los fenómenos, como ocurre con ciertos procesos físico-químicos, etc. Esta perspectiva recuerda nuevamente a Dziga Vertov considerando a la cámara de cine o de video como herramienta para captar lo que el ojo normal no ve, y está orientada a hacer de los implementos con los que se realizan registros audiovisuales, herramientas de la ciencia experimental y de la divulgación de trabajos científicos.

La diferencia clave entre el llamado cine científico y la propuesta de esta tesis, consiste en que aquel, se propone dar cuenta de los fenómenos y los objetos con

¹⁰¹ Tosi, Virgilio.(1993). *El Lenguaje de las imágenes en movimiento*. Grijalbo. P21. Este autor afirma que la industria cinematográfica y las concepciones artísticas del cine, opacan el hecho de que el cine mismo fue inventado como resultado de dos inquietudes científicas: la persistencia de la imagen en la retina y el estudio de la fisiología del movimiento, lo cual sucedió mucho antes de la publicación del invento por parte de los hermanos Lumiere.

aspiraciones de objetividad, veracidad y la lógica de las proposiciones, en la dirección del positivismo epistemológico, incluso cuando admite que se pueden hacer registros de hechos etnográficos o antropológicos, todo lo cual, sin duda tiene su validez relativa. Mientras tanto este trabajo, al apoyarse en la hermenéutica, le da cabida a la subjetividad, se interesa por las interacciones entre los seres humanos y en las maneras como estos se relacionan con las cosas, con el mundo y con la cotidianidad.

Vale recordar que Wallerstein¹⁰² ha señalado que la “civilización capitalista” ha incurrido en lo que denomina “irracionalidad material”, que consiste en que los ímpetus industrializadores de la humanidad han explotado devastadoramente a la naturaleza hasta el punto de alterar los ritmos de las transformaciones planetarias y, de esa manera, han puesto en riesgo a la existencia de todo el género humano. Este autor considera que el meollo del problema está en el tipo de valores que esta civilización ha priorizado para relacionarse con la naturaleza y que por lo tanto, las ciencias sociales no están separadas de los problemas que se plantean las ciencias naturales encaminadas a promover tal industrialización.

Para efectos de este trabajo, se puede tomar a la anterior reflexión como una invitación a abordar audiovisualmente temas ecológicos que rompan las fronteras entre ciencias naturales y ciencias sociales, y problematicen los valores con los que se guían tanto la ciencia como la tecnología.

4.3. PAUTAS PARA PROPICIAR LA CONSTRUCCIÓN DE UNA AUTONARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE TIPO COMUNITARIO.

En este aparte se presentan herramientas conceptuales tanto para la prefiguración como para la configuración de tramas narrativas.

Mediante este ejercicio se aplicarán los planteamientos del constructivismo¹⁰³ de manera práctica. Esta propuesta pedagógica se basa en que es necesario tener

¹⁰² Wallerstein, Inmanuel (1999). *The end of the world as we know it. Social science for the twenty first century*, editado en 2001 como *Conocer el mundo, saber el mundo. El fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI* por siglo XXI editores. P98-99.

¹⁰³ De Zubría propone una aplicación práctica del constructivismo basada en tres pasos: Actividades básicas, actividades prácticas y actividades aplicadas

como punto de partida un problema, que en este caso es un acontecimiento o un proceso social que se desea narrar, para, con base en él, desarrollar un proceso formativo que permita superar los desafíos y tareas que se presenten.

4.3.1. Objetivo:

Realizar una autonarración cinematográfica.

4.3.2. Pasos a seguir:

4.3.2.1. Actividades básicas:

-Conformación de un grupo colaborativo: Conformar un grupo de trabajo de cuatro personas, que sin embargo, podrán apoyarse en otras si lo requieren. De cualquier manera, Una será el productor u organizador general, los otros tres se encargarán de la guionización, el diseño de arte, el registro audiovisual y la edición. Es ideal que todas las personas vinculadas al proyecto pertenezcan a la comunidad y participen en varias de las actividades implicadas en el proceso. De esta manera se hará una auténtica autonarración.

-Identificación del problema: Identificar y seleccionar un acontecimiento o un proceso social que tenga lugar dentro de la comunidad.

4.3.2.2. Actividades prácticas

-Identificar la red conceptual de la acción involucrada en el evento o proceso. Los caracteres temporales y los recursos simbólicos con que se interpreta esa RAC.

-Acordar las estrategias y técnicas de investigación a utilizar, organizar los aspectos logísticos de la indagación sobre los componentes de la red conceptual de la acción y elaborar un plan de trabajo.

-Realizar reuniones de trabajo del equipo de acuerdo con el plan de trabajo establecido.

4.3.2.3. Actividades aplicadas.

- Discutir las adecuaciones narratológicas- dramatúrgicas y la estructura del guión.
- Discutir y diseñar los aspectos plásticos y en general artísticos que tendrá la narración, especialmente los que sea necesario poner en escena según el tipo de investigación que se realice. La puesta en escena se podrá realizar mediante gráficos, cualquier tipo de animación o con actores humanos.
- Gestionar los recursos logísticos requeridos para las puestas en escena identificadas y según los requerimientos técnicos del caso.
- Poner en escena las adecuaciones dramatúrgicas planeadas según los criterios del tipo de investigación que se esté realizando.
- Visionar el material audiovisual registrado y preparar logísticamente los registros audiovisuales complementarios que se requieran según el tipo de investigación.
- Realizar los registros audiovisuales complementarios.
- Montar la estructura de imágenes y sonidos según el guión previsto, con los criterios del tipo de investigación cualitativa elegido y con las correcciones de color y otros aspectos técnicos que sean necesarios.
- Preparación de los aspectos logísticos necesarios para la exhibición de la autonarración ante la comunidad correspondiente.
- Exhibición y conversatorio de la autonarración con los integrantes de la comunidad. En este punto se cierra el arco hermenéutico que confirma a la fuerza pedagógica de la narración cinematográfica.

4.3.2.4. Criterios de auto-evaluación:

- Características de la coordinación y colaboración del equipo de trabajo.
- Comentarios de la comunidad al apreciar la obra.
- Logros técnico artísticos alcanzados en la obra.

- Profundidad de las comprensiones y explicaciones planteadas en la obra.

4.4. APORTES PARA UNA MALLA CURRICULAR.

Investigar cualitativamente a la realidad sociocultural a partir de la acción, requiere reflexionar acerca del conjunto de aprendizajes necesarios para tal ejercicio pedagógico.

En este caso, se proponen ocho aprendizajes básicos para los estudiosos de la realidad sociohumanística, dentro o fuera de las instituciones educativas, pero especialmente para quienes deseen hacer investigación cualitativa de tipo narrativo por medio del lenguaje audiovisual, contando con el actual momento del desarrollo tecnológico disponible para este lenguaje. Los ocho aprendizajes propuestos son:

4.4.1. La investigación cualitativa y la narración cinematográfica.

- El concepto de acción.
- La investigación cualitativa y el concepto de acción.
- Conceptualizaciones sobre la narración cinematográfica como narración de acciones.
- El diseño de la producción del texto u obra cinematográfica como preparación logística necesaria para construir la descripción densa o narración resultante durante el proceso de investigación cualitativa. Los contenidos de este curso son:
 - Técnicas de Investigación cualitativa aplicadas a la narración cinematográfica.
 - Trabajo de campo con fines investigativos de tipo narrativo.

4.4.2. Instancias narrativas o momentos de la narración cinematográfica.

- conceptualización de cada instancia.
- conceptos básicos de narratología.
- Conceptos básicos del diseño de producción para proyectos cinematográficos.

4.4.3. Gestión de producción

- Desglose de producción y expresión estética.
- Conceptualizaciones sobre forma y color.
- Presupuesto y economía del audiovisual.
- Técnicas de presupuestación
- cifras del mercado audiovisual.
- Estrategias de gestión de recursos y divulgación cultural.

4.4.4. La dramaturgia:

Como un trabajo con la red conceptual de la acción abarca posibilidades que pueden derivarse, bien sea del conflicto entre motivaciones o finalidades que constituyen unas fuerzas narrativas y circunstancias opuestas a otras equivalentes; o bien del devenir del agente (o, si se prefiere en este caso, el devenir del ser), lanzado, también por sus motivaciones e intereses, unas veces al lirismo de sus iniciativas o de las circunstancias y otras al azar de las mismas. Los contenidos de este curso son:

- El agente como personaje individual.
- Rasgos fisonómicos, psicológicos y sociológicos.
- Punto de vista, Actitud, Necesidad dramática, Transformación.
- El agente como personaje colectivo.

- El grupo y el individuo.
- La noción de pueblo en dramaturgia.
- Las motivaciones y la noción de conflicto.
- Tipos de conflictos.
- conflictos fuertes y conflictos débiles.
- Géneros y tono narrativo.
- El devenir como conflicto y como fluír.
- El héroe épico
- El héroe mítico
- El personaje trashumante

De la “story line” a la sinópsis

- De la idea narrativa al story line.
- De la escaleta a la sinópsis.
- La estructura del guión y las circunstancias.
- Estructura lineal.
- Estructuras no lineales.
- Estructuras dispersas.

El relato de escenas y la dialogación.

- Tono y contexto dramático.
- Técnicas para la narración escrita con fines audiovisuales.
- Parlamentos y psicología de los personajes.

4.4.5. La puesta en escena cinematográfica

Como conjunto de procedimientos que permiten emplear, como ya se sugirió, múltiples recursos heterodoxos concebidos como dirección de arte, desde actores hasta muñecos, para narrar acciones y, por tanto para construir sentido por medio de acontecimientos propiciados o no por el realizador, ya sea en forma naturalista, o retórica. Los contenidos de este curso son:

-El diseño de los aspectos plásticos para la obra.

-Tono y coherencia narrativa.

-Establecimiento de criterios para el color y la forma.

Búsqueda o diseño de actores o personajes.

-La selección de actores o su equivalente.

La adecuación de la escenografía.

-Gestión y adquisición de elementos.

-Montaje escenográfico.

-Organización de la Ambientación y utilería.

-El maquillaje y vestuario de los actores o su equivalente.

-Gestión y organización de recursos.

-Organización del vestuario y del maquillaje.

4.4.6. El registro audiovisual:

Frente a los acontecimientos narrados mediante la puesta en escena, propiciada o no, el realizador debe optar por determinados tipos de encuadres sonoros y visuales cuya narratividad igualmente puede ser enriquecida por las técnicas artísticas de iluminación y sonorización. De estas dinámicas se suele obtener la

mayor parte de los signos audiovisuales con los cuales se configurará la narración final. Los contenidos de este curso son:

- La acción y las nociones de cuadro y encuadre.
- El cuadro y el espacio cinematográfico.
- Tipos de lentes
- La acción dentro del encuadre.
- La acción y la composición del encuadre.
- La acción dentro de la estructura plástica del encuadre.
- La acción dentro de la perspectiva.

La acción y la noción de plano cinematográfico.

- Los Tipos de plano
- El Plano secuencia.
- La acción y el Dinamismo de la cámara.
- El seguimiento de la acción.
- La descripción de un objeto.
- De la cámara al objeto y del objeto a la cámara.
- El zoom
- La acción, el campo y el fuera de campo.
- La mirada y la acción interrumpidas.
- el plano y el contra-plano.
- El sonido y el fuera de campo.

- Adecuación de la iluminación-
- Los tipos de luces.
- Las técnicas de iluminación.
- Adecuaciones para el registro sonoro.
- Los tipos de micrófonos.
- las técnicas de registro en escena.
- La grabación o registro de las acciones.
- Ubicación de la cámara.
- Sentido y selección de encuadres.
- La marcación de las acciones en escena.
- Sentido y ritmo de la escena.
- La dirección de actores y ensayos.
- Rodaje.

4.4.7. Técnicas digitales de animación.

El “stop motion” y el “3D”, como recursos de manejo relativamente accesible, es posible “insuflarle” movimiento y narratividad a gráficos y dibujos sobre personajes o situaciones abstractas, pasadas o que no se pueden poner en escena ni registrar en el presente por dificultades técnicas o debidas a razones económicas, de seguridad u otras circunstancias. Los contenidos de este curso son:

- La descomposición de la acción en movimientos.
- Análisis del movimiento dentro del relato.
- Diseño de personajes y contextos.

- La graficación o escenificación (escenigraficación).
- Graficación de contextos.
- Graficación de secuencias.
- El registro visual de la secuencia de imágenes.
- Manejo de la cámara sobre las imágenes graficadas.
- Digitalización de la imágenes para el movimiento.
- Manejo de software y la aplicación de efectos digitales a las imágenes.
- Herramientas del software.
- Aplicación de efectos.
- La sonorización de las acciones.
- Registro sonoro.
- Doblaje y sincronización.
- El renderizado de la secuencia.

4.4.8. La edición digital:

Como procedimiento instrumental para configurar narraciones audiovisuales. Para lograrlo se acopian todos los registros visuales y sonoros y, mediante un diseño narrativo previsto desde el guión o con algunas variaciones imaginativas surgidas durante el proceso, se estructura la narración final, la cual se materializa paso a paso con el uso de un programa de edición de los muchos que hoy día son cada vez más asequibles, y que son análogos a otros programas con los cuales se maneja hoy la información escrita en algunos tipos de investigación cualitativa, como "End note" o "Atlas ti". Los contenidos de este curso son:

a- Teoría del montaje visual.

- La retórica visual.
- La continuidad o raccord.
- El ritmo

b- Teoría del montaje sonoro.

- Técnicas de construcción de la banda sonora.
- Aspectos expresivos del montaje sonoro.

c-Técnicas para el visionado y organización de los registros audiovisuales.

- Marcación del material grabado (cintas o discos).
- Minutaje y valoración de registros.

d-Técnicas para la digitalización de los registros audiovisuales.

- Conexiones cámara-computador.
- Archivación en carpetas digitales.

e- Continuidad, estructura, ritmo y expectativa

- Tipos de continuidad.
- Estructura, corte directo, disolvencias, cortinillas.
- Manejo del ritmo y la expectativa.
- Corrección de color.

-Uso del colorímetro

-Renderizado

Por otra parte, vale resaltar, con miras a fortalecer esta propuesta pedagógica, la importancia que en un polo radicalmente opuesto al positivismo, algunos teóricos actuales de la investigación cualitativa, desde el interaccionismo simbólico, le dan a la dimensión ética y política que orienta a la labor del investigador.

Esa dimensión es clave para una pedagogía que conlleve a que los sujetos autonarren su propia realidad, lo cual, al mismo tiempo, es una manera de reclamar y ejercer su derecho a existir en medio de la diversidad cultural e intersubjetiva. En el encuentro de los sujetos con una trama narrativa ya elaborada, el yo narrativo se encuentra con la narración de su pasado y con las vivencias de otros. Ese encuentro contiene una enorme fuerza pedagógica y moralizadora dado que entonces los despliegues y confrontaciones de la subjetividad encuentran una experiencia patente que permite y ayuda a reflexionar, a comprender y a explicar a la acción - sus acciones- en unas circunstancias distintas a las del pasado anterior al que refiere la narración. Allí también descansa la fuerza pedagógica y moralizadora de la narración cinematográfica, potenciada por la fuerza multi-expresiva de lo audiovisual. De ahí la importancia de apreciar obras cinematográficas que sean auto-narrativas, sin perjuicio de que otras también puedan aportar al enriquecimiento espiritual del sujeto. El sujeto que ha pasado por todo este periplo de la acción, al final es el mismo (ídem) pero transformado (ipse) en un sujeto que se dispone a continuar construyendo mundo e historia pero con otras condiciones tanto de subjetividad como de objetividad.

5. ANÁLISIS DE OBRAS CINEMATográfICAS Y SU POTENCIALIDAD COMO INVESTIGACIONES CUALITATIVAS.

Si ya se hizo arriba una propuesta pedagógica que emparenta a esta tesis con las teorías cinematográficas constructivas (relacionadas con la prefiguración y la configuración o con Mímesis I y Mímesis II), a continuación se desarrolla una propuesta que la acerca a las teorías interpretativas (relacionadas con la refiguración o con Mímesis III). Para el efecto, se analizarán ocho obras cinematográficas por medio de una hermenéutica de la acción. Por razones de identidad cultural (locus de enunciación) tales obras cinematográficas tienen instancias narrativas colombianas (aunque por tradición se mencione al director), son de largometraje, es decir, narraciones unitarias y de más de setenta minutos de duración; con ellas se busca constatar los alcances de la cinematografía colombiana en cuanto auto-narración de acciones e igualmente se analizarán las convergencias entre narración cinematográfica e investigación cualitativa.

Las obras cinematográficas se escogieron en primer lugar considerando su énfasis en distintos componentes de la red conceptual de la acción. En segundo lugar se tuvo en cuenta la afinidad personal o cultural del autor con los directores o con las temáticas tratadas por ellas. Las obras son las siguientes:

1-Dos obras que enfatizan en el agente: *Yo soy otro*, dirigida por Oscar Campo y *El Rey*, dirigida por Antonio Dorado.

2-Dos obras que enfatizan en las motivaciones y las finalidades: *Bolívar soy yo*, dirigida por Jorge Alí Triana y *Un Tigre de papel*, dirigida por Luis Ospina.

3-Dos obras que enfatizan en las circunstancias: *La Vendedora de Rosas*, dirigida por Víctor Gaviria y *Los Actores del conflicto*, dirigida por Lisandro Duque.

4-Un documental en el que se da relevancia tanto a los agentes como a las motivaciones/finalidades y a las circunstancias: *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, dirigida por Martha Rodríguez y Jorge Silva; una obra animada, en la que se da relevancia tanto a los agentes como a las motivaciones/finalidades y a las circunstancias: *Pequeñas voces*, dirigida por Jairo Carrillo y Oscar Andrade.

Si bien es cierto la propuesta derivada de esta tesis está orientada a promover la elaboración de autonarraciones dentro de procesos educativos tanto formales

como no formales, se analizarán ocho obras de largometraje que en algunos aspectos se inscriben dentro de pretensiones industriales, debido a las siguientes razones:

a-Por tener varias aspiraciones comerciales, han sido relativamente divulgadas y admiten el supuesto de ser obras conocidas o estar disponibles públicamente por lo cual es factible tenerlas como referente común al menos para la población colombiana.

b-Por ser largometrajes desarrollan de manera bastante visible varias de las posibilidades narrativas que se proponen y discuten en esta tesis.

c. Algunas de estas obras, consideradas a partir de las instancias narrativas que estuvieron involucradas en su elaboración, tienen rasgos de autonarración nada desestimables, *Yo soy otro*, fue elaborada con la participación de estudiantes de la Universidad del Valle; *Un tigre de papel* contó con la complicidad de los coetáneos del director; *la Vendedora de rosas*, elaborada con la participación de habitantes de los escenarios referenciados dentro de ella: *nuestra voz de tierra...* tuvo el apoyo de la organización indígena que la protagoniza; *Pequeñas voces* es contada de viva voz por sus protagonistas

d-Las obras en las que no es tan evidente su carácter de autonarración, de todas maneras están vinculadas por medio de las instancias narrativas a contextos sociales, históricos y culturales de Colombia.

Lo anterior no obsta para insistir que la propuesta de esta tesis está dirigida a grupos comunitarios, en los que las relaciones laborales y contractuales del equipo de rodaje no apabullen a los vínculos comunitarios.

Los pasos a seguir en la metodología de análisis son los siguientes:

a. Se identifican cada uno de los elementos de la Red Conceptual de la Acción y lo que se consideren sus particulares codificaciones, relaciones y manifestaciones en la obra cinematográfica escogida.

b. Se identifican los caracteres temporales que destaca la obra y se organizan tópicos o dimensiones temáticas aludidas de manera relevante por la misma, con el fin de establecer una propuesta de recursos simbólicos con los que el estudioso de la obra cinematográfica acometerá su análisis.

c. A manera de apuesta, se relaciona a esta estructura con un determinado tipo de investigación cualitativa, caracterizada según la tradición y la teoría.

d. Se pesquisan entrevistas y otras opiniones al realizador de la obra cinematográfica. Estas pesquisas pueden ser personales o mediatizadas por publicaciones hechas en diferentes medios de comunicación. En ella, el estudioso se plantea preguntas acerca de: la concepción de la realidad por parte del director; las motivaciones tanto emocionales como cognoscitivas que lo llevaron a emprender el proyecto cinematográfico objeto de estudio; las circunstancias, los procedimientos y técnicas empleados durante la preparación del proyecto y durante el rodaje; sus puntos de vista sobre los diferentes aspectos y componentes de la realización cinematográfica; su experiencia acerca de la percepción del público y los jurados que han visto la película; su propia percepción acerca de la realidad sobre la cual versa la obra cinematográfica una vez esta ha sido realizada y divulgada. Esta es una segunda instancia de diálogo entre el estudioso y la obra y, por tanto, una segunda prueba para la intuición inicial.

e. Se contrasta cada uno de los elementos de la RCA con las características propias del tipo de investigación cualitativa postulado y lo expresado por el realizador, a la luz de los recursos retóricos del lenguaje cinematográfico. El estudioso aporta tanto la intuición de partida como los alcances interpretativos de su horizonte cultural, mientras la obra aporta su propia consistencia narrativa, que para este momento ya ha sido sometida a juicio por el público general y especializado. Con base en este contraste se sacan conclusiones, en las que la intuición de partida puede ser corroborada plenamente o sólo de modo muy relativo. De cualquier manera, se espera que tales conclusiones constituyan un aporte didáctico a la explicación y comprensión de la acción narrada en la obra cinematográfica.

Este ejercicio ya se puso en práctica con la ya citada obra *Marcando Calavera*, (Osorio, 2000) de 90 minutos de duración. En Mayo de 2009, con el apoyo de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia, se hizo una entrevista a este realizador, de acuerdo con los criterios arriba sugeridos, entrevista que fue emitida por la televisión pública colombiana (Canal Institucional, Mayo de 2009) y que permitió completar el análisis de la obra con fines didácticos.

Por otra parte, entre Julio y diciembre de 2010, con el auspicio del Fondo de Desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura de Colombia, se organizó y desarrolló en la Universidad Santiago de Cali un diplomado sobre cine colombiano

de ficción e historia nacional con 25 docentes de educación media de la ciudad del mismo nombre. En este ejercicio se probó y se precisó la metodología, al punto que los participantes elaboraron sendos textos sobre la historia nacional a partir de varias obras cinematográficas estudiadas en aquellos meses. A partir de este diplomado se produjo un libro que está en proceso de impresión.

El siguiente cuadro ilustra las relaciones con que se procede operativamente para aplicar la metodología de análisis que se propone.

Cuadro 3. Relaciones operativas

TITULO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN
Agentes.
Motivaciones y finalidades
Circunstancias
ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA RCA.
CARACTERES TEMPORALES
RECURSOS SIMBÓLICOS
ENTREVISTAS AL DIRECTOR
TIPO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA CON LA CUAL SE RELACIONA

5.1. EJERCICIO 1. OBRA CINEMATOGRAFICA: YO SOY OTRO

Escrita y dirigida por Oscar Campo y publicada en 20005.

5.1.1. Red conceptual de la acción.

5.1.1.1. Agentes, motivaciones, finalidades.

José: está motivado por el deseo de contar su propia historia, y, dentro de ella, está motivado por la búsqueda del placer en el sexo y la droga, después por la angustia que le provoca la enfermedad que padece. Su finalidad, dentro del relato que él mismo hace, es saber quién es él. Lo atormentan las calles de la ciudad abigarradas de tráfico, con mendigos por todas partes, violencia callejera, cotidianidad indiferente con su angustia.

Bizarro: está motivado por sus ideas revolucionarias y lo que él considera su sentimiento amoroso. Su finalidad es destruir los bastiones del estado y a sus defensores. La violencia guerrilla vs paramilitares se expresa entre los dobles de José e involucra a los demás agentes. Esta misma violencia aparece también de manera constante como llamados del relato y por medio de imágenes de archivo televisivo acerca de los enfrentamientos entre el ejército y los grupos armados ilegales o acerca de las masacres que esos mismos grupos ejecutan

Redondo: está motivado por la que considera necesidad de defender a la gente de bien de las acciones de los terroristas. Su finalidad es matar a los terroristas, quienes son, según él los transmisores de la enfermedad que le aqueja, la litomiasis, que se manifiesta por medio de gránulos en diferentes partes del cuerpo y algunos disturbios del llamado sistema nervioso parasimpático, como el vómito

Grace: está motivado por el hedonismo. Su finalidad es el placer.

Alejandra: está motivada por la atracción que siente hacia José y su responsabilidad profesional. Su finalidad es su propio desempeño laboral y ayudar a que José encuentre una salida a sus crisis personales en la empresa, en medio

de pantallas de computadores, divisiones traslúcidas entre oficinas, baños asépticos, corredores que sugieren edificios de los llamados inteligentes.

Esther: está motivada primero por sus responsabilidades profesionales y después por el afecto hacia José.

El doctor Guzmán: está motivado por su profesión de médico, mediante la cual cura enfermos, entre ellos los de litomiasis. Su finalidad es ayudar a los paramilitares a exterminar no solo la litomiasis sino sobre todo a sus vectores, que son los guerrilleros.

Alberto: está motivado por el ejercicio de su profesión y la causa de los guerrilleros. Su finalidad es apoyar esa causa.

El Jefe: está motivado por el empresarismo capitalista y por las aventuras amorosas. Su finalidad es sacar adelante su empresa y combatir a los guerrilleros y sus aliados.

La esposa del jefe: está motivada por el consumismo y su finalidad es mantener su estatus.

5.1.1.2. Las circunstancias.

José González introduce el relato con la pregunta ¿cómo sabemos quiénes somos? e inicia el relato en retrospectiva o flash back. José Gozález, hedonista y desarraigado, descubre que padece una enfermedad que, según Alberto un compañero de trabajo, se llama litomiasis. Cuidado por Esther, artista, compañera de trabajo y amante, José sufre visiones en las que observa personas físicamente idénticas a él y se angustia con la miseria que ve en las calles de la ciudad, al punto de querer suicidarse. Pese a sus propias reticencias, ingresa por unos días a la clínica, donde ocurre una explosión en la que mueren la hija y la esposa de Redondo, uno de sus dobles que se dedica a actividades paramilitares, razón por la cual los organismos de seguridad lo confunden con Bizarro, otro de sus dobles pero dedicado a actividades guerrilleras. José se cura, sale de su casa y conoce a Grace, otro doble suyo, homosexual y hedonista. Bizarro encuentra a José y lo lleva a entrenarse como guerrillero en las cloacas de la ciudad, donde lo presiona violentamente a cambiar de identidad. Alberto, aliado urbano de la guerrilla, sorprendente e inexplicablemente le ayuda a escapar. Vuelve donde Esther, quien lo lleva a la empresa donde trabajan juntos. Allí les tienden una especie de

encerrona y los presionan para que José se alíe con Redondo, el paramilitar, a lo cual no accede.

Los cuatro dobles se encuentran en una discoteca donde se abalean, José va a parar a una clínica, de donde vuelve a sacarlo Esther. José se recupera y sale a la calle pero le reaparece la enfermedad, entonces se hunde en reflexiones angustiosas sobre su propia identidad y sobre la enfermedad, que parece una peste incurable. En estos momentos el relato llega al momento en el que empezó con la pregunta ¿cómo sabemos quiénes somos? mientras tanto pasan cuatro minutos de imágenes de archivo televisivo sobre masacres, desastres y miserias.

5.1.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.

5.1.2.1. Caracteres temporales.

El derribo de las torres gemelas en 2001 y el conflicto armado en Colombia a comienzos de los años 2000.

5.1.2.2. Recursos simbólicos propuestos.

Se propone abordar el análisis a partir de 4 recursos simbólicos: 1-el cuidado del ser; 2-Las relaciones afectivas; 3-El hedonismo y la conciencia;4-El terror.

En el primero, el cuidado del ser, se abordan aspectos como los hábitos personales, las actitudes frente al otro, la reacción ante el riesgo o la agresión, el diagnóstico de la litomiasis, las interpretaciones sobre ella, su tratamiento.

En el segundo, las relaciones afectivas, se aborda el tipo de emocionalidad en los vínculos entre las personas en el trabajo, en la sexualidad, en la calle.

En el tercero, el hedonismo y la conciencia, se abordan la noción de placer, la rumba trance, la drogadicción, la promiscuidad sexual, la experiencia con la realidad social y el conflicto armado.

En el cuarto, el terror, se abordan la guerra, las explosiones, las noticias sobre la violencia en el mundo a partir del atentado contra las torres gemelas en 2001, la guerra entre guerrilleros y paramilitares.

5.1.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada. La hermenéutica del yo.

La palabra hermenéutica proviene de Hermes, el mensajero de Zeus; se refiere a la interpretación de los mensajes o, más ampliamente, de los textos y constituye una tradición metodológica que se remonta a la hermenéutica de los textos sagrados y más exactamente de la Biblia. Terminando la segunda mitad del siglo XX Paul Ricoeur presentó una propuesta hermenéutica mediante la cual intenta recuperar la realidad existencial del sujeto.

Ricoeur se interesó por la discusión alrededor del “cogito quebrado”, es decir, acerca de un sujeto “ensalzado” a modo de fundamento, de acuerdo con lo planteado por Descartes, y otro “humillado” a causa de su dispersión, a la manera de Nietzsche, (Ricoeur, 1996). De acuerdo con Descartes, el sujeto le otorga sentido al mundo aunque no solo no tiene una identidad histórica sino que carece de impurezas psicológicas y hasta de referencias autobiográficas, en cambio para Nietzsche, el sujeto se ve arrojado, no a la historia pero sí a la existencia y carente de sentido pre-determinable. Es decir que la “muerte de Dios” proclamada por Nietzsche como un llamado a la voluntad de poder del sujeto, no solo libera y dispersa sino que rechaza a todo fundamento.

Tanto para Descartes como para Nietzsche, el sujeto es libre, sin embargo, en el primer caso es tutelado por la razón, mientras que en el segundo queda a merced de la fuerza de sus pasiones. En su obra *Sí mismo como otro*, Ricoeur propone una tercera vía con el fin de superar este que considera un falso dilema para la autonomía del sujeto, y estudia a la identidad desde dos sentidos: la mismidad y la ipseidad¹⁰⁴. La mismidad es la voluntad de permanencia y de resistencia del sujeto ante cualquier factor de cambio –o desemejanza-; en cambio la ipseidad reivindica el potencial constitutivo que tiene la alteridad –el otro-. Al mismo tiempo propone que la imaginación sea el puente que permita comunicar a la mismidad con la ipseidad a través de una hermenéutica del sí (hermenéutica del

¹⁰⁴ Ricoeur, Paul (1990/1996) *Op.cit.*

yo), que se desarrolla por medio de la relación entre filosofía y trama narrativa, que en este caso se construye con acciones por medio del lenguaje cinematográfico.

Así pues, para analizar a la obra cinematográfica *yo soy otro* como hermenéutica del yo, se plantea abordar la identidad de los agentes como mismidad y como ipseidad, de acuerdo con los recursos simbólicos arriba propuestos.

5.1.4. Entrevistas a Oscar Campo, director de la obra

En Junio y Julio de 2010 se revisaron algunas entrevistas a Oscar Campo existentes en internet, las cuales fueron leídas a través del cristal de algunas conversaciones escuchadas al mismo Campo en diversas ocasiones. Las entrevistas existentes en internet fueron realizadas por: 1-Chaverra, Yenny Alexandra. Montoya, Wilson y Montoya, Paula; 2-García, Kevin Alexis; 3-Toro, Hernán. González, Julián y Alzate, Patricia de la revista Nexus; 4- Zuluaga Robledo, Juan Manuel.

En la página siguiente se presenta el cuadro síntesis en el que se aplican las relaciones operativas para analizar a la obra.

Cuadro 4. Cuadro Síntesis de la Obra *Yo Soy Otro*

TÍTULO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA: Yo soy otro
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN
Agentes: José, Bizarro, Redondo, Grace, Alejandra, Esther, El doctor Guzmán, Alberto, El Jefe, La esposa del jefe.
Motivaciones y finalidades: José: está motivado por el deseo de contar su propia historia, y, dentro de ella, está motivado por la búsqueda del placer en el sexo y la droga, después por la angustia que le provoca la enfermedad que padece. Su finalidad, dentro del relato que él mismo hace, es saber quién es él. Lo atormentan las calles de la ciudad abigarradas de tráfico, con mendigos por todas partes, violencia callejera, cotidianidad indiferente con su angustia. Bizarro: está motivado por sus ideas revolucionarias y lo que él considera su sentimiento amoroso. Su finalidad es destruir los bastiones del estado y a sus defensores. La violencia guerrilla vs paramilitares se expresa entre los dobles de José e involucra a los demás agentes. Esta misma violencia aparece también de manera constante como llamados del relato y por medio de imágenes de archivo televisivo acerca de los enfrentamientos entre el ejército y los grupos armados ilegales o acerca de las masacres que esos mismos grupos ejecutan. Redondo: está motivado por la que considera necesidad de defender a la gente de bien de las acciones de los terroristas. Su finalidad es matar a los terroristas, quienes son, según él los transmisores de la enfermedad que le aqueja, la litomiasis, que se manifiesta por medio de gránulos en diferentes partes del cuerpo y algunos disturbios del llamado sistema nervioso parasimpático, como el vómito Grace: está motivado por el hedonismo. Su finalidad es el placer. Alejandra: está motivada por la atracción que siente hacia José y su responsabilidad profesional. Su finalidad es su propio desempeño laboral y ayudar a que José encuentre una salida a sus crisis personales en la empresa, en medio de pantallas de computadores, divisiones traslúcidas entre oficinas, baños asépticos, corredores que sugieren edificios de los llamados inteligentes. Esther: está motivada primero por sus responsabilidades profesionales y después por el afecto hacia José. El doctor Guzmán: está motivado por su profesión de médico, mediante la cual cura enfermos, entre ellos los de litomiasis. Su finalidad es ayudar a los paramilitares a exterminar no solo la litomiasis sino sobre todo a sus vectores, que son los guerrilleros. Alberto: está motivado por el ejercicio de su profesión y la causa de los guerrilleros. Su finalidad es apoyar esa causa. El Jefe: está motivado por el empresarismo capitalista y por las aventuras amorosas. Su finalidad es sacar adelante su empresa y combatir a los guerrilleros y sus aliados. La esposa del jefe: motivada por el consumismo. Su finalidad es mantener su estatus.

CONTINUACIÓN DEL CUADRO 4

<p>Circunstancias: José González introduce el relato con la pregunta ¿cómo sabemos quiénes somos? e inicia el relato en retrospectiva o flash back. José Gozález, hedonista y desarraigado, descubre que padece una enfermedad que, según Alberto un compañero de trabajo, se llama litomiasis. Cuidado por Esther, artista, compañera de trabajo y amante, José sufre visiones en las que observa personas físicamente idénticas a él y se angustia con la miseria que ve en las calles de la ciudad, al punto de querer suicidarse. Pese a sus propias reticencias, ingresa por unos días a la clínica, donde ocurre una explosión en la que mueren la hija y la esposa de Redondo, uno de sus dobles que se dedica a actividades paramilitares, razón por la cual los organismos de seguridad lo confunden con Bizarro, otro de sus dobles pero dedicado a actividades guerrilleras. José se cura, sale de su casa y conoce a Grace, otro doble suyo, homosexual y hedonista. Bizarro encuentra a José y lo lleva a entrenarse como guerrillero en las cloacas de la ciudad, donde lo presiona violentamente a cambiar de identidad. Alberto, aliado urbano de la guerrilla, sorprendente e inexplicablemente le ayuda a escapar. Vuelve donde Esther, quien lo lleva a la empresa donde trabajan juntos. Allí les tienden una especie de encerrona y los presionan para que José se alíe con Redondo, el paramilitar, a lo cual no accede.</p> <p>Los cuatro dobles se encuentran en una discoteca donde se abalean, José va a parar a una clínica, de donde vuelve a sacarlo Esther. José se recupera y sale a la calle pero le reaparece la enfermedad, entonces se hunde en reflexiones angustiosas sobre su propia identidad y sobre la enfermedad, que parece una peste incurable. En estos momentos el relato llega al momento en el que empezó con la pregunta ¿cómo sabemos quiénes somos? mientras tanto pasan cuatro minutos de imágenes de archivo televisivo sobre masacres, desastres y miserias.</p>
ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRENSIÓN DE LA RCA.
CARACTERES TEMPORALES: El derribo de las torres gemelas en 2001 y el conflicto armado en Colombia a comienzos de los años 2000.
RECURSOS SIMBÓLICOS: 1-el cuidado del ser; 2-Las relaciones afectivas; 3-El hedonismo y la conciencia;4-El terror.
ENTREVISTAS AL DIRECTOR DE LA OBRA: 1-Chaverra, Yenny Alexandra. Montoya, Wilson y Montoya, Paula; 2-García, Kevin Alexis; 3-Toro, Hernán. González, Julián y Alzate, Patricia de la revista Nexus; 4- Zuluaga Robledo, Juan Manuel.
TIPO DE I.C RELACIONADA: Hermenéutica del yo.

5.1.5. Yo Soy Otro o la realidad que nos toca.

Oscar Campo, el director de la obra, ha comentado varias veces que la idea para escribir el guión de esta obra surgió cuando estalló una bomba en Cali, en los años 90¹⁰⁵. Esos eran tiempos de la guerra entre los llamados carteles de la droga de Cali y Medellín. Entonces pensó en alguien que hubiera estado cerca y cuya mente se lesionara y empezara a encontrar réplicas suyas en lo físico, pero diversas en lo pasional y en lo racional.

Realizada con participación de algunos estudiantes de la Universidad del Valle, en Colombia, la obra cinematográfica ha sido clasificada por algunos organizadores de festivales como ciencia ficción y esto se entiende si se acepta que el relato tiene como clave del conflicto a un fenómeno, en este caso una enfermedad llamada Litomiasis, que cuenta con una explicación aparentemente científica y que conduce a alteraciones de la realidad que llevan hacia situaciones desproporcionadas, en este caso angustiantes para el protagonista.

Desde el punto de vista del agente de la acción, el relato se centra en un agente individual que, sin embargo, es de cierta manera un agente colectivo, como quiera que interactúa con otros que son sus copias, además de relacionarse con otros personajes heterónomos. Al principio es lo que pudiera llamarse un hombre desinteresado en lo que sucede en su entorno, pero a raíz de una especie de virosis, su dispersión se recoge, si bien en un tormento, también en otra forma de conciencia social; desarrolla valores que lo sensibilizan frente a la miseria pero al mismo tiempo es bastante egocéntrico en su angustia; luego de debatirse entre la indiferencia política y el hedonismo intenta algunos propósitos pero las circunstancias lo apabullan.

Contada en flash back por el propio protagonista, la obra trae al presente de la narración, principalmente a dos caracteres temporales: uno, del pasado reciente, es el derribo de las torres gemelas en Nueva York y el otro, de un pasado continuo desde cinco décadas atrás, es el más destacado: el enfrentamiento entre paramilitares y guerrilleros en Colombia a comienzos de los años 2000.

¹⁰⁵ Alzate, Patricia. González, Julián. Toro, Hernán.

<http://comunicacionsocial.univalle.edu.co/imagenes/fotos/ENTREVISTA%20CAMPO%20Y%20DORADO.pdf>,

revisada en Junio de 2010.

En lo simbólico la obra será abordada en esta ocasión desde cuatro aspectos relacionados con las cuatro preguntas que Ricoeur propone en su hermenéutica del yo: 1- La pregunta ¿Quién habla? permite abordar las relaciones afectivas. 2- La pregunta ¿Quién actúa? permite hacer referencia al cuidado del ser. 3- La pregunta ¿Quién se narra? acerca a la relación entre el hedonismo y la conciencia. 4- La pregunta ¿Quién se imputa lo hecho? Conduce a analizar el terror.

¿Quién habla? Las relaciones afectivas.

El habla motivada por las relaciones afectivas permite identificar en José González a un individuo emocionalmente cínico, que pese a mostrarse en más de una ocasión indiferente a los afectos, al final reafirma el paradigma patriarcal, en el que la mujer se entrega emocionalmente mientras el hombre –el propio José- se comporta como beneficiario de tales afectos.

José González es un hombre maduro, soltero, sin familia cercana aparente, desarraigado, aunque acaso las reflexiones en las que se hunde angustiosamente al iniciar el relato, son una manera contemplativa de expresar su afecto por los lisiados, malformados y miserables que, al final del mismo relato, invaden su mente en forma de documental de televisión.

Protagonista del drama de la afectividad contemporánea, José no asume compromisos afectivos duraderos como se ve cuando entra a un baño social, el de la empresa, amplio y limpio, en compañía de Alejandra, superior suya, joven funcionaria y, según él mismo lo dice, novia del propietario de la empresa. Esta es una relación furtiva, ocasional, pasional y, como se ve más adelante, pasajera. Posteriormente se le ve sexualmente pragmático al llegar en un automóvil a una zona sórdida, donde llama a Estéfani, un travesti, que acude al llamado, con lo que se evidencia que los dos se identifican de tiempo atrás. Sin embargo, su relación es afectivamente helada, mediada por el dinero y esa vez, fue frustrada. En este relato no hay lugar para el erotismo. No obstante, José está en un entorno en el que las pasiones minan a la racionalidad, así, José se empareja con Esther, otra compañera de trabajo, artista plástica y mucho más joven que él y que Alejandra, quien, mientras caminan apresurados en medio de muchos empleados por un corredor de aquel que parece ser un edificio de los llamados “inteligentes”, se notifica indignada de la nueva relación establecida por él. Luego, Alejandra, eficiente profesional, mantiene con José una relación laboral solapadamente tensa.

José es afectivamente frío, cual rudo pistolero del oeste. Esther, en cambio, es muy afectuosa, le tolera la insolencia emocional, lo lleva a una exposición de sus instalaciones, le escucha sus pesadillas y sus crisis y hasta lo motiva a ir al médico a que le trate la litomiasis. Al salir de la clínica, ya curado, José conoce a Grace, otra réplica suya, homosexual y hedonista, con quien aquel primer encuentro es zahiriente y fugaz. Salvo Esther, los personajes son emocionalmente escuetos. No obstante, la aspereza de aquel encuentro contrasta paradójicamente con el afecto revolucionario que llevó a Alberto a sacar a José de aquellas cloacas donde querían prepararlo para la guerra, luego que José se extravía un poco huyendo de los policías secretos que quieren matarlo sin afecto y sin piedad, al confundirlo con Bizarro. Es entonces cuando este recuerda aquella frase guevarista según la cual “al auténtico revolucionario lo guía un profundo sentimiento amoroso”, mezcla de filantropía y rudeza al extremo.

José es de cierto modo un amante oportunista: no manifiesta interés en el afecto y, sin embargo acepta el refugio emocional que le proporciona Esther, quien lo espera y, de buena fe, lo lleva a la empresa, donde la junta directiva quiso inducirlo a batallar en favor de Redondo. Los demás personajes también son emocionalmente calculadores. El propietario de aquella empresa de diseños parece ser menos que de afectos, de intereses, a juzgar por la confabulación para cooptar a José y por la relación formal que mantiene con su esposa, dama aristocrática ante quien aparenta solemnidad pese a estar junto a Alejandra, su novia ocasional, con quien también guarda distancia en aquella reunión. Por su parte, Alejandra, declara con cierta vehemencia su deseo de ayudar a José para que mejore su desempeño laboral, lo que acaso no es más que un ejercicio de la hipócrita responsabilidad empresarial. Mientras tanto, la esposa del jefe, luego de su frívola intervención verbal a favor de los vinos y denigrando de los alimentos importados, denota afectos selectivos, aristocráticos y, en todo caso formales.

Ya fuera del recinto, Esther se excusa por haber sido incauta y José, que para entonces ha calmado su rabia, ya es mucho más comprensivo y afectuoso. Esther da más de lo que recibe y aún así asume culpas. Cuando José y tres de sus réplicas se encuentran en una discoteca, los acerca el odio mutuo, como a cuatro pasiones que desgarran a un mismo yo: redondo y Bizarro, ideológica y militarmente opuestos; tanto como Grace y José, aliados de uno y otro y además sexualmente competidores. Esther no duda en seguir apoyando a José, primero herido y luego recaído en la litomiasis y en soledad. Un femenino estoicismo afectivo la sostiene. La obra establece una clara demarcación entre el hombre

racional y emocionalmente débil que es José y la mujer afectiva fuerte que es Esther.

¿Quién actúa? El cuidado del ser.

El autocuidado, o cuidado de sí mismo, y el cuidado por el otro aparecen como un asunto ético en el subtexto de la obra, a través de las actitudes de José González frente a la litomiasis que padece; por medio de las reacciones de quienes rodean a José y en la sensibilidad de los personajes frente a la miseria.

La obra empieza con un clip, a tono con la estética de los ambientes urbanos que frecuenta el personaje. En esta secuencia introductoria se observa un gránulo entre los nudillos de una de las manos que escriben con el teclado de un computador. Sin embargo, tal presencia puede pasar como apenas un rasgo epidérmico. El mismo José González parece no haberle prestado atención al asunto. Él no está preocupado por algo tan fisiológico. Su angustia es más trascendental y se pregunta “¿cómo sabemos quienes somos? Más adelante, en un cuarto impersonal y lúgubre, ubicado en cualquier motel barato, José intenta tener sexo con un transexual, pero el acto se frustra cuando éste le descubre en el abdomen bajo otros gránulos y le pregunta por su origen. Inclusive le sugiere ir al médico, algo a lo que al parecer, José se había resistido. José no cuida de sí mismo. Posteriormente, en un cuarto iluminado, de ambiente íntimo, Esther, su joven amante, al observarle los gránulos le increpa a José el relajamiento de su moral sexual al preguntarle sarcásticamente “¿con qué puta te has acostado?” Y él, agresivo con ella le responde: “con vos”. No obstante, Esther, estoicamente afectuosa, asume una suerte de responsabilidad ética con ese otro, que es José y, al igual que lo había hecho, el transexual, Esther también le sugiere ir al médico.

Por fin José accede a ir al médico, quizás no por cuidar de sí mismo sino más bien porque él, dado a las averiguaciones profundas, se inquieta por adentrarse en el halo de misterio que se levanta sobre su propia enfermedad. El doctor Guzmán realiza los exámenes pertinentes con una tecnología que es sencilla pero que queda resaltada por planos cerrados sobre los síntomas y las biopsias, de tal suerte que la narración empieza a adquirir un cierto tono de ciencia ficción. De cualquier manera, la ciencia aparece allí como racionalidad esclarecedora de lo que parece ser hasta ese momento apenas un caso de patología clínica. El doctor Guzmán le pregunta a José si ha estado últimamente en la selva, donde es endémica esta enfermedad, lo cual inquieta mucho más a José. Su semblante se tensa. En medio de la artificialidad de su lugar de trabajo, sin duda sometido a las

radiaciones que genera el internet, en medio de computadores, Alberto un compañero, le dice que la enfermedad se llama litomiasis, le confirma su carácter endémico en la selva y, por esa misma razón su preferencia por paramilitares y guerrilleros, de lo que se colige que acaso Alberto es uno de estos. El relato no cuenta con un personaje principal que sea científico o algo parecido. José es más bien la víctima, no de un experimento sino de una epidemia patognomónica de un mal típico de un país sin desarrollo científico pero sí con insurgencia, pobreza y mucha violencia.

Etimológicamente Litomiasis, se conforma de las partículas “litos”, que significa piedras y “mio”, que significa músculo, más la terminación “asis”, que denota invasión, con lo que se conforma el nombre descriptivo de una enfermedad cuyo síntoma patognomónico es la presencia invasiva de “piedrecillas” insertadas en los músculos. Sobre su agente causal específico, no obstante, no se profundiza en la obra, con lo cual se evita que el relato se extravíe pero también se genera una suerte de mitificación de lo científico en la que parece bastar la presencia de una palabra “rara” para frenar cualquier curiosidad.

Esther denota una especial consideración por José, quien se resiste a internarse en un hospital para someterse a tratamiento, con lo cual, menos que desconfianza en la medicina, se connota su mayor preocupación por la razón de ser de su existencia que por la existencia misma. La situación emocional de José es tal que la obra se permite dejar dentro de una sugestiva ambigüedad narrativa, el hecho de que José vea a unas réplicas suyas, que pueden ser o bien visiones o bien personajes independientes de su conciencia.

El primero de estas réplicas está herido y José se compadece de él con la mirada; el segundo es un atormentado que llega a él en una carrera loca, en un arrebatado de cuidado por su semejante, lo alarma sobre una supuesta persecución y luego se va despavorido; acto seguido y, fuera de campo, este hombre es atropellado mortalmente por un taxi. Ese traspaso inadvertido de la realidad al delirio continua en el tono que sostiene a la obra entre lo fantástico y la ciencia ficción. A José le angustia la miseria que ve en las calles. Esa es su manera de asumir el cuidado de los otros aunque no la complementa con un compromiso práctico. Su desespero lo lleva, más bien a renunciar al cuidado tanto de los otros como de sí mismo, se introduce en la boca el cañón de un revólver y dispara. No obstante, el disparo vuelve a permitir un salto de lo cotidiano a lo febril porque José no muere. Su intento de suicidio pudo haber sido nada más que una

desesperada construcción mental, como si la imaginación lo cuidara de la muerte real.

Pese a sus propias reticencias, ingresa por unos días a la clínica, donde la institucionalización del cuidado del cuerpo se encarga de curarle a aquella enfermedad salvaje. Luego de una explosión en el hospital, Bizarro, quien en su condición de guerrillero se autoconsidera cuidador social de los oprimidos, se lleva a José para entrenarlo en las cloacas de la ciudad, donde lo presiona violentamente a cambiar de identidad, también para cuidarlo de la represión del sistema, en medio de una escenografía atiborrada y claustrofóbica, nada adecuada para el cuidado de quienes permanecen allí. Entonces Alberto, ahora sí reconocido aliado urbano de la guerrilla, sorprendente e inexplicablemente le ayuda a José a escapar de aquellas cloacas, como cuidándolo de aquella lucha para la que José no está preparado.

José vuelve donde la protectora Esther, quien, sin cuestionarlo, lo lleva a la empresa donde trabajan juntos y donde supuestamente la junta directiva quiere ayudarlo a salir de la depresión causada por la enfermedad, pero allí queda develado el oportunismo de su jefe quien, en una suerte de “encerrona”, narrada básicamente con primeros planos, lo presiona para que se alíe con Redondo, el paramilitar, a lo cual José no accede y, más bien reacciona con furia; se cuida de entrar en la batalla, no tanto por convicción a favor de Bizarro sino por rabia ante aquel procedimiento. Alejandra le censura aquella rabia y desiste con ambigüedad.

José y tres de sus réplicas se encuentran en una discoteca donde se abalean mutuamente, al estilo de los relatos de gánsteres, con ritmo de videoclip, y José va a parar a una clínica, de donde vuelve a sacarlo Esther. José se recupera y sale a la calle pero le reaparecen los síntomas de la enfermedad, entonces se hunde en reflexiones angustiosas sobre su propia identidad y sobre la enfermedad, que ya no es solo un caso clínico, parece una peste social e ideológica incurable. José, abatido, se sienta en su cama, con una pared blanca de fondo. En estos momentos el relato llega al momento en el que empezó con la pregunta “¿cómo sabemos quiénes somos?” mientras tanto pasan cuatro minutos de imágenes de archivo televisivo, lavadas o pixeladas, sobre masacres, desastres y miserias. La ciencia ficción se torna allí drama psicológico con aspiraciones filosóficas.

¿Quién se narra? El Hedonismo y la conciencia.

A lo largo de la historia de la humanidad el conocimiento ha sido asumido, entre otras opciones, como fuente de placer o como un medio para ayudar a superar situaciones que causan sufrimiento. En este caso, José es un experto en sistemas y parece ser eficiente en su trabajo pero el conocimiento no parece ser su fuente de placer, como sí lo era en la antigüedad clásica para algunos; tampoco lo es la disminución del sufrimiento de la mayoría de la población, como lo deseaban los utilitaristas del siglo XIX. José es egocéntrico.

Al empezar el relato José es indiferente al conflicto armado, que tanto sufrimiento causa a la mayoría de la gente en Colombia, mientras conocimiento y técnica son, más bien, el medio para devengar el dinero suficiente para sostener su estatus consumista de clase media. En él, el placer es realizado como desenfreno de los sentidos hiper - excitados por una multiplicidad de psicofármacos y una sexualidad sin muchas reglas morales y sin compromisos afectivos. Así se entienden las alicoradas y alucinógenas juergas que menciona y que pese a que la historia transcurre en Cali, no se realizan con la música salsa que caracteriza a la ciudad. Estas son fiestas con música trance; así se explica también su relación apasionada y transitoria con Alejandra, su relación monetarizada y frustrada con, un transexual, y el inicio de su relación con Esther.

Este bien puede ser un personaje de aquellos sobre los que se suele decir en el siglo XXI, que no tienen finalidades claras, o que por lo menos no las tienen en términos de la noción de progreso propia de la modernidad de estirpe europea. De hecho, si bien es de suponer que José tiene un ingreso monetario importante en cuanto especialista vinculado a una actividad económica que genera bastante valor agregado, como es el diseño digital, a él no se le aprecia esa actitud ahorrativa que es básica para el progreso en el sentido aludido del capitalismo. La noción de progreso también supone una proyección del tiempo hacia adelante, pero, José González vive la intensidad de cada momento, como queriendo atrapar al presente, deteniendo al tiempo sin saberlo. La complacencia de los sentidos – en los tiempos que vive José González-, ha encontrado tanto en las bebidas alcohólicas producidas industrialmente como en los psicofármacos manufacturados, unos estimulantes bastante diferenciados tanto de las bebidas apenas fermentadas, vinos o chichas de diversas culturas ancestrales, como de los alucinógenos naturales de empleo ritual. Por otra parte, el hedonismo actual, seguramente más mundano y cotidianizado que el antiguo, está lejos de las búsquedas espirituales de los filósofos griegos y latinos. Lo mismo se puede decir

de su distancia con las invitaciones que hacía Nietzsche a vivir lo dionisiaco hasta las últimas consecuencias en búsqueda de la plenitud vital creativa.

Yo soy otro proyecta un halo trágico pero la tragedia de José no es la de un hombre con un proyecto noble ni heroico. Es más bien la de un hombre urbano, acaso posmoderno en un país sin modernidad plena. Su búsqueda desenfundada de placer está sentenciada de antemano por el sino que impone la violencia en un país marcado por la miseria.

No obstante, vale analizar al hedonismo de José teniendo en cuenta que la obra *Yo soy otro* empieza con una secuencia introductoria en videoclip con música trance, en la que se escucha una reflexión en primera persona que remite a una historia ya transcurrida. Es decir que este relato es una reminiscencia, a la que seguramente se le puede señalar un excesivo énfasis en una idea lógica y verbal para plantear la historia pero lo que interesa en este punto es: en primer lugar, que el relato es contado por José cuando al parecer se ha distanciado del hedonismo y de hecho, cuando declara que “lo único que me interesaba era meter droga y tirar”, lo dice en pasado. En segundo lugar, y esto es más importante anotarlo, hubo una transformación del personaje, transformación que se anticipa en la afirmación: “La pregunta sobre quienes somos realmente ocurre cuando algo no funciona, cuando algo falla y se produce un milagro a partir de ese error”. Para entender esta transformación es necesario preguntarse ¿Cuál fue ese que José considera “un error”, es decir, qué fue lo que no funcionó y en qué sistema? Y, sobretodo ¿Cuál fue el milagro que se produjo? Ese error pudo haber sido su contagio con la litomiasis y la obra no da indicios para entender claramente ni la forma de contagio ni la etiología, con lo que sus aspiraciones de mantener el tono de ciencia ficción dejan un bache. Luego que el transexual, y después Esther, la artista, le insisten a José que vaya al médico, él se inquieta y empieza a averiguar por la enfermedad.

Cuando, José mira sorprendido, primero a su réplica agonizando herido entre famélicos de la calle y luego a su réplica angustiada gritándole desesperadamente “¡el próximo puede ser usted!” – réplica que muere brutalmente atropellado- , la actuación logra momentos de gran intensidad y expresividad subrayadas por el artificio técnico consistente en mostrar al protagonista interactuando dentro del mismo plano, como si fueran seres físicamente diferentes. Esos encuentros parecen transportar a José a una realidad que él no había vivido y que, en todo caso, es contrastante con el hedonismo en que sí había vivido antes. La visita a la exposición de Esther establece un gozne entre la plástica desenfundada,

abigarrada y basurienta de la calle y una sensibilidad compadecida y reflexiva con otros rostros, rostros anónimos, perdidos como las réplicas que José acaba de ver. Entonces él se orina y con aquel acto fisiológico parece preguntarse por su real identidad. Quizás este sea el milagro que se produjo: preguntarse “¿cómo sabemos quiénes somos?”

La pregunta, presentada verbalmente en la secuencia introductoria, es explícita y quizás demasiado intelectual, si el propósito de la obra fuera entretener, pero lo interesante, desde el punto de vista narrativo es que el relato lleva a ella en forma dramática. Ante esta cruda y nueva realidad, José se desespera y bien sea en la realidad o bien en el delirio, intenta pero no logra suicidarse, con lo cual el relato da un giro narrativo. En adelante, esta ya no es la historia de un hedonista contemporáneo y empedernido sino la de alguien que deja a un lado aquel modo de vida individualmente angustiado, socialmente evasivo y asume la angustia de tener múltiples existencias, así sea torpemente o quizás sin salida aparente.

Campo dijo una vez en entrevista concedida al bloggero Kevin Alexis García¹⁰⁶, hablando de los documentales que realizó antes, que le interesa la conciencia de los personajes y sugirió que *Yo soy otro* está dentro de esa tendencia. Precisamente, la de José es una transformación de la conciencia. Se puede admitir que antes José era consciente de su hedonismo, no porque tuviera sólidas elaboraciones racionales al respecto sino por el mero hecho de asumirlas bajo su responsabilidad moral. José empieza a ser consciente de la realidad de su entorno, no mediante un adoctrinamiento sino mediante la experiencia, de tal manera que esta, menos que una concienciación ideológica es una concienciación narrativa, es decir, surgida de la autonarración de la vida de José y para él mismo.

Acaso esa transformación de la conciencia estaba ya contenida en aquella afirmación que hace parte de la secuencia introductoria: “A diario despertamos pensando que somos la misma persona que se acostó a soñar, que vivimos una historia coherente que es propia. Es un momento de locura en el que nos damos cuenta que ya no somos nosotros mismos”. Quizá fue la locura la que le llevó al intento de suicidio o... tal vez la locura haya consistido en empezar a ver a la realidad de otra manera y a tal punto llegó que ingresó a tratamiento médico. Mas esa otra realidad es violenta. Incluso Grace, su réplica homosexual, lo confronta y él mismo experimenta el sufrimiento cuando Bizarro lo lleva a entrenarse en las

¹⁰⁶ Bloggero de la Universidad del Valle. Este entrevista ya fue retirada de la web pero su autor continua haciendo parte del quipo colaborador de la revista Periodismo y Literatura.

cloacas de la ciudad. La noción de placer de José cambia y es evidente que llega a compadecerse con el sufrimiento, pero más fuerte que aquel estoicismo es el terror y acaso ese desbalance se pueda entender ya desde la frase con que se cierra la secuencia introductoria: “Es una historia difícil de comprender y para contarla regresaré a un tiempo en que mi identidad no era todavía confusa, cuando mi vida no había estallado”.

¿Quién se imputa lo hecho? El terror.

Al empezar el relato José ya está aterrorizado. Sus estados mental y emocional en la secuencia inicial son los mismos en la última escena, en la que José está sentado en su cama, con una pared blanca de fondo mientras se ven imágenes de archivo televisivo, cual si pasaran por su mente. Entonces se puede suponer que el relato es contado en flash back desde aquella escena, como si José hablara para sí y los espectadores pudieran escuchar su monólogo interior.

Está atormentado, como los personajes por los que Campo manifestó predilección en una entrevista concedida a Zuluaga Robledo, de la revista *Cronopio*¹⁰⁷. Está aterrorizado porque, según lo da a entender en la última frase de la secuencia inicial, su vida ha estallado y su identidad en ese momento es confusa. En efecto, al comienzo de su reminiscencia, José tiene una identidad definida como hedonista empedernido, condición que muy posiblemente da cierta tranquilidad, o por lo menos aparentemente disipa a la angustia. Mas la litomiasis, enfermedad propia de quienes practican la guerra en la selva, busca a José en la ciudad, bien haya sido en la oficina compartida con Alberto o bien en alguna aventura sexual, pero le hizo estallar la vida. Ver a Alberto casi vomitando sus entrañas es un acto estremecedor, terrorífico, para alguien que se sabe portador de la misma patología.

Después, salir a la calle y cruzarse con, desposeídos, desahuciados y contrahechos; escuchar y ver a los helicópteros de guerra sobrevolando, reconocerse en réplicas suyas que sufren, todo eso es como constatar que cuando se vive en un país en guerra nadie escapa a los horrores de esa circunstancia por más hedonista que intente ser. La identidad de todos queda atada a alguno de los brazos de la guerra. Una parte, Bizarro, combate con furia paradójica al sistema y es capaz de bombardear un hospital aunque muera un niña, por lo demás hija de su contraparte, Redondo, quien a su vez, combate con

¹⁰⁷Zuluaga Robledo, Juan Manuel. <http://www.revistacronopio.com/?p=563>, revisada en Junio de 2010.

no menos paradoja y saña a quienes considera aliados de Bizarro. Grace, con el consumo de drogas ayuda a financiar esta guerra y a prolongar el status quo; José es uno y muchos al mismo tiempo. El Terror se instala en todos los poros de la ciudad, también del mundo, con diferentes apariencias y las pasiones desgarran a los individuos, como cuando las cuatro réplicas de José se balearon en una discoteca del norte de la ciudad de Cali, escena en la que se cierra el trayecto narrativo correspondiente a la coexistencia traumática, aguerida, terrorífica de réplicas; escena que marca el segundo gran punto de giro o final del segundo acto, si se considera que el propio Campo reconoce haber escrito el guión con esta estructura.

Al terminar la escena de la “encerrona” a José se le hace evidente que el status quo es una máquina tan terrorífica como quienes desean sustituirlo. El dueño de la empresa y quizás su frívola esposa, un día también exploten; por su parte, el doctor Guzmán, parece ayudar al diagnóstico y tratamiento de la litomiasis en paramilitares y guerrilleros pero, al mismo tiempo, ayuda a Redondo a identificar a estos últimos; inclusive Alejandra cae bajo sospecha con su ambigüedad afectiva, entre lo personal y lo laboral.

La tecnología electrónica se apropia del lenguaje cinematográfico y los archivos televisivos, pixelados y lavados de la última secuencia muestran combates en los que participan el ejército estatal, los paramilitares y los guerrilleros. Acaso esa sea una pequeña compilación de hechos militares que reconstruyen cierta trayectoria del conflicto armado en Colombia y que resulta un tanto farragosa y sobretodo redundante. No obstante, narrativamente esa secuencia también funciona como obsesión y pesadilla que atormenta a José, quien pese a la indiferencia política que exhibió al comienzo de su reminiscencia, no pudo escapar a esa lógica y a esa cotidianidad. Es la mentalidad fascista en que ha caído el país, diría Campos. Esas imágenes de archivo se recontextualizan en la mente de un personaje de ficción y a la inversa, un personaje inventado remite a la realidad. En últimas, se borran los límites entre la ficción y el documental.

A Campo le interesa la manera como el conflicto bélico afecta a la psicología de los colombianos y en la obra, el conflicto armado mas que apenas un rasgo del devenir social y político, aparece como un contexto existencial; en él confluyen otros estilos de vida y con él se relacionan otros conflictos sociales y tipos de violencia; nadie puede ser ajeno a él aunque no quiera involucrarse. Las piedrecillas de la litomiasis están alegóricamente en todos los músculos, en todo el

cuerpo. José es libre, sin embargo, esa libertad oscila entre la tutela de la razón cartesiana y la fuerza de las pasiones nietzscheanas. Él se resiste al cambio que le plantean las circunstancias pero nada puede ante el potencial que tiene la alteridad –sus otros yo-. Su imaginación atormentada es el puente que comunica a su mismidad con su ipseidad a través de una hermenéutica del sí (hermenéutica del yo).

5.2. EJERCICIO 2. OBRA CINEMATográfica: *EL REY*.

Dirigida por Antonio Dorado y publicada en 2004.

5.2.1. Red Conceptual de la Acción

5.2.1.1. Agentes, motivaciones y finalidades:

Pedro Rey: Está motivado por el deseo de realizar negocios lucrativos y su finalidad es convertirse en un gran traficante de cocaína.

Blanca: Está motivada por su necesidad de tener un hogar y su finalidad es realizarse como la esposa respetada y respetable de Pedro Rey.

Harry: Está motivado por el deseo de realizar negocios lucrativos y su finalidad es manejar en Estados Unidos el mercadeo de la cocaína que produce Pedro.

Maluco: Está motivado por el respeto a la ley y su finalidad es aprehender y castigar a los delincuentes, especialmente a los narcotraficantes.

Julio González, el periodista: Está motivado por su oficio como observador e interrogador de la realidad. Su finalidad es escribir sobre la vida y obra de Pedro Rey.

Laura Arismendi: Está motivada por su ambición política y su finalidad es apoyarse en Pedro Rey.

Pulgarín: Está motivado por la ambición y su finalidad es ganar dinero aprovechando su rol como policía.

El Pollo: Está motivado por la ambición y su finalidad es reconquistar a Blanca.

Camarada: Está motivado por el deseo de superar las injusticias y su finalidad es vivir dignamente.

5.2.1.2. Las circunstancias

Pedro Rey, es un malandro que tiene como guarida para sus negocios turbios a un modesto café en la ciudad de Cali. Allí conoce a Harry, un norteamericano que llega como representante de los cuerpos de Paz a mediados de los años 60 con quien se alía para crear una lucrativa organización con visos de mafia que exporta cocaína en Estados Unidos. Blanca, involucra al "Rey" en un triángulo amoroso con El Pollo, ambiguo compinche. Asediado por el detective Florez o "Maluco" y ensoberbecido por el éxito del tráfico internacional y la codicia, genera rencores que, en medio de múltiples traiciones al final lo llevan a la muerte.

5.2.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos

5.2.2.1. Caracteres temporales:

La industrialización del Valle del Cauca, La alianza para el progreso, la guerra del Vietnam, el tráfico de cocaína

5.2.2.2. Recursos simbólicos propuestos:

1-La Historia de Colombia: se mencionan fenómenos que implicaron a todo el país, como la alianza para el progreso y el tráfico de cocaína pero también otro de tipo local, como es la industrialización del valle del Cauca.

2-El narcotráfico: Se identifica como un fenómeno que ha incidido de manera significativa en la historia de Colombia y por tanto en sus dinámicas económicas y sociales.

3-La soberbia y el matrimonio: La soberbia es explicable en un personaje que asciende socialmente no solo con ambiciones económicas sino de realización de valores burgueses que requieren de cierto status económico para realizarlos plenamente.

4-Pedro rey, la ciudad y la música: Es inevitable evocar a la Cali de la época referida debido a las dinámicas sociales, económicas, deportivas, musicales y en general culturales que marcaron a aquellos años.

5.2.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: Semblanza periodística de tipo biográfico.

Una semblanza es un conjunto de rasgos que caracterizan, como en este caso, a un personaje que ha participado en hechos de interés público¹⁰⁸. Si bien su elaboración no profundiza en los detalles de la intimidad y la totalidad biográfica, si resalta las peculiaridades de su personalidad, algunos hechos decisivos en su vida y sus relaciones e interacciones con un contexto social e histórico determinado.

La semblanza periodística se basa bien sea en el seguimiento directo al personaje, en testimonios de personas allegadas o en otras fuentes secundarias. No está obligado a realizar referencias académicas pero esto no debe restarle rigurosidad y se emparenta tanto con la crónica debido a la secuencialidad de los hechos como con la entrevista debido a el interrogatorio directo al personaje y con el reportaje debido a la posibilidad de extenderse pero también de analizar, reflexionar y emitir conclusiones.

La semblanza periodística le da relevancia a los detalles de la cotidianidad y opina sobre ella; inserta y destaca al personaje dentro de esa cotidianidad a partir de sus valores o incidencias, lo ubica dentro de un contexto temporal y espacial que puede ser local o nacional. La semblanza está orientada a impactar sobre la opinión pública y por tanto debe proyectar al personaje como referente para una comunidad.

¹⁰⁸ Mena, Luis Alfonso (2010). *Descifrando huellas*. P 123. Ediciones Cali.

5.2.4. Entrevistas a Antonio Dorado, director de la obra

Entrevista a Antonio Dorado y Oscar Campo, por Toro, Hernán. González, Julián y Alzate, Patricia de la revista Nexus

También se tendrá en cuenta el artículo escrito por el propio Antonio Dorado, más algunas conversaciones y comentarios escuchados al autor en diversas ocasiones.

En la página siguiente se presenta el cuadro síntesis en el que se aplican las relaciones operativas para analizar a la obra.

Cuadro 5. Cuadro síntesis de la Obra *El Rey*.

TÍTULO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA: El Rey.
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN
Agentes: Pedro Rey, Blanca, Harry, Maluco, Julio González, Laura Arismendi, Pulgarín, El Pollo, Camarada
Motivaciones y finalidades. Pedro Rey está motivado por el deseo de realizar negocios lucrativos y su finalidad es convertirse en un gran traficante de cocaína. Blanca: Está motivada por su necesidad de tener un hogar y su finalidad es realizarse como la esposa respetada y respetable de Pedro Rey. Harry: Está motivado por el deseo de realizar negocios lucrativos y su finalidad es manejar en Estados Unidos el mercadeo de la cocaína que produce Pedro. Maluco: Está motivado por el respeto a la ley y su finalidad es aprehender y castigar a los delincuentes, especialmente a los narcotraficantes. Julio González, el periodista: Está motivado por su oficio como observador e interrogador de la realidad. Su finalidad es escribir sobre la vida y obra de Pedro Rey. Laura Arismendi: Está motivada por su ambición política y su finalidad es apoyarse en Pedro Rey. Pulgarín: Está motivado por la ambición y su finalidad es ganar dinero aprovechando su rol como policía. El Pollo: Está motivado por la ambición y su finalidad es reconquistar a Blanca. Camarada: motivado por el deseo de superar las injusticias, su finalidad es vivir dignamente.
Circunstancias: Pedro Rey, es un malandro que tiene como guarida para sus negocios turbios a un modesto café en la ciudad de Cali. Allí conoce a Harry, un norteamericano que llega como representante de los cuerpos de Paz a mediados de los años 60 con quien se alía para crear una lucrativa organización con visos de mafia que exporta cocaína en Estados Unidos. Blanca, involucra al "Rey" en un triángulo amoroso con El Pollo, ambiguo compinche. Asediado por el detective Florez o "Maluco" y ensoberbecido por el éxito del tráfico internacional y la codicia, genera rencores que, en medio de múltiples traiciones al final lo llevan a la muerte.
ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA RCA.
CARACTERES TEMPORALES: La industrialización del Valle del Cauca, La alianza para el progreso, la guerra del Vietnam, el tráfico de cocaína.
RECURSOS SIMBÓLICOS: 1-La Historia de Colombia, 2-El narcotráfico, 3-La soberbia y el matrimonio, 4-Pedro rey, la ciudad y la música.
ENTREVISTAS AL DIRECTOR DE LA OBRA: Entrevista a Antonio Dorado y Oscar Campo, por Toro, Hernán. González, Julián y Alzate, Patricia de l revista Nexus
TIPO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA RELACIONADA: Semblanza periodística de tipo biográfico.

5.2.5. EL REY. Otra mirada a la historia.

Melodrama con algunos códigos del llamado cine negro, esta obra también se aproxima a la historia de Colombia desde una adaptación de ciertas herramientas periodísticas. Interrogado por Julián González, de la revista Cronopio¹⁰⁹, Dorado manifestó no problematizarse acerca de la relación entre las Ciencias Sociales y la eficiencia de las tradiciones periodísticas para profundizar en un relato. En esta obra, estrechamente emparentada con la Historia de Cali, se emplea un recurso retórico consistente en construir un personaje acerca del cual existió un referente real y sobre él que se realiza un doble empleo de la semblanza periodística: por una parte, el director de la obra con todo su equipo realizan la semblanza cinematográfica de un personaje, pero, al mismo tiempo, dentro de la obra misma, otro personaje, llamado Julio González se desempeña como el periodista que realiza tal semblanza pero por escrito. A continuación será abordada la obra por medio de los siguientes recursos simbólicos: 1- Rasgos del personaje: la soberbia y el matrimonio. 2-Un problema de interés público: el narcotráfico. 3- El personaje y la Historia de Colombia. 4-Pedro el personaje, la ciudad y la música.

Rasgos del personaje: la soberbia y el matrimonio.

Este relato de delincuencia e historia nacional también puede ser comprendido como una narración sobre un hombre ansioso y soberbio que no era tan autosuficiente como parecía. Su soledad en el precario café fantasía es patente cuando levanta la puerta en medio del tedio de un corredor desolado y asediado patéticamente por un bribonzuelo sin víctimas. Se diría que la joven Blanca - nombre que de alguna manera alude al producto que le da notoriedad a Pedro- “le cayó del cielo” a Pedro Rey. Ella apareció por aquel corredor, el bribonzuelo quiso arrebatarse una de sus modestas maletas y Pedro hizo gala de su temperamento recio para ayudar a la dama. Melodrama al fin y al cabo, esta es una pequeña parodia de la historia del príncipe (en este caso un malandro) que rescata a una princesa (en este caso sin dote).

Ella le pide un empleo pero Pedro, en lugar de ser el benefactor, en el fondo es el beneficiado con la llegada de Blanca. Si bien Pedro continúa con su café

¹⁰⁹ Alzate, Patricia. González, Julián. Toro, Hernán.

<http://comunicacionsocial.univalle.edu.co/imagenes/fotos/ENTREVISTA%20CAMPO%20Y%20DORADO.pdf>, revisada el 10 de Junio de 2010.

como guarida, realizando negocios turbios, y atando cabos astutamente, ella lo asienta en un hogar y si bien él considera que el matrimonio es una pesadilla, ella lo induce al casorio. La fuerza del amor se impone aún en el reino de la malevosía. Blanca transforma a Pedro en un típico hombre hogareño preocupado por el futuro de su familia y ese es un factor clave para su delictuoso desarrollo empresarial, simbolizado en algún momento por un perico enjaulado, alusivo al animalito que le dio nombre a la cocaína debido a la locuacidad de quienes empezaron a consumirla.

Las ventas de cocaína prosperan, Pedro compra tres grilles y una casa lujosa. Entonces se fortalece su relación con Laura Arismendi, cuya extracción socioeconómica parece prometerle una consorte de alto estatus. Él le regala un carro, le financia una campaña electoral y se lia sexualmente con ella. El busca una reina porque él es un Rey; su soberbia necesita apoyarse en un reconocimiento público que no tiene y que Blanca no puede ayudarle a conseguir. Las dos mujeres encarnan el par melodramático de riqueza y pobreza, maldad y bondad.

Su matrimonio tambalea. Sin embargo, cuando Blanca cae en la cocainomanía, Pedro reacciona, aunque ciertamente con violencia machista, en defensa de la moral de su hija. Blanca encuentra refugio transitorio en El pollo, su ex - marido. Dorado le dijo a Toro¹¹⁰ que quiso indagar elementos sobre la historia del país a partir de un triangulo amoroso, lo cual permanece como una de las dimensiones de la vida de El Rey. Ese triangulo mantiene al personaje dentro del esquema patriarcal burgués: Laura no es más que una amante tan soberbia como Pedro, además oportunista y pasajera, aunque el desempeño de la actriz que la encarna no sea suficientemente convincente como para llamarla “feme fatale” de un ejemplar del cine negro. Ella no va a visitar a Pedro en el hospital luego que el Pollo intentara matarlo por medio de unos compinches, en cambio Blanca, la leal y desdichada blanca, sí lo hace.

La soberbia de Pedro, acaso desesperada inseguridad, lo lleva a ultrajar a sus propios servidores (incluida Laura, de quien se separa brutalmente). Desde luego que en aquellos mundillos de codicias y triquiñuelas, las traiciones son caminos que se recorren a diario. Por eso Pedro ordena el asesinato de caliche y él mismo mata al Pollo.

¹¹⁰ Alzate, Patricia. González, Julián. Toro, Hernán.

<http://comunicacionsocial.univalle.edu.co/imagenes/fotos/ENTREVISTA%20CAMPO%20Y%20DORADO.pdf>,

revisada en Junio de 2010.

Blanca le reclama atención y Pedro le promete retirarse del negocio para rehacer sus vidas en Europa. No obstante, su soberbia había sembrado demasiados rencores. El melodrama es un matiz de la tragedia. Pedro Rey no fue ni héroe ni noble pero su destino era trágico. No le alcanza el tiempo para retirarse. El avaro Harry no tolera que Pedro busque sus propios clientes en otros mercados y el teniente Pulgarín se cansa de tantas humillaciones y lo asesina. Blanca, su esposa, lo llora y lo acompaña hasta la tumba. Dorado comentó que inicialmente quiso hacer una obra más extensa sobre la violencia en Colombia pero que finalmente la redujo y se puede afirmar que con ello su planteamiento ganó claridad.

Un problema de interés público: el narcotráfico.

Ácida sátira, la obra en tanto discurso sugiere una implícita acusación contra Mariano Ospina Pérez, presidente de Colombia entre 1946 y 1950, quien por ambigua falta de información o por alguna incompetencia gubernamental propició la importación de una variedad de cáñamo, con la que se esperaba estimular a la industria textil pero que correspondió a la variedad que se conoce como Marihuana que, sin embargo, en ese momento no contaba con el potencial exportador de la marihuana peruana, razón por la cual no le llamaba mucho la atención a Harry, el antropólogo enviado por los “Cuerpos de Paz”. El tráfico de marihuana sembrada en Colombia tuvo su apogeo solo 25 años después. No obstante, Dorado le dijo a Toro de la revista Cronopio, que inicialmente quería hacer un documental pero ante la imposibilidad de hacerlo, consideró que la ficción le permitía contar mejor esta historia. A la manera de los historiadores posmodernos, reconoce que en *El Rey* hay hechos que él reconstruyó por medio de la ficción cinematográfica pero que otros son claramente inventados en función del desarrollo narrativo de la obra. “La realidad también se inventa”, dijo. Según esta obra, a mediados de los años 60, fue Pedro Rey, astuto y osado, el gestor del negocio con la cocaína; Carlos Pérez, “El pollo” ex -amante de su esposa, le ayudó a conseguir los insumos y el Camarada, asediado por la necesidad de dinero claudicó en su ideología pese a su visceral odio hacia los gringos. Harry se convirtió en el socio comercializador en Estados Unidos.

El camarada es no solo un personaje entre cliché y pintoresco sino también la encarnación de un sarcasmo contra la izquierda esquemática y en el fondo débil de aquella época; al mismo tiempo es una evidencia del poder demoledor del

sistema, dentro del cual la pujanza del nuevo negocio y el talante corrupto de Harry encajan perfectamente.

Se observa de manera casi didáctica la obtención artesanal de cocaína, procedimiento que, sin embargo, se convierte en el motor productivo de un negocio de enormes movimientos monetarios. Con mordacidad, la obra muestra como Harry trae al país algunos implementos de laboratorio camuflados como ayuda a instituciones educativas y Pedro Rey organiza la empresa con base en su personalidad, comprando la lealtad de truhanes, aventureros o desposeídos desesperados que vieron en la producción y transporte de cocaína una gran oportunidad para obtener jugosos ingresos. Pedro se acercó al ejercicio de prácticas mafiosas y ese rasgo del personaje acerca la obra a los códigos del cine gansteril.

La obra se alinea con la tesis según la cual una de las secuelas de la guerra del Vietnam fue el incremento de la demanda de psicoactivos en Estados Unidos. La empresa de Rey y Harry idea las primeras estrategias para transportar el alcaloide dentro o fuera del país. Canecas de leche, libros o trofeos; falsas monjas o falsos deportistas fueron vectores de cocaína de mejor calidad que la mexicana. Según esta obra, los juegos panamericanos de 1971, realizados en Cali, fueron utilizados por Rey como mascarada para un acontecer subrepticio pero rentable con el negocio de “la nieve”.

En tono de pesimismo social, en el relato Pedro Rey infiltra muchos rincones de la cultura y de la vida social y política. Igualmente descubre que la parte más gananciosa del negocio está en el mercadeo y no en la producción. Sin duda él es uno de tantos geniecillos siniestros que, surgidos de la pobreza, han encontrado en la ilegalidad, los espacios adecuados para demostrar su talento.

El personaje y la Historia de Colombia.

La obra tiene rasgos de semblanza, relatada por un periodista cuya *voz en off* es la lectura de su propia redacción. En ella se mencionan algunos hechos de los años sesenta y setenta acaecidos principalmente en Colombia aunque también se hace referencia al contexto internacional: la importación de cáñamo, los inicios del tráfico de cocaína, la alianza para el progreso, el mundial de fútbol de 1970, los juegos panamericanos de 1971, los juegos olímpicos de 1972, unas elecciones parlamentarias, la cotidianidad de aquella década.

Si bien se podría entender a este relato como una exposición del quehacer del periodista Julio González, quien aparece en varias escenas, el hilo articulador de todos estos hechos es la trayectoria empresarial-delincuencial de Pedro Rey. El personaje es evocador de Jaime Caicedo, quien realmente existió durante los años que refiere la obra. De esta manera, independientemente de la intención del director, se construye una apuesta a un cierto tipo de “historiografía”, alusiva a un personaje transgresor de las normas pero que precisamente por ello incidió sobre el acontecer histórico, particularmente de la ciudad de Santiago de Cali.

Este personaje transgresor, evocador de uno real, junto a algunos aspectos estéticos de la narración, como la presencia del detective duro, hace que esta obra sea de cierta manera tributaria del denominado cine negro, que tuvo su apogeo en la industria cinematográfica norteamericana durante los años 40 y 50 del pasado siglo, hasta convertirse en todo un género. Antonio Dorado fue explícito con Alzate, de la revista Cronopio¹¹¹, al declarar su gusto por el cine negro como opción para hacer cine en América Latina.

Es decir que se trata de un relato en el que no se pierde la referencia a lo ocurrido efectivamente en el complejo devenir del tiempo, pero a la vez se introducen elaboraciones artísticas que seleccionan algunos hechos, los estructuran y estilizan. Frente a la obra, en tanto espécimen de una cierta modalidad historiográfica, no es plausible solicitarle pruebas empíricas pero sí referencias que sugieran interpretaciones acerca de lo sucedido y hasta hipótesis, por metafóricas que sean, acerca de la realidad colombiana que constituye su contexto más cercano. Al fin y al cabo toda visión histórica siempre es una versión.

De hecho, el periodista que da cuenta de esta historia con su voz en off, expresa que lo sucedido en este relato denuncia a una doble moral económica y política de la sociedad colombiana. Igualmente es dable considerar que ilustraciones figuradas de ello son el oportunismo de la diputada Arismendi, incluso la debilidad de carácter del Camarada y hasta las traiciones de El Pollo y de Caliche, secuaces de El Rey. El único personaje recto parece ser el inspector Florez, apodado por Pedro como “Maluco”, cuya ira apoyada en la ley naufraga en medio de las utilizaciones truculentas que de la misma ley hace el corrupto teniente Pulgarín.

¹¹¹ Alzate, Patricia. González, Julián. Toro, Hernán.

<http://comunicacionsocial.univalle.edu.co/imagenes/fotos/ENTREVISTA%20CAMPO%20Y%20DORADO.pdf>, revisada en Junio de 2010.

Desde luego que esta es una hipótesis pesimista sobre Colombia, pero, dicho sea de paso, tal pesimismo constituye otro rasgo del cine negro, escrutador no difamatorio pero sí crítico de las excrescencias de la sociedad. Es precisamente eso lo que considera Dorado que ha logrado con su obra, al realizar una adaptación del género a la realidad colombiana pero buscando una comprensión crítica de la misma.

En la primera secuencia se le da relevancia al menos a tres hechos históricos: la llegada de algunas empresas extranjeras al Valle del Cauca, la implementación de la denominada *Alianza para el Progreso* y el surgimiento del tráfico de cocaína desde Colombia. El mundo se debatía en medio de la guerra fría, en la que Estados Unidos, con sus ideales de industrialización y democracia liberal, se disputaba al mundo con la Unión Soviética y su modelo de comunismo. El Camarada da rabiosa cuenta de aquella disputa, experimentada en “carne propia”, al contarle al periodista y a Pedro Rey que fue expulsado de la empresa norteamericana donde trabajaba como químico, por pertenecer al sindicato y vale recordar que por la época los sindicatos tenían fuertes influencias de los idearios comunistas.

La obra se atreve a la sátira política al presentar mediante la voz en off a *La Alianza para el Progreso* como una estrategia norteamericana para detener precisamente al comunismo. De paso, un funcionario del estado responde al periodista Julio González que quienes afirman tal cosa son los bandoleros y guerrilleros, a tono con los ecos de la revolución cubana, que para la época que refiere este relato, ya llevaba siete años. En ese contexto aparece una pareja de gringos, enviados por el programa “Cuerpos de Paz”, entre ellos Harry, el antropólogo que había solicitado ir al Perú pero que llega a Colombia aparentemente a prestar sus servicios como agente de desarrollo.

Poco después este norteamericano se revela no como agente anticomunista ni como un agente de desarrollo sino como un individualista, personaje prototípico del cine negro, quizás representante de muchos como él, que, según lo afirma el relato, en ese momento buscaban incursionar en el tráfico de marihuana. Por esa razón había solicitado ir al Perú, donde los cultivos de aquella yerba habían alcanzado reputación internacional.

Pedro Rey supo canalizar la oportunidad que le consiguió Caliche para entregarle una muestra de cocaína elaborada en el país vecino a Harry y empezar así la producción propia. Pedro Rey (o Jaime Caicedo, el personaje real que se evoca) sentó las bases del tráfico de cocaína en Colombia. Esta es una hipótesis

que plantea la narración. El fue el antecesor de Pablo Escobar, quien especialmente a finales de los años 80 participó en páginas de la historia nacional, horrendas unas y polémicas otras.

Pedro, la ciudad y la música.

Mientras la banda “Robos y Atracos, Sociedad Anónima” saquea a una joyería, en la lóbrega calle, los músicos cómplices le otorgan a tal hecho un aire de poesía sórdidamente irónica cantando “Que se quede el infinito sin estrellas...” sin embargo, bajo la luz mortecina del café Fantasía, Pedro tuerce tal intencionalidad y dedicándole el eco de esa música a Blanca, empieza a seducirla. El barrio es popular y tradicional. Por sus calles pasan vendedores de pandebono ofreciendo a gritos su producto y en la esquina se alquilan historietas, de las cuales el Pollo lleva un ejemplar de *Tormenta* cuando intenta persuadir a Blanca para que abandone a Pedro y regrese con él. Más adelante a la luz amarillenta del café “Fantasía” la alienta en sentido figurado la letra apasionada de la canción “El viejo farol...” mientras Blanca, con coquetería, convence a Pedro de no estar interesada en los requiebros del “Pollo”.

Que Pedro se entreviste con Harry junto a un río concita al imaginario de los caleños, habituados a los paseos al río Pance pero no es muy significativo para los foráneos. De todas maneras sí sugiere el aire pueblerino que aún tenía Cali en aquellos años, cerca a un río sin canalizar. Además denota la extracción popular de Pedro, cuya casa modesta se observa cuando allí se elabora la primera muestra de cocaína.

Cuando reciben los primeros dineros por las ventas, la letra del bolero-son “Loca ansiedad” redonda en la descripción del estado anímico de aquellos truhanes. Después el agitado “mambo rock” le otorga optimismo a la escena de la bodega dedicada a la producción. En la fiesta del matrimonio hay un septeto en vivo. Pese a la cantidad de música grabada que existía, ese es un lujo ostentoso que se podía dar alguien socialmente emergente. Sin salir de los bajos fondos Pedro Rey asciende económicamente y se traslada a una casa que le compra a Laura Arismendi, en la parte alta del antiguo barrio San Nicolás, donde Dorado conoció de cerca esta historia¹¹² y que en la obra fue representado desde el

¹¹² Dorado, Antonio. <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1147>, revisado el 25 de enero de 2012

tradicional barrio San Antonio, ubicado dentro de la obra en una colina que deja al fondo a los edificios que dibujan a la moderna ciudad y más allá a los barrios populares. En el barrio San Nicolás vivió Dorado en los años sesenta, cuando llegó a Cali, según se lo dijo a Alzate. Esa es la ciudad que evoca de varias maneras en la obra. Los límites entre ficción y documental se desvanecen. En el Grill Miracali, sede principal de los negocios de Pedro, emparedado en metales espejeantes y con sillones en semicírculo, se escucha músicaailable, desde “Tihuanaco”, descarga salsera de Alfredo Linares, hasta la música tropical de “Nelson y sus estrellas”; eran los tiempos de la “Caleña, caleña linda, caleña de labios roojoos”. Los bailarines pintorescamente vestidos denotan la fisonomía popular de los caleños, se lucen con sus pasos saltarines y participan en concursos de baile.

Laura, ignorante de la complejidad social del barrio el Guaval, le ofrece al periodista Julio González llevarlo hasta su casa después de una kermés de beneficencia. La calles están pobladas de niños y adolescentes sin normas y muy posiblemente sin manutención; la crítica social aflora por todas partes. Uno de ellos escupe al periodista, quien se apea para perseguirlo. Por el lado opuesto del vehículo, otro chico le arrebató el reloj a Laura, quien también sale envalentonada. Dos adolescentes aprovechan la ocasión y se roban al automóvil recién abandonado. “Agúzate que te están velando”, la canción de Richie Rey y Bobby Cruz, de moda en los salseros años setenta, suena cuando la ya diputada Laura Arismendi acude al grill Miracali. Todos tenían que aguzarse: Laura para que aprendiera de aquel mundillo, Pedro para que reconociera el oportunismo de Laura, Blanca para que reconociera a su rival, El pollo, para que resolviera su ambigua lealtad, el timador Caliche para salir airoso en sus torpes maniobras. Incluso, el servil José, convertido en guardaespaldas de Pedro. Todos debían estar alerta ante todos... Pachanga, el gitano...

El cementerio de trenes es el sitio de encuentro para arreglar cuentas y es un escenario propicio para mantener la evocación del cine negro, igual que la atmósfera densa del taller de aquel periodista más bien pobre pero rebuscador. Los parques acogen encuentros públicos: en el parque San Francisco se presenta Pedro con su ambición en contraste con el resentimiento de El Camarada, lo cual constituye un conflicto sociocultural con el que se empieza a plantear la historia; mientras merodean por el parque Caicedo, Pedro y El pollo descubren la traición de Caliche; en el parque de las banderas Harry advierte a Pedro que no está dispuesto a dejarse desplazar en el comercio de Cocaína. El grill Miracali, en cambio, es un sitio que propicia reuniones íntimas, incluso clandestinas como el

consumo de cocaína y el encuentro de amantes furtivos. En el mismo Grill Miracali, Blanca sufre los violentos desplantes de su marido, cautivado por Laura; allí mismo su viejo amor, El Pollo, se embelesa libidinosamente con otra chica. En ese momento se escucha al mismo “Nelson y sus estrellas” cantando “Llora corazón, llora. Cuando llora el corazón es porque lo han traicionado y el cariño le han robado. Pobrecito corazón...”

A Blanca, Luciano Godoy, el asesor musical de la obra le compuso una melodía propia pero esta obra cinematográfica no se propone ser un tratado sobre música aunque se cuida de sostener un tono de época, a veces con melodías grabadas por aquellos años y en otros momentos con incidencias elaboradas e interpretadas contemporáneamente por RED HOUSE, asociación musical básicamente de Jeff Espinosa y Francisco Simon. Durante el entierro de Pedro, en el cementerio central, los mariachis cantan la música que a él le gustaba. De hecho uno de sus actos de ostentación había consistido en traer auténticos mariachis mexicanos para anunciar su llegada cuando regresó de visitar a aquel país.

Sobre la mesa de billar traquean las bolas golpeadas de un lado para otro, como la suerte de estos malevos. Al final Blanca cubre la mesa como si cubriera el cadáver del hombre con quien vivió un tormentoso romance, que empezó precisamente sobre una mesa de billar. Esta semblanza combina dos hemisferios del periodismo: la información y la opinión, dentro de una propuesta crudamente reflexiva sobre la conciencia nacional colombiana, más allá de las anécdotas hiladas por el relato.

5.3. EJERCICIO 3. OBRA CINEMATOGRAFICA: *BOLÍVAR SOY YO*.

Escrita y dirigida por Jorge Alí Triana y publicada en 2002.

5.3.1. Red Conceptual de la Acción.

5.3.1.1. Agentes, motivaciones y finalidades.

Santiago Miranda, quien, como actor, interioriza en forma ególatra y delirante la personalidad de Simón Bolívar, lo cual le lleva a desear la modificación del final del libreto de la telenovela que protagoniza y a considerarse responsable de transformar al país.

Alejandra Barberini, ex novia de Santiago Miranda y, al mismo tiempo intérprete de Manuelita Sáenz en la telenovela *Los amores de Bolívar*, quien se mantiene afectuosa hacia Santiago y trata de persuadirlo para que entre en razón y acepte la manera como muere, según el libreto.

Presidente de Colombia, desea lucirse en el ámbito internacional y se propone utilizar al personaje de Bolívar, interpretado por Santiago Miranda, como un símbolo publicitario pero se le invierte la situación y primero es secuestrado por el mismo Santiago y luego muere en la explosión final.

La Productora de televisión, está interesada en terminar la novela y sacar provecho económico de ella, le facilita al presidente la presencia de Santiago Miranda en la reunión de presidentes en la cual el actor secuestra al presidente y la situación se le sale de las manos.

Siquiatra: su pedantería académica lo lleva a tratar de lucirse, más que como terapeuta, como represor del actor y al final fracasa porque Santiago Miranda se le escabulle.

Julita: Madre de Bolívar, orgullosa de su hijo lo sobreprotege y trata de alentar su noviazgo con Alejandra sin lograrlo.

El Ministro de Defensa es servil con el presidente, se propone rescatarlo del secuestro pero fracasa.

La Vicepresidente de Colombia es respetuosa con el presidente aunque al parecer conspira contra él pero, su presencia se diluye.

Enrique Castro, Director de la telenovela, busca y defiende el rating y para ello altera la historiografía, orientándola hacia el melodrama pero ante la egolatría delirante de Santiago le da al traste con sus propósitos.

Maquilladora: Cumple con sus funciones. No tiene mucha presencia dramática.

Parmenio: comandante guerrillero del E. P. R., motivado por su ideal revolucionario se propone realizar propaganda a su movimiento desde el barco en el que Santiago Miranda secuestró al presidente y luego propicia la masacre con que termina la historia.

Kelly: prostituta interesada en Santiago Miranda como hombre que es actor de televisión, se propone sacarlo de la depresión mientras ve la telenovela sin dejar de ejercer su oficio.

Celador: Le interesa ser un buen ciudadano, respetuoso de la figura heroica pero humana de Bolívar, busca persuadir a Santiago Miranda de reorientar al personaje pero muere en medio de la masacre provocada por los guerrilleros.

5.3.1.2. Circunstancias.

Santiago Miranda es un actor que interpreta a Simón Bolívar en una telenovela basada en la vida del libertador. La novela obtiene alta audiencia y el actor se hace famoso e inclusive es aprovechado como figura publicitaria por el gobierno del momento. Sin embargo, Santiago está en crisis personal con Alejandra, su novia e intérprete de Manuelita Sáenz en la misma telenovela.

Santiago entra en delirio permanente y se considera él mismo el verdadero Bolívar, con autoridad para increpar a la sociedad, a los gobernantes nacionales y a los de los países bolivarianos. Un psiquiatra fracasa en su intento por controlarlo, Santiago se aleja de la grabación de la telenovela, secuestra al presidente y remonta con él al río Magdalena, donde un grupo guerrillero intenta sacar partido publicitario; llega a la quinta de Bolívar en Bogotá donde se genera un asalto militar y Santiago muere.

5.3.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.

5.3.2.1. Caracteres temporales.

El período de la independencia, el período de la república, el robo de la espada de Bolívar, la toma del palacio de justicia.

5.3.2.1. Recursos simbólicos propuestos.

En este caso, se tomará como tema de esta obra al heroísmo altruista de Bolívar, como quiera que es la construcción cultural básica a la cual se hace referencia a lo largo de toda la obra; en relación con dicho tema: se abordarán los siguientes aspectos: 1-La relación entre la historiografía, la lógica de una telenovela y el juego de un niño.2-Las concepciones de la ficción y de la historia. De Bolívar todos hablan. 3-De las valoraciones sobre el altruismo de Bolívar, todas y ninguna.4-La cordura y la locura del psiquiatra. Que nada nos sorprenda. 5-De la perturbación de las grabaciones de una telenovela a la perturbación de un país; 6-La televisión como doblez de la vida cotidiana;7-La ambigüedad del discurso histórico, la actualidad nacional y la telenovela.

5.3.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: La deconstrucción¹¹³.

La deconstrucción como modalidad de investigación cualitativa, aborda a la realidad desde el discurso, y puede dirigirse o bien al tema del discurso, a los signos contenidos en el discurso, o a la estructura del mismo.

La deconstrucción se orienta a poner en duda todas las interpretaciones existentes sobre todos los aspectos del discurso, y plantea criterios a partir de los cuales sean posibles otras interpretaciones aunque no se compromete con ninguna de ellas. Es aguda y demoledoramente crítica tanto con la estructura general de los hechos como con los detalles que le dan textura. Es decir que se dirige tanto a las estructuras que explican al discurso como a los significados que permiten comprenderlo.

¹¹³ Huamán, Miguel Ángel. Claves de la deconstrucción.

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/lect_teoria_lit_ii/claves.pdf. Revisado el 29 de Febrero de 2012.

En este caso se puede asumir como signo a la figura de Bolívar, como tema a su heroísmo altruista, y como estructura al discurso histórico oficial. A manera de apuesta, se considera que esta obra los deconstruye a los tres.

5.3.4. Entrevistas a Jorge Alí Triana, director de la obra.

Se tendrán en cuenta varias conversaciones personales con el director y una entrevista realizada por Osvaldo Osorio para la revista virtual *cinépagos. Net*.

En la página siguiente se presenta el cuadro síntesis en el que se aplican las relaciones operativas para analizar a la obra.

Cuadro 6. Cuadro síntesis de la obra *Bolívar soy yo*

TÍTULO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA: Bolívar soy yo
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN.
<p>Agentes: Santiago Miranda, Alejandra Barberini, Presidente de Colombia, La Productora de televisión, Siquiatra, Julita, El Ministro de Defensa, La Vicepresidente de Colombia, Enrique Castro, Maquilladora, Parmenio, Kelly, Celador.</p>
<p>Motivaciones y finalidades: Santiago Miranda, quien, como actor, interioriza en forma ególatra y delirante la personalidad de Simón Bolívar, lo cual le lleva a desear la modificación del final del libreto de la telenovela que protagoniza y a considerarse responsable de transformar al país.</p> <p>Alejandra Barberini, ex novia de Santiago Miranda y, al mismo tiempo intérprete de Manuelita Sáenz en la telenovela <i>Los amores de Bolívar</i>, quien se mantiene afectuosa hacia Santiago y trata de persuadirlo para que entre en razón y acepte la manera como muere, según el libreto.</p> <p>Presidente de Colombia, desea lucirse en el ámbito internacional y se propone utilizar al personaje de Bolívar, interpretado por Santiago Miranda, como un símbolo publicitario pero se le invierte la situación y primero es secuestrado por el mismo Santiago y luego muere en la explosión final.</p> <p>La Productora de televisión, está interesada en terminar la novela y sacar provecho económico de ella, le facilita al presidente la presencia de Santiago Miranda en la reunión de presidentes en la cual el actor secuestra al presidente y la situación se le sale de las manos.</p> <p>Siquiatra: su pedantería académica lo lleva a tratar de lucirse, más que como terapeuta, como represor del actor y al final fracasa porque Santiago Miranda se le escabulle.</p> <p>Julita: Madre de Bolívar, orgullosa de su hijo lo sobreprotege y trata de alentar su noviazgo con Alejandra sin lograrlo.</p> <p>El Ministro de Defensa es servil con el presidente, se propone rescatarlo del secuestro pero fracasa.</p> <p>La Vicepresidente de Colombia es respetuosa con el presidente aunque al parecer conspira contra él pero, su presencia se diluye.</p> <p>Enrique Castro, Director de la telenovela, busca y defiende el raiting y para ello altera la historiografía, orientándola hacia el melodrama pero ante la egolatría delirante de Santiago le da al traste con sus propósitos.</p> <p>Maquilladora: Cumple con sus funciones. No tiene mucha presencia dramática.</p> <p>Parmenio: comandante guerrillero del E. P. R., motivado por su ideal revolucionario se propone realizar propaganda a su movimiento desde el barco en el que Santiago Miranda secuestró al presidente y luego propicia la masacre con que termina la historia.</p> <p>Kelly: prostituta interesada en Santiago Miranda como hombre que es actor de televisión, se propone sacarlo de la depresión mientras ve la telenovela sin dejar de ejercer su oficio.</p> <p>Celador: Le interesa ser un buen ciudadano, respetuoso de la figura heroica pero humana de Bolívar, busca persuadir a Santiago Miranda de reorientar al personaje pero muere en medio de la masacre provocada por los guerrilleros.</p>

Circunstancias: Santiago Miranda es un actor que interpreta a Simón Bolívar en una telenovela basada en la vida del libertador. La novela obtiene alta audiencia y el actor se hace famoso e inclusive es aprovechado como figura publicitaria por el gobierno del momento. Sin embargo, Santiago está en crisis personal con Alejandra, su novia e intérprete de Manuelita Sáenz en la misma telenovela.

Santiago entra en delirio permanente y se considera él mismo el verdadero Bolívar, con autoridad para increpar a la sociedad, a los gobernantes nacionales y a los de los países bolivarianos. Un psiquiatra fracasa en su intento por controlarlo, Santiago se aleja de la grabación de la telenovela, secuestra al presidente y remonta con él al río Magdalena, donde un grupo guerrillero intenta sacar partido publicitario; llega a la quinta de Bolívar en Bogotá donde se genera un asalto militar y Santiago muere.

ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA RCA.

CARACTERES TEMPORALES: El período de la independencia, el período de la república, el robo de la espada de Bolívar, la toma del palacio de justicia.

RECURSOS SIMBÓLICOS: 1-La relación entre la historiografía, la lógica de una telenovela y el juego de un niño.2-Las concepciones de la ficción y de la historia. De Bolívar todos hablan. 3-De las valoraciones sobre el altruismo de Bolívar, todas y ninguna.4-La cordura y la locura del psiquiatra. Que nada nos sorprenda. 5-De la perturbación de las grabaciones de una telenovela a la perturbación de un país; 6-La televisión como doblez de la vida cotidiana;7-La ambigüedad del discurso histórico, la actualidad nacional y la telenovela.

ENTREVISTAS AL DIRECTOR DE LA OBRA: Se tendrán en cuenta varias conversaciones personales con el director y una entrevista realizada por Osvaldo Osorio para la revista virtual *cinéfagos.net*

TIPO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA RELACIONADA: la de construcción

5.3.5. BOLÍVAR SOY YO. Cesó la horrible noche, por ahora.

Pese al desacuerdo de algunos, llegó el año convenido por los historiógrafos como el Bicentenario de la Independencia de Colombia; desde entonces en diferentes lares muchos reclaman para sí la auténtica encarnación del sueño de Bolívar; muchas noches horribles han pasado los colombianos desde que se escribió el himno nacional y, hace mucho menos de doscientos años, una obra cinematográfica que juega con la ambigüedad, narra cosas muy significativas, como lo haría un orate: "Bolívar soy yo".

Mediante situaciones que pasan por la parodia y la ironía, matices de la comedia, esta obra narra la tragedia del héroe nacional por excelencia y, de paso describe por antonomasia, como ninguna otra obra cinematográfica colombiana una cierta épica nacional.

Yendo y viniendo una y otra vez sobre el relato que ofrece la obra, cuya estructura es lineal pero salta gracias al montaje narrativo, entre el delirio, la ficción y la actualidad (que no la cordura), se acometerán algunas interpretaciones desde siete aspectos que parecen pertinentes. Si quien no haya visto la obra, lee con atención, es muy posible que logre armar las partes del relato como quien arma un rompecabezas. Quien la haya visto tendrá mejores herramientas para discordar con este texto. Combinando la información suministrada por la red conceptual de la acción, las entrevistas al director y los caracteres temporales, se abordarán los siguientes recursos simbólicos ya enunciados arriba:

- 1-La relación entre la historiografía, la lógica de una telenovela y el juego de un niño.
- 2-Las concepciones de la ficción y de la historia. De Bolívar todos hablan.
- 3-De las valoraciones sobre el altruismo de Bolívar, todas y ninguna.
- 4-La cordura y la locura del psiquiatra. Que nada nos sorprenda.
- 5-De la perturbación de las grabaciones de una telenovela a la perturbación de un país.
- 6-La televisión como doblez de la vida cotidiana.
- 7-La ambigüedad del discurso histórico, la actualidad nacional y la telenovela.

La relación entre la historiografía, la lógica de una telenovela y el juego de un niño.

A Jorge Alí Triana, el director de la obra, le escuché una vez, durante la grabación de otro de sus trabajos, que cuando “rodaba” (léase filmaba) se sentía como un niño jugando con sus muñecos e inventando historias.

Llamando la atención hacia el “cine de época”, esta obra empieza con una escena en la que un pelotón de fusilamiento, vestido a la usanza de los ejércitos europeos decimonónicos se dispone a realizar una ejecución, hasta que uno de los mandos le ordena a un soldado llamado Almagro ir a informar que están listos, lo cual efectivamente se hace, pero no ante otro militar sino frente a un director de televisión que se encuentra tomando un refrigerio. La ilusión primera se rompe y de la ilusión de realidad de la obra se pasa al distanciamiento que provoca la observación de un set de grabación.

Más, aquel soldado Almagro no es sólo un mensajero en el contexto narrativo de la obra, sino, sobre todo, el niño amigo que comunica a otros dos que no se han puesto de acuerdo en el “a qué jugamos”. Él traslada el contexto de una puesta en escena historiográfica realista hacia una segunda puesta en escena: la de los productores de una telenovela, de la cual hace parte la primera, es decir, la del pelotón de fusilamiento.

Ese juego simultáneo es el que deja entender los intercortes en los que se ve, primero a Bolívar reflexionando sobre su existencia y después, al mismo personaje caracterizado físicamente pero ya hablando como Santiago Miranda, el actor que interpreta a Bolívar en la telenovela, quien discute con Alejandra Barberini sobre la crisis sentimental que ellos dos atraviesan. Por allí cruza el melodrama pero no se instala. A continuación, frente al pelotón de fusilamiento, Bolívar perora la última proclama que, según los historiógrafos, fue dictada diez días antes de su muerte, enfermo pero no por cuenta de los fusiles. En ese discurso Bolívar declaró su disposición a ofrecer su muerte como una contribución al cese de las disputas que impiden la consolidación de la nación llamada “La Gran Colombia”. De cualquier modo, en el momento en que el actor Santiago Miranda (nombre del actor a su vez interpretado por Robinson Díaz), logra lucirse proyectando una furiosa angustia y de repente interrumpe abruptamente su desempeño solicitando que “corten”, propicia el regreso de la puesta en escena sobre Bolívar a la puesta en escena sobre los productores, haciéndolas confluir en una controversia entre Santiago Miranda y el director.

Como los niños no están de acuerdo en el “a qué jugamos” Santiago Miranda defiende el punto de vista historiográfico dejando traslucir cierto frenesí al afirmar que “Bolívar no murió así”, y que se niega a “matarlo” de esa manera. Por su parte, el director defiende la lógica televisiva al afirmar que la muerte escenificada en el paredón es de más impacto, y se entiende que se refiere a lo melodramático. Más adelante le recordará a la productora que fue ella quien afirmó que morir en una cama no daba “rating”. La obra parodia a las prácticas del medio audiovisual.

De hecho, la telenovela se titula “Los amores de Bolívar” y como tal su intención es más emotivista que historiográfica. Mientras a la historiografía le interesa la verdad factual, la telenovela busca el éxito comercial. De este modo sencillo se trasluce que existe más de una versión posible de la historia, según los intereses desde los que se plantea el relato de los hechos, discusión que, dicho sea de paso, ha sido tematizada por los estudiosos de la historia llevada al cine.

Las concepciones de la ficción y de la historia. De Bolívar todos hablan.

Jorge Alí le dijo a Osvaldo Osorio¹¹⁴, de cinéfagos.net, que confía en su intuición, y que pensar demasiado en las intenciones durante la creación artística, puede ser aburrido. En esa misma dirección, el director le dice a Santiago Miranda que no olvide que están realizando un dramatizado (televisivo) y poco después le espeta que no presuma ser historiador. Con lo anterior, pareciera que la obra identificara a la disciplina histórica con “la verdad” y que, además la opusiera a la ficción. No obstante, en lo sucesivo el contexto dramático y los personajes revelan tantas interpretaciones en pugna sobre el sueño bolivariano que resulta difícil, por no decir imposible, sostener que la obra defienda una relación de equivalencia entre disciplina histórica y verdad. Al contrario, permite la exposición de las múltiples versiones que coexisten.

Esas versiones como la del presidente, la de la guerrilla o la que se trasluce en los nombres de diferentes empresas, están narradas por medio de una dramatización que tiene claras alusiones al devenir y a la realidad colombiana, de tal suerte que es imposible oponer la dramatización a la disciplina histórica, o más exactamente a un tipo de documento histórico que estudia los hechos humanos y sociales. Este paso de la sátira política al cine histórico está presente tanto en la

¹¹⁴ Osorio, Osvaldo.

http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=3&id=57&option=com_content&task=view Tomado el 21 de Mayo de 2010.

obra cinematográfica en referencia como en la dramatización de la telenovela que se pone en escena dentro de ella.

De la perturbación de las grabaciones de una telenovela a la perturbación de un país.

Y agregó Triana: “Pero esto es una metáfora, como una parábola sobre la historia nuestra, porque aparte de ser el actor Santiago Miranda, hay otro problema, es que ese actor siente que tiene un legado que tiene que cumplir, como el de Bolívar, ésa es otra realidad distinta. Una es la del actor que considera que hay que rescribir el guion, otra es la del personaje histórico que piensa que tiene que rescribir la historia, otra la de esa realidad virtual de los medios y de la telenovela y de la noticia, otra la realidad real, también casi virtual, que está en un mundo entre paramilitares, guerrilleros, etc., como en la que vivimos nosotros”.

Pese a la complejidad que debió significar para el rodaje el manejo de la continuidad entre las diferentes puestas en escena, la obra alcanza claridad y complementariedad discursiva. En principio, al menos hasta cuando Santiago Miranda huye de las grabaciones hacia Bogotá, parece que es solo la telenovela la que está perturbada como consecuencia de sus reproches delirantes y despechados al libreto. Sin embargo, a partir de su mitómana participación en el desfile militar no menos fanfarrón que celebró el gobierno, se descubre que la esquizofrenia obsesiva del actor es severa. Su fuga para no caer en manos del psiquiatra, su posterior conversación con Vicky la prostituta acerca de la impostación implícita en la actuación y, luego, su alcoholizado diálogo con la estatua del libertador en la misma plaza de Bolívar, así lo revelan. Todo esto se acentúa, entre el drama psicológico y la farsa cómica, durante su conversación con el psiquiatra, una vez recluido en la clínica de reposo, donde maniáticamente acepta ser sólo un actor. Después la patología se reconfirma en la cumbre de presidentes de los países bolivarianos, cuando Santiago vuelve a interiorizar frenéticamente a Bolívar, cambia el discurso que debía leer y secuestra al propio presidente de Colombia.

A partir de ese momento se altera todo el país. En una suerte de épica dislocada, Santiago Miranda remonta la parte baja del río Magdalena en un barco con el presidente secuestrado, los pobladores ribereños funden farándula con realidad y salen masivamente a su paso para vitorearlo; los noticieros destacan la noticia; un grupo guerrillero aprovecha la oportunidad para forzar su simbolismo idealista y hasta el gobierno norteamericano, según señala una periodista,

considera que la megalómana propuesta de conformar un solo gobierno para los países que integran La Gran Colombia es una iniciativa del narcotráfico. El gobierno se reúne con los realizadores de la telenovela haciendo que gobernantes y ficcionadores confluyan buscando una misma solución. Las dos partes concuerdan en que sólo la reunificación amorosa de Alejandra Barberini y Manuelita Sáenz pueden salvar tanto a Santiago Miranda como al presidente. Tras ser trasladados en helicóptero hasta la quinta de Bolívar quienes iban en el barco, se funden pasado y presente, realidad y ficción, locura y cordura sueño y frustración. Todo termina con una catástrofe similar a las que registran varias escenas documentales que se intercalan mediante el montaje en la secuencia final: la ficción del cine y la inmediatez de la televisión se metamorfosean mutuamente.

De las valoraciones sobre el altruismo de Bolívar, todas y ninguna.

También dijo Jorge Alí: "...a mí me gustaría confundir al espectador, el espectador cree que el personaje está loco, cuando luego se da cuenta de que no, de que él es el único cuerdo en todo el devenir del acontecimiento, a la manera de Hamlet, que es un hombre que llega a un universo donde todo el mundo lo considera loco y es el único que está conectando racionalmente la realidad".

Cuando Santiago Miranda llega a Bogotá, luego de escaparse de la ciudad donde grababan la telenovela, al desplazarse en un taxi, el humor sarcástico se expresa a través de su mirada cuando, al transitar por una avenida, observa tres letreros en los que se pueden revelar sendas pretensiones de altruismo: primero el de quienes dicen cuidar de la condición vital más básica, la salud, en el hospital Simón Bolívar; el de quienes, aseguran los riesgos que presenta la vida contemporánea, para la que lo financiero es lo más importante, en los seguros Bolívar; y, el de quienes viabilizan el ejercicio de una de las más importantes libertades del individuo: la libertad de movilidad, a través de los buses del "Expreso Bolivariano". Todas ellas fueron descalificadas junto a otras por Santiago Miranda mientras le hablaba como un orate a los presidentes de los países bolivarianos en Santa Martha.

El presidente, como sucesor legal del solio de Bolívar, se considera también auténtico representante de sus ideas políticas y además conocedor e intérprete de su vida y obra, como cuando señala, sobre la reproducción de una obra pictórica impresa en un libro de lujo, que a Bolívar no pudo asistirlo en su agonía un sacerdote católico ya que él era masón. En el marco de aquella investida

presunción convoca a una cumbre de países bolivarianos e invita al personaje de la telenovela, con el ánimo de darle estatus de representación simbólica, lo cual resulta ser un pintoresco, destemplado y contraproducente capricho, dado que Santiago Miranda también descalifica al mandatario cuando sustituye el discurso que se le había designado.

Mediante otro salto hacia la farsa cómica, Parmenio, comandante del grupo élite del frente Bolcheviques de Salamina, coordinadora guerrillera Simón Bolívar, al tomarse el barco, después de la ridículamente evocadora entrega de la espada del libertador a Santiago, declara que ellos controlan buena parte del territorio y que destruyen “la infraestructura del imperialismo con criterio patriótico”, a lo que el “poseído” actor replica de manera fulminante: “eso no tiene nada que ver con mi sueño” (el de Bolívar). Las panorámicas sobre los paisajes abiertos que se exponen en esta secuencia, reactivan cierto aliento épico en el relato.

Ya en la quinta de Bolívar en Bogotá, el propio Santiago, le señala de manera desenfadada al amistoso portero que cada quien tiene su propia imagen del libertador. Entonces el vigilante responde que desearía ver en la telenovela al Bolívar “que encendió la llama de la libertad en estas tierras, al que soñó ver a este pueblo unido y en paz”... al que quisiera que conocieran sus hijos.

En medio de tantas interpretaciones, pareciera que el discurso del Libertador, recopilado por los historiógrafos y frecuentemente recitado por el actor, fuera la versión auténtica. Sin embargo, tanto el dislocamiento de la personalidad del actor como sus decisiones impulsivas, no solo le restan confiabilidad al pretendido altruismo del actor mismo sino que exponen una maleable relación del discurso heroico con la realidad. Esto último es mucho más evidente si se considera que la telenovela puesta en escena dentro de la obra cinematográfica se orienta hacia “los amores de Bolívar” o, como lo dice el propio Santiago Miranda: hacia su “aspecto humano”. Tal aspecto humano también puede ser entendido como el conjunto de motivaciones del héroe, entre las cuales no fueron menos importantes que otras las 38 amantes conocidas que cita el vigilante de la quinta cuando se lamenta que en el capítulo del atentado, “una de las páginas más oscuras de nuestra historia”, Bolívar hubiera corrido a refugiarse donde Ana Lenois, una de sus mujeres.

De hecho, la historiografía contemporánea ha aportado elementos que permiten relativizar aún más tanto al discurso de Bolívar como su presencia en el

proceso independentista, aún así, no pocos espectadores se han incomodado con la irreverencia de esta obra.

La televisión como doblez de la vida cotidiana.

Y Jorge Alí continuó diciéndole a Osorio¹¹⁵: “Hay quizás unas intenciones a priori, indudablemente, porque uno escribe las cosas con un sentido, y esos sentidos no necesariamente deben estar todos en el plano de la racionalidad, hay una cantidad de cosas que pertenecen al mundo de la intuición, del instinto, que si bien de pronto aparecen en las películas o en la obra, no siempre es posible explicarlas racionalmente”. Pero eso no solo le pasa al director, también a cualquiera de nosotros al escribir con nuestras acciones el relato de nuestra propia vida, sobre todo bajo el efecto de la televisión. Una ambigua relación entre realidad y televisión se plantea desde cuando Santiago Miranda huye hacia Bogotá. El embelesamiento de la funcionaria del aeropuerto frente al actor-personaje, encuentra continuación en el ofrecimiento no menos deslumbrado del piloto, quien lo transporta en cabina; después, en la conversación durante el vuelo, y frente al desconcierto del piloto, el actor responde como el personaje, especialmente al referirse a Santander, su antagonista histórico.

Al llegar a su conjunto residencial los vecinos parecen diferenciar las dos dimensiones. Inclusive los niños, siempre tan imaginativos, saludan al actor y uno de ellos hasta destaca el capítulo de la batalla de Boyacá como acto creativo. El propio Santiago Miranda, en un lapso de lucidez le aclara a otro niño que él solo es héroe en la televisión; la dirigente comunitaria que lo aborda y le solicita su influencia para la gestión de un centro de salud también es consciente de estar acudiendo al actor; lo mismo ocurre con el hombre que le reclama la beca que supuestamente estaba en trámite. Sin embargo, es Julita, la madre de Santiago, quien despliega una ambivalencia al reprocharle a los vecinos el asedio a su cansado hijo, a quien trata no como el héroe histórico ni como el actor de telenovela sino como a una simbiosis que genera a un héroe televisivo. Por ejemplo, se refiere a sus vestimentas según los capítulos de la campaña libertadora y cuando habla de él con Alejandra le menciona pasajes como la campaña de Ayacucho y el epíteto de “El hombre de las dificultades”, igual que los vecinos que cantan y bailan en el parqueadero con la canción escrita por un reconocido compositor a Santiago Miranda. Julita, se emociona al ver a su hijo como héroe en el desfile militar televisado sin percatarse de lo que ello revela

¹¹⁵ Osorio Oswaldo. Entrevista citada.

sobre la salud mental de él - y de ella misma-. Tampoco parece diferenciar a Alejandra de Manuelita Sáenz ni percatarse del distanciamiento sentimental entre ellos. Por su parte, Alejandra Barberini, personaje que va y vuelve de lo cotidiano a lo televisivo, pese a encontrarse en crisis sentimental con Santiago desde el comienzo del relato, si bien en algún momento lo confronta con rabia, mantiene hacia él un afecto suficiente para hacer esfuerzos por hacerlo entrar en razón acerca de la conveniencia profesional de aprovechar la oportunidad de ser actor protagónico. Después va hasta Bogotá a buscarlo, intercede por él ante la productora para que se tenga consideración con sus tensiones nerviosas y hasta influye para que se tome la decisión de re-escribir la muerte de Bolívar en los libretos.

Mientras Alejandra se bate en las vicisitudes de su cotidianidad como actriz de telenovela, la telenovela misma compensa las vicisitudes cotidianas de Vicky, la prostituta: en la alcoba, Santiago no resiste ver la telenovela porque la siente impostada y convierte tal sensación en una impotencia megalómana ante la realidad nacional, en cambio Vicky, para quien la impostación es, menos que una angustia, una herramienta de su oficio, compensa sus ansiedades viendo la telenovela e incita a Santiago al sexo dejándole expuesta la vacuidad de sus depresiones.

Luego, en una escena en la playa, ante el discurso escrito por el presidente y con parlamentos claramente críticos hacia el status quo, Alejandra logra retrotraer a Santiago hacia su personalidad original y, al establecer un paralelo entre las pretensiones de verosimilitud de las puestas en escena de lo gubernamental y las de la telenovela, lo persuade de acudir a la reunión de presidentes de los países bolivarianos en Santa Martha antes de reincorporarse a las grabaciones. Alejandra diferencia las semejanzas entre la dimensión televisiva y la de su propia cotidianidad e inclusive, ante la pregunta de Santiago por el futuro de sus relaciones, le plantea darse una tregua para saber si él está enamorado de Alejandra o de Manuelita. Tanto el gobierno como los realizadores de la telenovela, obnubilados por su pragmatismo, pasan inadvertido su propio tránsito de un lado a otro. El presidente desea lucirse con un símbolo ya elaborado por la televisión y la productora aspira a aumentar el rating participando en un acto elaborado por el gobierno. Más adelante, luego del secuestro del presidente y al aceptarse definitivamente el diagnóstico psiquiátrico según el cual Santiago Miranda padece una personalidad patológica, Alejandra persuade, tanto al gobierno como a la productora para que le permitan disuadirlo con amor.

En el barco, ella logra convencerlo de subir al helicóptero y ya en la quinta, hacia donde Santiago desvía repentina y simbólicamente, llega a confabularse con él, al punto que señala la traición de la que ha sido objeto por parte tanto del gobierno como de los realizadores de la telenovela, esta vez amparados bajo un prosaico poder tan cuerdo como delirante.

Mientras todo esto sucedía los noticieros configuraron el relato de los hechos al dar cuenta del ingreso de Santiago a la clínica de reposo, del secuestro del presidente, de los ribereños ovacionando al barco que remontaba al río, del paseo vallenato que le compusieron a Santiago, de la opinión del gobierno norteamericano acerca de los hechos y, por supuesto, de la masacre final. Así, atrapando la realidad abierta, la pantalla chica, los noticieros de televisión, más que un componente informativo de la cotidianidad pasaron a ser configuradores de la narración de ella.

La cordura y la locura del psiquiatra. Que nada nos sorprenda.

El Psiquiatra, que según el propio Jorge Alí Triana, tiene como referente real a un psiquiatra que alguna vez trató a uno de sus actores cuando cayó en crisis, aparece por primera vez discretamente, observando el desempeño actoral de Santiago y una vez este se rehúsa a grabar la escena de la muerte de Bolívar, discute con el director y la productora sobre una eventual terapia. La escena de esa discusión resulta estridente debido a los parlamentos forzados, quizás por la necesidad de explicar una situación clínica muy específica, que además parte de una propuesta cínica y cruel: “¿no se le podría hacer algo así como una lobotomía pero con drogas?”

El director, Enrique Castro, además de neurótico luce pedante al preguntar desde una asociación de ideas que dramáticamente no está en la órbita de su saber y el psiquiatra, no menos pedante, responde con una explicación pseudocientífica y ampulosa; la productora, en cambio, corresponde a ese cinismo con parlamentos menos impostados aunque sobreactuados al señalar la inviabilidad de esa propuesta debido a que “¡no estamos en Hollywood, doctor!”. En aquella conversación se acuerda aplazar la muerte de Bolívar en los libretos y después, al localizar a Santiago en la plaza de Bolívar, en medio de la parada militar, el psiquiatra aparece de nuevo, gritando de manera histriónica, se diría que delirante: “¡Santiago Miranda, tu muerte ha sido aplazada!”, lo cual no deja de ser una jactanciosa ostentación de poder individual frente al equipo de grabación. Posteriormente mantiene una tensa conversación terapéutica con Santiago en la

clínica de reposo, donde con la misma presuntuosidad, induce en el actor un lapso de cordura en el que este declara que sabe diferenciar entre el personaje y su condición de actor. Cabe suponer que de esta forma el psiquiatra confirma su criterio médico. En consecuencia, ante el desafuero del secuestro que comete luego Santiago, el psiquiatra sugiere aceptar que sea Manuelita y no Alejandra quien intente disuadirlo, una solución que en principio parece dislocada pero que queda explicada cuando plantea entrar en la lógica del actor, a quien le diagnostica haber asumido patológicamente la identidad de Bolívar. Así el psiquiatra propone la respuesta más loca, que a la postre resulta ser la más cuerda...o viceversa.

La ambigüedad del discurso histórico, la actualidad nacional y la telenovela.

La necesidad de “re-escribir los libretos” sobre la muerte de Bolívar en la telenovela, es un “leit motiv” de buena parte de esta obra cinematográfica, que al ir y venir frecuentemente entre los datos historiográficos y la realidad nacional contemporánea, da lugar a interpretar que tal motivación corresponde también a la necesidad de “re-escribir la historia de Colombia”.

Los reproches de la productora a Enrique Castro, el director de la telenovela, por no haber incluido a Santiago en la elaboración de los libretos, no solo explica la causa de la crisis en la grabación de la telenovela sino que también revela los intereses de la productora misma: el rating, que trasladado al lenguaje de la realidad nacional se corresponde con un pragmatismo rampante. Así se entienden los sarcasmos de Santiago contra las múltiples interpretaciones y supuestas materializaciones del sueño altruista de Bolívar, que ya se mencionaron, y, especialmente, en su discurso ante los presidentes de los países bolivarianos, a quienes llega a ver vestidos a la usanza decimonónica, como los próceres que participaron en el proceso de la llamada independencia, es decir, igual que los personajes del contexto dramático de la telenovela. El tiempo pasó y poco o nada cambió.

Cuando Santiago se para en la proa del barco donde lleva secuestrado al presidente declara que “muchas historias han fracasado porque no han tenido claras las funciones de cada personaje dentro de ella”, con lo cual, dentro del pretexto narrativo de su aparente o real locura, abre una ambigüedad entre lo que pudo decir un analista de libretos ... o un historiador. Ante la llegada de Alejandra Barberini al barco, Tania la guerrillera exclama que solo falta que lleguen Ana Lenois y las Ibañez, con lo que no solo alude a la actriz de la telenovela que

refiere la película sino a Amparo Grisales, la intérprete de Alejandra y de una de las hermanas Ibañez, personajes historiográficos, sobre cuyas vidas se hizo una versión televisiva. Otra vez historiografía, farándula y melodrama se confunden.

Una grave crisis político-institucional queda inicialmente sugerida desde que el piloto que traslada a Santiago hacia Bogotá le pregunta por Santander y obtiene respuestas aparentemente desconcertantes pero sobre todo peyorativas hacia “el hombre de las Leyes”.

Ya en la quinta de Bolívar, en Bogotá, el guerrillero Parmenio queda travestido como José Antonio Páez, “el león de apure”, de reconocido caudillismo. Acompañado hasta el final por la amorosa Manuelita y por el vigilante, a quien ve como el fiel mariscal Sucre, Santiago declara sentenciosamente que “esta noche se realizarán las nuevas escenas de esta historia”, nueva ambigüedad entre la noción de disciplina histórica y la de relato tele novelesco. El mismo presidente, otro caudillo, pone en evidencia tal ambivalencia al preguntar: “¿eso es de Bolívar o es suyo?”

Es de noche y cuando se dispone a salir de la quinta llevando a Santander, un disparo al aire de su fiel amigo desencadena una toma militar, acaso preparada por el gobierno, al estilo de los sonados rescates a sangre y fuego tanto de secuestrados como de edificios institucionales. Una secuencia de masacres y desastres evocadas por los archivos de los noticieros de televisión se intercala con la balacera que realmente tiene lugar dentro de la quinta pero que es producto de una puesta en escena delirante y que cobra existencia como espectáculo cuando un noticiero la narra en directo.

Finalmente Santiago muere, con él muere Bolívar y cabe la pregunta de si esas eran las nuevas escenas a las que hizo referencia minutos antes. Al gritar agónicamente “¡corten!”, da por terminadas no solo sus dos ambivalentes vidas sino también la ilusión de realidad que inspira a toda obra cinematográfica. Con este final, el espectador reflexivo y trascendental puede cerciorarse de haber estado frente a algo considerado como solo un entretenimiento, un juego de niños. Cesó la horrible noche...por ahora. Esta es la última deconstrucción a que induce la obra, presentada públicamente 2002. Acorde con la actitud de los deconstructores, la deconstrucción de Bolívar como signo, del heroísmo del libertador como tema y del ideario bolivariano como discurso, no se compromete con una propuesta que resuelva las dudas que siembra, tampoco ofrece salidas a las críticas que plantea. Su propósito sólo consiste en incitar a la reflexión.

5.4. EJERCICIO 4. OBRA CINEMATOGRAFICA: *UN TIGRE DE PAPEL*.

Dirigida por Luis Ospina y publicada en 2008.

5.4.1. Red Conceptual de la Acción.

5.4.1.1. Agentes motivaciones y finalidades:

Pedro Manrique Figueroa: Iconoclasta, ávido por transformar al mundo, con un sentido de la complejidad que lo lanza y retrotrae continuamente hacia una personalidad de carácter confuso.

Los siguientes personajes parecen tener como motivación la entrega de información que ayude a conocer a PMF; su finalidad se concreta en los testimonios e interpretaciones verbales: Jaime Osorio, Arturo Alape, Carlos Mayolo, Juan José Vejarano, Vicky Hernández, Joe Broderick, Santiago García, Jotamario Arbeláez, Umberto Giangrandi, Beatriz González, Lucas Ospina, Carolina Sanin, Luis Lamassone, El chino, Krishna Candeth, Petra Popescu, La inglesa.

Tania Moreno y Jorge Massetti describen a PMF pero también reflexionan sobre el romanticismo de los jóvenes de los años sesenta. Alberto Rojas Puyo, no se refiere a PMF y, en cambio, da cuenta de una discusión acerca del realismo socialista en el seno de la revista cultural del partido comunista de Colombia en los años sesenta.

5.4.1.2. Circunstancias:

Los personajes entregan sus testimonios mientras los apoyos visuales aparecen como recuerdos o ilustraciones para contextualizar el año de nacimiento de PMF, La muerte de Gaitán, Las discusiones sobre el realismo socialista, La revolución cubana, la militancia durante los años sesenta, su romance con una rumana, la vinculación de PMF al arte, su romance con la inglesa, su intento de hacer cine,

involucramiento de PMF con la marihuana, su retiro al convento de los benedictinos y su vagancia por la selva, retorno a la vida urbana para desaparecer en el museo nacional.

5.4.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos

5.4.2.1. Caracteres temporales:

El asesinato de Alejandro I, La gran Marcha, El asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, Las discusiones sobre el realismo socialista, La revolución cubana, la militancia izquierdista durante los años sesenta, la militancia y muerte de Camilo Torres, las reformas en el museo nacional.

5.4.2.2. Recursos simbólicos propuestos.

1-La espectralidad del personaje: se refiere tanto a la inmaterialidad de un personaje que cobra presencia como a esa especie de rastro que deja el personaje en todos los lugares por donde pasa.

2- La iconoclastia del personaje: La personalidad que le dibujan los entrevistados y las referencias históricas lo dotan de una existencia que destruye cualquier convencionalidad que quiera acogerlo.

3-Iconoclastia de la obra cinematográfica: la obra se rebela contra todos los formatos a los que se aproxima y, al final se erige como lo que no quería ser: un documental no convencional, claro.

4-Iconoclastia de las obras del personaje: las obras, gráficas, poéticas y hasta cinematográficas, destruyen formas y conceptos religiosos, políticos y artísticos.

5-La izquierda comunista y la historia de Colombia: La historia de Colombia está atravesada por el cristal de los tiempos de auge de las ideas comunistas entre los jóvenes y de los gobiernos de una buena parte del mundo.

5.4.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: Teoría fundada¹¹⁶.

La teoría fundada consiste en elaborar precisamente una teoría acerca de algún aspecto de la realidad, a partir de la observación, la recolección de información, la codificación de tal información, una nueva codificación de informaciones seleccionadas a partir de la primera codificación y con base en la extracción de rasgos comunes, una contrastación teórica realizada con las conclusiones extraídas de la codificación final.

En este ejercicio se asume que la obra cinematográfica en mención plantea, mediante un personaje alegórico, que la historia de Colombia es un collage abigarrado, en el cual han jugado un papel dinamizador importante el idealismo de izquierda y el arte.

Para el caso de esta obra la observación puede ser entendida como el reconocimiento, por parte del equipo de realizadores bajo la coordinación del director, de la existencia de un personaje peculiar, llamado Pedro Manrique Figueroa, vinculado a los “mundillos” culturales de Bogotá durante casi medio siglo, entre 1934 y 1981.

La recolección de información, igual que en toda obra cinematográfica abarca varios momentos logísticos, desde la localización de las fuentes, pasando por la planeación de las grabaciones hasta la obtención de los registros audiovisuales y, en este caso se distinguen al menos cuatro tipos de información: los personajes entrevistados, los archivos cinematográficos, los poemas leídos, los collages fotografiados.

La codificación general de la información, que permite hacer un inventario de la información a partir de la cual se puede empezar a elaborar análisis y reflexiones. Es lo que se suele denominar en el ámbito de la producción cinematográfica como pietaje, o guía de edición.

La extracción de rasgos comunes (y en este caso la realización de otras grabaciones), permite una codificación selectiva, con la que se establecen secuencias parciales. Cada secuencia plantea un conocimiento de algún aspecto de la realidad. En este caso se asume que ese conocimiento es principalmente concreto pero no está desprovisto de una significación que surge de la confrontación de la obra con el espectador. Con las secuencias organizadas se

¹¹⁶ Strauss, Anselm, Corbin, Juliet (1994). Grounded theory methodology, an overview. In: Yvonne, S, Lincoln. Denzin, Norman k. Handbook of qualitative research. Sage Publications. London. P 273-285.

realiza la contrastación teórica. De esta manera se elabora y evalúa la edición final de la obra completa, un falso documental sobre Pedro Manrique Figueroa o acaso un auténtico documental sobre la personalidad de algunos representantes de una generación involucrados en el arte y la militancia de izquierda comunista, a través se construye una mirada a la historia de Colombia.

5.4.4. Entrevistas a Luis Ospina, director de la obra.

1-Juan Murillo, en La Fuga, 2-Santiago Andrés Gómez y Carlos Eduardo Henao, 3- Oswaldo Osorio y Hernán Darío Arango, 4-Video youtube.

En la página siguiente se presenta el cuadro síntesis en el que se aplican las relaciones operativas para analizar a la obra.

Cuadro 7. Cuadro síntesis de la obra *Un tigre de papel*

TÍTULO DE LA OBRA CINEMATográfica: <i>Un tigre de papel</i> .
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN
Agentes: Pedro Manrique Figueroa, Jaime Osorio, Arturo Alape, Carlos Mayolo, Juan José Vejarano, Vicky Hernández, Joe Broderick, Santiago García, Jotamario Arbeláez, Umberto Giangrandi, Beatriz González, Lucas Ospina, Carolina Sanin, Luis Lamassone, El chino, Krishna Candeth, Petra Popescu, La inglesa. Tania Moreno, Jorge Massetti y Alberto Rojas Puyo
Motivaciones y finalidades: Pedro Manrique Figueroa: Iconoclasta, ávido por transformar al mundo, con un sentido de la complejidad que lo lanza y retrotrae continuamente hacia una personalidad de carácter confuso. Los siguientes personajes parecen tener como motivación la entrega de información que ayude a conocer a PMF; su finalidad se concreta en los testimonios e interpretaciones verbales: Jaime Osorio, Arturo Alape, Carlos Mayolo, Juan José Vejarano, Vicky Hernández, Joe Broderick, Santiago García, Jotamario Arbeláez, Umberto Giangrandi, Beatriz González, Lucas Ospina, Carolina Sanin, Luis Lamassone, El chino, Krishna Candeth, Petra Popescu, La inglesa. Tania Moreno y Jorge Massetti describen a PMF pero también reflexionan sobre el romanticismo de los jóvenes de los años sesenta. Alberto Rojas Puyo, no se refiere a PMF y, en cambio, da cuenta de una discusión acerca del realismo socialista en el seno de la revista cultural del partido comunista de Colombia en los años sesenta.
Circunstancias: Los personajes entregan sus testimonios mientras los apoyos visuales aparecen como recuerdos o ilustraciones para contextualizar el año de nacimiento de PMF, La muerte de Gaitán, Las discusiones sobre el realismo socialista, la revolución cubana, la militancia durante los años sesenta, su romance con una rumana, la vinculación de PMF al arte, su romance con la inglesa, su intento de hacer cine, involucramiento de PMF con la marihuana, su retiro al convento de los benedictinos y su vagancia por la selva, retorno a la vida urbana para desaparecer en el museo nacional.
ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA RCA.
CARACTERES TEMPORALES: El asesinato de Alejandro I, La gran Marcha, El asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, Las discusiones sobre el realismo socialista, La revolución cubana, la militancia izquierdista durante los años sesenta, la militancia y muerte de Camilo Torres, las reformas en el museo nacional.
RECURSOS SIMBÓLICOS: 1-La espectralidad del personaje, 2- La iconoclastia del personaje, 3- Iconoclastia de la obra cinematográfica, 4-Iconoclastia de las obras del personaje, 5-La izquierda comunista y la historia de Colombia.
ENTREVISTAS AL DIRECTOR DE LA OBRA: 1-Juan Murillo, en La Fuga, 2-Santiago Andrés Gómez y Carlos Eduardo Henao, 3- Oswaldo Osorio y Hernán Darío Arango, 4-Video youtube.
TIPO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA: Teoría fundada.

5.4.5. UN TIGRE DE PAPEL o la abigarrada Colombia.

Cuando Luis Ospina terminó su anterior obra, “Soplo de vida”, entrevistado por Osorio y Arango¹¹⁷, de *cinéfados.net* dijo que no quería hacer documentales, que era algo que se le pedía a los realizadores en los años sesenta y setenta. Sin embargo su siguiente obra, *Un tigre de papel* (publicada en 2008) parece un documental... y acaso lo es. En este ejercicio se asume que la obra cinematográfica en mención contrasta al personaje alegórico que crea con la personalidad de los personajes entrevistados y con las dinámicas de la izquierda comunista y el arte, hasta proponer que la historia de Colombia es un collage abigarrado. Para analizar esto último y, sobre todo, para reflexionar la versión que la obra construye, se abordarán los siguientes recursos simbólicos: 1- La espectralidad del personaje. 2- La iconoclastia del personaje, 3-Iconoclastia de la obra cinematográfica, 4-La iconoclastia de las obras del personaje,5-La izquierda comunista y la historia de Colombia.

La espectralidad del personaje

A Pedro Manrique Figueroa (PMF), nunca se le ve a lo largo de la obra. Gracias a los créditos finales se sabe que él nunca existió. Su identidad individual, sin embargo, no es una falsedad, es más bien una suerte de alegoría que bien puede vehicular el sentido de lo que expresó Luis Ospina en un evento cinematográfico en Lima: “hice esta película respondiendo a una necesidad generacional”¹¹⁸. Esa necesidad bien puede ser la de expresar maneras de percibir a la realidad social en la que nació, búsquedas desesperadas, acciones aparentemente dislocadas, formas peculiares de encontrar la felicidad, destinos y finales anónimos o fatales.

En concordancia con esto último, la identidad de PMF se construye mediante descripciones relatadas por personajes de la vida cultural de Colombia, más algunos extranjeros desconocidos o ilustres, entrevistados en plano medio o entero y pertenecientes precisamente a la generación de Ospina y, por supuesto, de PMF.

Una entrevista es una puesta en escena elemental y los entrevistados son actores naturales (o no actores), en este caso con parlamentos relativos a las

¹¹⁷ Arango, Hernán y Osorio Oswaldo.

http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=30:entrevista-con-luis-ospina&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38, revisada el 7 de Febrero, de 2012.

¹¹⁸ http://www.youtube.com/watch?v=f_IvAlbQQ8, revisado el 31 de enero de 2012

vivencias de PMF, que llevan exitosamente hasta el extremo la técnica dramaturgica de “iluminación”, consistente en configurar a un personaje desde la evocación colectiva. Los entrevistados, confabulados con el realizador, traen a colación testimonios de sus propias vivencias, ocurridas en la realidad y, de esa manera, se prestan para coexistir como personajes junto a la abigarrada personalidad de PMF que ellos mismos insertan mediante anécdotas ficticias (o tal vez reales) y a veces burlescas con las que, de cualquier manera, parecen haberse divertido. La obra parece en buena medida una revitalización de la tradición oral, en este caso ilustrada, con bromas de un cierto humor refinado o político, recurriendo para tal fin principalmente a personajes del ambiente artístico e intelectual ubicados de pie o sentados frente a la cámara y un micrófono unidireccional.

En principio PMF no tiene materialidad: es un espectro no solo porque no es físicamente visible sino porque su trayectoria vital, descrita por los entrevistados, adquiere diferentes y sucesivos matices vivenciales. No en vano el relato demarca varios momentos bajo denominaciones como los años cero, los años Rojas, los años rojos, los años rosa, los años negros.

Los años cero (¿alusión a *Alemania año cero*, la obra cinematográfica de Rosellini?) se refieren a sus humildes orígenes provincianos, en el contexto de la segunda preguerra mundial; los años Rojas aluden a su carácter de observador atónito de la convulsa época colombiana que deriva hacia la dictadura de Rojas Pinilla; los años rojos atañen a su militancia sincera en la izquierda, tan incomprendida como realmente extraña; los años rosa se refieren a su cercanía con el restaurante “Rosa” y van hacia unos años en los que busca nuevos derroteros para su vida; los años negros lo extravían en una adicción, el hermetismo y el anonimato en el que se borra del recuerdo de toda historia oficial.

Contribuye a tal espectralidad su talante trashumante (o de dromómano, como lo califica el poeta Jotamario Arbeláez). Él nació, según lo informa por escrito la segunda secuencia del relato, en Choachí, un pequeño pueblo en el centro de Colombia, en 1934, y de allí salió inicialmente hacia la capital del país, donde sobrevivió a duras penas y empezó a involucrarse en los acontecimientos trascendentales de la época; se las arreglaba para estar presente en muchos lugares. Según el historiador Arturo Alape, presencié la quema de varios tranvías (empresa en la que trabajaba pegando carteles) luego del asesinato del líder populista Jorge Eliecer Gaitán. En la misma ciudad se apasionó como muchos jóvenes de todo el mundo con la revolución cubana, acaecida en 1959, posiblemente escuchó la discusión que durante varios años se libró a nivel

internacional sobre la tendencia estética llamada realismo socialista y asumió la militancia de izquierda efervescente durante los años sesenta. El cineasta Jaime Osorio, declara dentro de la obra que a comienzos de aquellos mismos años sesenta estuvo junto al reflexivo y calmado PMF en la escuela de formación política Wilhem Pieck de la comunista Alemania Oriental. PMF visitó a varios países de Europa, donde supuestamente vivió un romance con Irina, una rumana con quien habría concebido una hija llamada Petra Popescu. A su retorno a Bogotá conoció en el café el Automático a Gonzalo Arango y su tendencia literaria el “Nadaísmo”, tuvo un romance con una inglesa y por esa misma época llegó a realizar un collage cinematográfico. Se internó en un convento de benedictinos, de donde salió a vagar por la selva. Luego retornó a la vida urbana, visitó a Estados Unidos, se involucró por un tiempo con el consumo de marihuana y anduvo por Nicaragua. Nunca tuvo arraigo en ningún lugar, ni siquiera en su propio país. Paradójicamente terminó sus días en el museo nacional, a donde ingresó y se extravió misteriosamente, lo cual parece una vía espectral para convertirse en una especie de “pieza metafísica” del patrimonio cultural de Colombia.

PMF como personaje es un collage armado por los aportes de todos los entrevistados y por eso mismo su carácter no es armonioso sino al contrario, desproporcionado, unas veces inverosímil, como cuando la escritora Carolina Sanin, mediante una sentenciosidad postiza le endilga ser el precursor del gulash; otras veces creíble en su cotidianidad, como cuando el empresario Luis Lamassone lo describe en tanto hombre que alguna vez se ganó la vida como empleado (la credibilidad o la falta de ella parece ser cuestión de la actuación de los entrevistados).

Inicialmente sólo se dice que tenía cejas gruesas pero poco más sobre su fisonomía; su imagen parece desvanecerse en recuerdos fragmentarios. Sin embargo, la espectralidad de su imagen se acaba, cuando Jaime Osorio aparentemente lo materializa en el documental de su autoría “Viene el hombre”, de los años setenta, señalando de manera precisa a un anónimo hombre de patillas, ruana y gorra que aparece momentáneamente saliendo de una modestísima casa en el popular barrio Policarpa Salavarrieta de Bogotá. Complementariamente el también cineasta Juan José Vejarano, lo identifica con virulencia como un figurante desdentado y estrambóticamente disfrazado de chamán que le entrega a un gringo un sangrante corazón, supuestamente humano, en la obra cinematográfica llamada “Holocausto caníbal”, hecha 1981, en la que Vejarano fue del equipo de realización.

La iconoclastia del personaje.

PMF vendió sus collages paganos en medio de imágenes religiosas. Llevó su iconoclastia a desempeños de la vida privada, como lo refiere el supuesto documentalista hindú Krishna Candeth (vaya nombre), quien relata no sin cierto recato intelectual (otra vez ¿es cuestión de actuación o de la percepción del espectador?) que en alguna ocasión le prestó a PMF un libro escrito por Rosa Luxemburgo. Al cabo de algún tiempo PMF le devolvió el libro completa, minuciosa y exageradamente subrayado y luego de algunos comentarios sobre el tema cerró afirmando que le gustaría sostener relaciones sexuales con la autora.

En los años sesenta el ex-senador comunista Alberto Rojas Puyo planteó una discusión sobre el realismo socialista en la revista cultural de su partido y es de suponer que PMF opinó al respecto, desde la rebeldía y las nociones personales sobre la complejidad, que sus descriptores le atribuyen con sorna. Así parece haberse forjado un sentido de la realidad que se apartaba del representacionismo mecanicista y por lo tanto de los sectores más conservadores de las prácticas marxistas consideradas ortodoxas. Como ilustración de ello, Juan José Vejarano muestra un cartel que eventualmente PMF le habría propuesto al partido comunista, en el que la esvástica nazi ocupa la mayor parte del espacio gráfico. Sin duda una exageración de la obra.

Hse Ke Uin, un supuesto ingeniero de sistemas chino afirma haberlo conocido y relata que PMF elaboró collages con figuras chinas, que hubieran sido condenados por el régimen, que para entonces conducía el nefasto período conocido como la revolución cultural. El mismo personaje relata que PMF sugirió que lo llamaran “Choachí”, como su pueblo natal, palabra que resultaba provocadora en los tiempos de Mao, dado que su pronunciación coincidía con una expresión en mandarín, cuya traducción literal sería “Destruyamos la esencia del pueblo chino”. Sus amigos chinos optaron por no llamarlo así y prefirieron aprender su nombre que para ellos era difícil de pronunciar.

El cineasta Carlos Mayolo con algo de soberbia camuflada en el humor afirma que PMF olía horrible y no se cambiaba de ropa, mientras que la actriz Vicky Hernández lo describe como alguien que iba de fracaso en fracaso. Acaso los anteriores rasgos se debían a que existencialmente no estaba dotado para estabilizar una imagen de sí mismo en el marco de las convenciones de la cotidianidad.

PMF llega a destruir su propia creencia en la militancia de izquierda; se refugia en un monasterio benedictino, aparentemente para meditar. La ex hippie

Tania Moreno recuerda emocionada las vivencias y utopías de los hippies colombianos en aquel convento y su encuentro con el para entonces desubicado PMF, quien poco después se aleja de allí, al parecer insatisfecho.

En el fondo PMF no cree en nada aunque tal vez se haya identificado con Biófilo Panclasta cuando el pintor venezolano Carlos Castillo se lo refirió. Ama a la vida pero destruye todo, incluso a sí mismo. En su vida no llegó a conocer los momentos reflexivos, que, como dijo Luis Ospina a Gómez y Henao, de *kinetoscopio*¹¹⁹, son posibles después del derrumbamiento del muro de Berlín. Refiriéndose a la búsqueda personal en la que se sumergió PMF. El exguerrillero Jorge Massetti reflexiona sobre la frustración de la utopía socialista, acerca de la cual Luis Ospina, considera coloquialmente que “no porque haya fracasado el comunismo hay que pasar al consumismo”.

Cuando PMF llega al museo nacional se presenta a sí mismo como su propia obra, sin lucimientos públicos pero en un estado que a la vez que puede ser expresión de suprema soberbia, es igualmente un reconocimiento humillado de su derrota. Si la obra es objetivación del artista, ha acabado con el sentido de tal objetivación... o a la inversa, ha diluido totalmente su humanidad en aquellas objetivaciones. Y si fuera cierto que se momificó dentro del museo, mandó al traste la solemnidad de los mausoleos y se introdujo en el legado artístico de la nación.

La aparente iconoclastia de la obra del personaje.

PMF se acercó al arte colombiano en los años sesenta, cuando la plástica nacional dio un viraje, desde el figurativismo de temáticas ligadas al paisajismo e incluso al costumbrismo o a la moral católica - salvo algunas excepciones como Débora Arango que pintaba desnudos femeninos- hacia manifestaciones del arte contemporáneo universal, preocupado por temáticas propias de la sociedad post-industrial y por experimentaciones con la forma. La pintora Beatriz González señala el magisterio que al respecto ejerció la crítica argentina Marta Traba. El collage del supuesto PMF habría irrumpido a tono con aquella época, experimentando con la forma mediante la combinación de fotografías de diferentes procedencias, soportes y temáticas que, ciertamente son trabajos figurativos pero

¹¹⁹ Gómez, Santiago Andrés y Henao Carlos Eduardo
<http://www.luisospina.com/Sobresuobra/entrevistas/laverdadseadicha.pdf>, revisada el 6 de febrero de 2012

que al articularse entre sí se convierten en abstracciones alegóricas que rompen con los significados originales de modo irreverente... iconoclasta.

Combinó imágenes maoístas con ángeles y mujeres occidentales semidesnudas, armó piezas gráficas con pedazos tomados de cualquier parte y con significados provocadores, como el retrato de Simón Bolívar con un fragmento de la cara de Santander incrustado en un perfil. La burla a los superhéroes, la introducción de la dimensión sexual a los procesos revolucionarios de aquellos años, la burla a los gobernantes y a los burgueses, la conciliación de elementos opuestos, constituyen claves de su iconoclastia, con cuyo humor los autores de la obra cinematográfica también disfrutaban.

Haber propuesto un afiche con la cruz gamada trasluciendo a gente del pueblo le mereció la expulsión del partido comunista con el que, pese a todo, siguió sintiendo vínculos afectivos durante un tiempo (auto-iconoclastia emocional).

Desencantado de la militancia, adolorido por la muerte de Camilo Torres y dedicado a una búsqueda artística muy personal, PMF construyó una corta secuencia cinematográfica en la que se veía explotar al capitolio nacional de Estados Unidos, en Washington. Pese a la precariedad técnica que le acusa Vejarano, se destaca su confianza intuitiva en la noción de montaje y en la idea de proponer un significado como fin último de lo cinematográfico. En lo primero aplica empíricamente lo sugerido a comienzos del siglo XX por Eisenstein, uno de los hitos de la teoría cinematográfica y en lo segundo, llega a lo que practican algunos posmodernos. En realidad esa secuencia fue elaborada por Ospina, el director de la obra, en sus tiempos de estudiante en la UCLA, según lo confesó él mismo.

Pautas análogas pueden acomodarse a sus poemas, cuya autoría es regalo de otro iconoclasta, Jotamario Arbeláez, que los pone en puño y boca de PMF, por ejemplo el dedicado a la coca. Algo similar ocurre con el que canta (o grita) como un obrero que protesta porque lo echaron de la fábrica o en el que pide monedas para cubrir sus egresos de poeta.

Un pintor venezolano lo tildó de *naif* aunque salvado por la candorosidad y precisamente allí hay otra iconoclastia, entre el candor en el manejo plástico y la perversidad de sus intenciones expresivas.

La “iconoclastia” de la obra cinematográfica.

Junto a las entrevistas con encuadres típicos de los documentales testimoniales de formato comercial, la obra intercala otros encuadres en los que se evidencia un minucioso trabajo de diseño gráfico. Parece que aunque es imposible romper el cuadro, tomado de la tradición pictórica y adaptado convencional y pragmáticamente por la industria productora de cámaras y proyectores cinematográficos, late en los realizadores un deseo ferviente por emplear el espacio del cuadro de múltiples maneras. Se utilizan viñetas de media pantalla dejando oscura la otra mitad, se varía la proporción y el ángulo de los objetos dentro del campo, se cambian los colores que determinan la tonalidad de todo el encuadre, se utiliza al cuadro como un porta-retrato, quizás evocando al cine de los pioneros, se emplean diferentes tipos de letras con mensajes que, además, son provocadores, se insertan fragmentos de registros filmicos de archivo – alterando el color en algunos casos- que retrotraen el pasado desde su potencial mnémico y se recontextualizan con la biografía de PMF.

En esta obra la realidad está en parte en el acontecer social pero también se ubica en los objetos, en los que se condensan recuerdos, indicios y hasta símbolos a los que hay que desentrañarle el significado, explícito en algunos casos. La macrorealidad se fragmenta en múltiples microrealidades. La pantalla misma queda convertida en el soporte de un collage cinematográfico que se aparta del formato testimonial en el que parece basarse y le imprime a la obra una personalidad particular.

Esta obra aparenta formato de documental, construye un personaje ficticio y pone en práctica la capacidad semantizadora del lenguaje cinematográfico. “Precisamente lo que me interesaba eran los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se dice la verdad y se dice la mentira”, comentó Luis Ospina a Gómez y Henao¹²⁰. Ospina exploró y explotó la posibilidad de construir significados con los medios técnicos del cine y de la retórica audiovisual.

Aunque se reconoce, según la tradición, la autoría de Luis Ospina, se siente el aliento de quienes aceptaron colaborar con su realización. La obra afirma sardónicamente que PMF fue el precursor del collage en Colombia, con lo cual tanto la parte de elogio como la de la burla recaen sobre la generación que

¹²⁰ Gómez, Santiago Andrés y Henao Carlos Eduardo

<http://www.luisospina.com/Sobresuobra/entrevistas/laverdadseadicha.pdf>, revisada el 6 de febrero de 2012

representan quienes forjan con palabras al personaje, generación de artista y bohemios que asistía al café *El cisne* en Bogotá. Ospina habla, a través de sus amigos, “desde el punto de vista de mi generación”, tal como respondió al ser entrevistado por Juan Murillo, de *La Fuga*. Esta obra es un falso documental sobre PMF pero es un auténtico documental sobre las personalidades de los entrevistados, sugerido a través de sus testimonios confabulados. La obra es iconoclasta consigo misma. En ella la ficción se incorpora al documental y este también es una falsa ficción.

Al parecer Ospina sí hizo un documental autonarrativo, solo que por esa vía se burla de la pretensión de verdad del género documental, como cuando inserta un cartel que dice “cinema mentiré”, aludiendo al cinema verité, corriente documentalista de los años 60 que aspiraba a revelar verdades captadas en la realidad social. El propio Ospina confiesa que las locaciones fueron falseadas y que incluso la traducción de la entrevista al tabernero ruso Mijail Grushenko está acomodada a la intención de la obra. Esto último es lo que importa: la intención de la obra. El nombre de este ruso recuerda a Boris Grushenko, el personaje de una obra de Woody Allen, autor de *Zelig*, otro falso documental. Esta cinefilia autonarra a Luis Ospina.

La izquierda comunista y la historia de Colombia.

“La historia es de los que la filman”, dijo Ospina a Gómez y Henao¹²¹ parodiando a quienes dicen que la historia es de quienes la escriben y, sin duda, en esta obra hay una versión de la historia de Colombia. La vida de PMF coincidió con la existencia de regímenes autodenominados comunistas en todo el mundo durante buena parte del siglo XX. La primera secuencia de la obra informa mediante un registro fílmico de archivo sobre la llamada “gran marcha”, liderada por Mao Tse Tung en 1934. Ese mismo año ascendió al primer puesto del gobierno de Colombia el presidente de “la revolución en marcha”, Alfonso López Pumarejo. Para entonces la Unión Soviética ya era toda una potencia mundial y referente obligado del comunismo en el mundo. En Colombia ya existía, aunque con escasos miembros, el partido comunista y por esos mismos años se fundaron las dos primeras organizaciones de trabajadores de nivel confederado, conocidas como centrales obreras que eran una liberal y la otra conservadora.

PMF tendría 14 años cuando supuestamente vio las primeras revueltas del 9 de Abril de 1948, el mismo año en que triunfó la revolución comunista en China.

¹²¹ Op cit.

Pese a su origen rural y siendo un joven, seguramente vigoroso, no se involucró en los enfrentamientos entre liberales y conservadores que se escenificaron en los campos colombianos en la década de los 50. Una suerte de vocación urbana y cosmopolita lo llevó en principio hacia las ideas liberales, que eran las que con seguridad al principio le resultaban afines a su temperamento ávido de aventuras, conocimientos e iniciativas desconcertantes.

El 14 de Julio de 1953, el general Gustavo Rojas Pinilla dio un golpe de Estado en Colombia y 12 días después, un grupo de revolucionarios cubanos, con cuyas gestas ya se había entusiasmado PMF, asaltó fallidamente al cuartel Moncada en el oriente de la isla caribeña. PMF ya había ingresado al partido comunista y se había convertido en un militante furibundo que asistía a todo tipo de protesta contra la dictadura en Bogotá, quizás ansioso de justicia pero sobre todo de libertad. PMF vio la represión que algunos veteranos de la guerra de Corea ejercieron sobre los estudiantes durante la dictadura. Diseñó y pegó carteles, agitó a las masas y lideró encuentros. De regreso a su modesta morada seguía tramando actividades de oposición radical. En la Universidad nacional simulaba ser estudiante pero era un funcionario del partido o lo que el común de la gente llamaba “agitador profesional”, proselitista empedernido. La obra le dedica marcada atención a esta faceta de la historia nacional vivida por algunos de quienes eran jóvenes en la década de los sesenta, generación a la que alude Ospina. Años más tarde estuvo en la Europa del bloque soviético y luego fue a la China, mientras en Colombia la izquierda comunista se debatía entre sus afinidades con el stalinismo o modelo soviético unos, con el maoísmo o modelo chino otros y con las ideas troskistas – no realizadas plenamente- otros más (y otros más con otras versiones académicas o activistas del marxismo). Mientras tanto el sacerdote católico Camilo Torres Restrepo llevaba a la práctica las interpretaciones que la teología de la liberación hacía del concilio vaticano segundo, que terminó en 1965. Se desencantó de los ideales políticos e ingresó en una búsqueda personal que aparentemente lo alejó de la épica nacional. Según el escritor Joe Broderick, biógrafo de Camilo Torres, estos fueron tiempos de desfalcos y rencillas dentro de la izquierda comunista, cuyas vicisitudes son la lente desde la cual esta obra observa a la historia nacional, a la manera de las prácticas académicas de una historia alternativa. Sin embargo, poco después, PMF cumplió su cometido de ir a Estados Unidos “para conocer al monstruo desde sus entrañas”, siguiendo la sentencia del cubano José Martí. Luego apareció en Nicaragua, en tiempos de la revolución sandinista, proponiendo minar al sistema financiero norteamericano con dólares marcados como si fueran falsos, idea tan costosa como febril y de alcances sumamente inciertos.

De repente la obra se va, como diría Ospina, por una tangente: por medio de Vicky Hernández llama la atención sobre Omaira Mantilla Henao, una activista del grupo guerrillero ELN que fue desaparecida forzosamente en 1977 por elementos de la seguridad del estado colombiano, y que, según lo dice la entrevistada, fue quien mejor comprendió a PMF (El periódico que se muestra allí incurre en un error tipográfico porque se sabe que el personaje de aquella Omaira era Montoya y no Mantilla). PMF opera allí como pretexto para traer a colación no solo la desaparición de aquella mujer sino todo un periodo de represión contra la protesta social y la insurgencia, entre 1974 y 1978, bajo la presidencia de Alfonso López Michelsen. Había terminado el Frente Nacional, eran tiempos de muchas guerrillas, muchas protestas sociales y el periodo se agudizó con la expedición del intolerante Estatuto de Seguridad emitido por Julio César Turbay Ayala en el siguiente período presidencial, 1978-1982. El país clamaba una nueva constitución nacional.

Otra tangente puede ser la que marcan los indígenas que afirman que todo lo que sucede en *Holocausto Caníbal* es mentira. Quizás ellos aluden a esa población marginada en las selvas, viviendo su propio mundo.

En 1981, PMF fue al museo nacional. Sin embargo no lo hizo ni como público ni como aspirante a ser funcionario de aquella entidad. Para donar su propia obra, a los 47 años de edad. Aún si esto hubiera sido posible, allí sólo era admitida la obra de los artistas mayores de 70 años. No obstante, PMF se las arregló para ingresar y quedarse allí poco antes de iniciarse una remodelación del museo. Dicen que PMF se momificó pero el país no se ha remodelado o a lo mejor, a tono con su iconoclastia, toda remodelación es inútil.

El título de la obra es una expresión que empleó Mao Tse Tung cuando lideraba a la naciente revolución china para burlarse de la supuesta invencibilidad del imperialismo norteamericano. También dijo que no habría paz en el mundo mientras existiera el imperialismo. Veintitantos años después Mao pactó con el presidente norteamericano Richard Nixon y le abrió las puertas al capitalismo. Quizás de esa manera Mao se convirtió él mismo en un tigre de papel. PMF también parece a veces un genio y guerrero de la vida cotidiana y sin embargo su fortaleza se deslía en una leyenda que hoy se puede leer en clave de fracaso y confusión. No lo arrastran el viento y la lluvia, como dijo Mao pero sí la risa burlona y la nostalgia.

Ospina le dijo a Juan Murillo¹²² que *Un tigre de papel* termina en 1981 porque: “explicar de ahí en adelante la historia política de Colombia es muy complicado; el surgimiento del M-19, la narcoguerrilla, los paramilitares, etc. Tal vez todo está demasiado cerca como para mirarlo con la distancia con la que yo miré los procesos anteriores”.

5.5. EJERCICIO 5. OBRA CINEMATOGRAFICA: LA VENDEDORA DE ROSAS.

Dirigida por Víctor Gaviria y publicada en 1998.

5.5.1. Red Conceptual de la Acción.

5.5.1.1. Agentes, motivaciones, finalidades.

Este relato está construido dentro de una particular manera de celebrar la navidad, así que ésta es la motivación principal de todos los personajes y por lo tanto su finalidad más general resulta ser “pasarla bien”. En orden de protagonismo y en relación con tal motivación y tal finalidad, se puede afirmar que los agentes principales son las niñas vendedoras de rosas: Andrea, Judy y Cachetes, entre quienes Mónica tiene un especial liderazgo. Junto a ella interactúan, Patty y los muchachos: Chinga y Elkin, el novio de Mónica.

En segundo lugar se encuentran los hombres del barrio: “Don Héctor”, el zarco y demás integrantes de la pandilla.

En tercer lugar están los familiares de las vendedoras de rosas: el espectro de la mamá de Mónica, la hermana, la mamá de Andrea, el papá de Cachetes.

¹²² Murillo, Juan. <http://www.lafuga.cl/portadas/2011-abril2011/6> revisada el 5 de Febrero de 2012

En cuarto lugar están los habitantes del barrio y los habitantes de la calle, que contribuyen a la construcción del contexto.

En esta obra juegan un papel importante el significado de la navidad para la cultura colombiana; la violencia callejera, el significado de la familia para los colombianos, las rosas como símbolo de galantería.

5.5.1.2. Circunstancias.

Mónica es huérfana de madre y vendedora de rosas en los centros de diversión nocturnos del centro de la ciudad de Medellín. Ella lidera a un grupo de niñas adolescentes, provenientes de hogares desajustados y que comparten vivienda, los conflictos propios de su edad, los riesgos de la calle y las vicisitudes de la noche. La víspera de navidad, regresa a casa, en su humilde barrio, porque alguien le ha prometido regalarle dinero para comprar la ropa de estrenar y la pólvora para quemar, como es la tradición. En el barrio, el cuñado intenta violar a Mónica; “el Zarco”, enajenado por la drogadicción, primero le arrebató un reloj que le había regalado un borracho y luego la persigue para matarla porque aquel reloj se le dañó. Mónica huye, vuelve al centro de la ciudad y continúa alucinando con la presencia de su madre muerta cada vez que inhala “Sacol”, una sustancia obtenida industrialmente. Mónica logra pasar la navidad pero el zarco la encuentra y la asesina mientras ella cree ir hacia el encuentro y el amparo de su abuela.

5.5.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos

5.5.2.1. Caracteres temporales.

Dado que, toda la historia transcurre entre la noche del 23 y el día más la noche del 24 de Diciembre e incluso la mañana del 25, se describen con alto grado de detalle los acontecimientos cotidianos vivenciados por los personajes durante la navidad.

5.5.2.2. Recursos simbólicos propuestos.

La navidad es la dimensión temática dentro de la cual se desarrolla este relato, aunque durante su transcurso se destaquen otros tópicos: por una parte, la autoestima, el orgullo y la inclinación, tres actitudes de estos personajes; por otra parte, algunas palabras y expresiones significativas dentro de aquel contexto cultural, que develan desde prácticas hasta asuntos ético-morales; y, en tercer lugar las prácticas en sí mismas, a manera de costumbres concretas del grupo en esta historia.

5.5.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: la etnometodología.

La etnometodología fue propuesta por Harold Garfinkel¹²³ en los años sesenta para estudiar a los grupos sociales, considerando que los seres humanos no se limitan a aprender estereotipos, como lo sugiere el funcionalismo, sino que forjan individual y colectivamente sus propios métodos para desempeñarse en la vida social cotidiana.

La etnometodología se interesa, por una parte, en la descripción e interpretación de las costumbres y, sobre todo, los detalles de las realidades humanas cotidianas, ya sean individuales o familiares y, por otro lado, en el tipo de habla que tiene lugar durante las interacciones que tienen lugar en la cotidianidad, con el fin de describirlas e interpretarlas. En el caso del habla, no se trata de analizar el discurso sino la raigambre cultural, el significado y la utilidad concreta de las palabras y las expresiones comunes.

La etnometodología recurre a veces a los experimentos irruptivos, que consisten en generar situaciones en las que unas personas se comportan de manera distinta a lo usual frente a su propio grupo, de tal forma que quienes los observan, mediante el contraste, toman distancia frente a sus propios hábitos. La observación participante también es de mucha utilidad en la aplicación de la etnometodología, caso en el cual las notas y el video son herramientas de trabajo muy importantes para registrar anécdotas, detalles, fisonomías, etc.

¹²³ Garfinkel, H. (1967), *Studies in ethnomethodology*, Prentice Hall, Nueva Jersey.

5.5.4. Entrevistas a Víctor Gaviria, director de la obra.

Se tendrán en cuenta conversaciones personales con ocasión de talleres y conversaciones impartidas por el director en diferentes ocasiones y diferentes ciudades de Colombia, además de las siguientes entrevistas:

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=131%3Aentrevista-con-el-director-colombiano-victor-gaviria&catid=40&Itemid=84, por Naira Reinaga de Lima, revisada el 21 de Febrero de 2012.

<http://www.revistanumero.com/18victor.htm>, por Fernando Cortés, revisada el 21 de Febrero de 2012.

En la página siguiente se presenta el cuadro síntesis en el que se aplican las relaciones operativas para analizar a la obra.

Cuadro 8. Cuadro síntesis de la obra *La vendedora de rosas*.

TITULO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA: La vendedora de Rosas
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN
<p>Agentes: Mónica, Andrea, Judy y Cachetes, Patty, Chinga y Elkin, el novio de Mónica, Don Héctor, el zarco, demás integrantes de la pandilla.</p>
<p>, Motivaciones y finalidades: Este relato está construido dentro de una particular manera de celebrar la navidad, así que ésta es la motivación principal de todos los personajes y por lo tanto su finalidad más general resulta ser “pasarla bien”. En orden de protagonismo y en relación con tal motivación y tal finalidad, se puede afirmar que los agentes principales son las niñas vendedoras de rosas: Andrea, Judy y Cachetes, entre quienes Mónica tiene un especial liderazgo. Junto a ella interactúan, Patty y los muchachos: Chinga y Elkin, el novio de Mónica.</p> <p>En segundo lugar se encuentran los hombres del barrio: “Don Héctor”, el zarco y demás integrantes de la pandilla.</p> <p>En tercer lugar están los familiares de las vendedoras de rosas: el espectro de la mamá de Mónica, la hermana, la mamá de Andrea, el papá de Cachetes.</p> <p>En cuarto lugar están los habitantes del barrio y los habitantes de la calle, que contribuyen a la construcción del contexto.</p> <p>En esta obra juegan un papel importante el significado de la navidad para la cultura colombiana; la violencia callejera, el significado de la familia para los colombianos, las rosas como símbolo de galantería.</p>
<p>Circunstancias: Circunstancias: Mónica es huérfana de madre y vendedora de rosas en los centros de diversión nocturnos del centro de la ciudad de Medellín. Ella lidera a un grupo de niñas adolescentes, provenientes de hogares desajustados y que comparten vivienda, los conflictos propios de su edad, los riesgos de la calle y las vicisitudes de la noche. La víspera de navidad, regresa a casa, en su humilde barrio, porque alguien le ha prometido regalarle dinero para comprar la ropa de estrenar y la pólvora para quemar, como es la tradición. En el barrio, el cuñado intenta violar a Mónica; “el Zarco”, enajenado por la drogadicción, primero le arrebató un reloj que le había regalado un borracho y luego la persigue para matarla porque aquel reloj se le dañó. Mónica huye, vuelve al centro de la ciudad y continúa alucinando con la presencia de su madre muerta cada vez que inhala “Sacol”, una sustancia obtenida industrialmente. Mónica logra pasar la navidad pero el zarco la encuentra y la asesina mientras ella cree ir hacia el encuentro y el amparo de su abuela.</p>

CONTINUACIÓN DEL CUADRO 8

ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRENSIÓN DE LA RCA.
CARACTERES TEMPORALES: Dado que, toda la historia transcurre entre la noche del 23 y el día más la noche del 24 de Diciembre e incluso la mañana del 25, se describen con alto grado de detalle los acontecimientos cotidianos vivenciados por los personajes durante la navidad.
RECURSOS SIMBÓLICOS: por una parte, la autoestima, el orgullo y la inclinación, tres actitudes de estos personajes; por otra parte, algunas palabras y expresiones significativas dentro de aquel contexto cultural, que develan desde prácticas hasta asuntos ético-morales; y, en tercer lugar las prácticas en sí mismas, a manera de costumbres concretas del grupo en esta historia.
ENTREVISTAS AL DIRECTOR: Se tendrán en cuenta conversaciones personales con ocasión de talleres y conversaciones impartidas por el director en diferentes ocasiones y diferentes ciudades de Colombia, además de las siguientes entrevistas: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=131%3Aentrevista-con-el-director-colombiano-victor-gaviria&catid=40&Itemid=84 , por Naira Reinaga de Lima, revisada el 21 de Febrero de 2012. http://www.revistanumero.com/18victor.htm , por Fernando Cortés, revisada el 21 de Febrero de 2012.
TIPO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA: La Etnometodología.

5.5.5. La Vendedora De Rosas y las desgracias de la vida en la calle.

En esta obra se destaca el énfasis puesto sobre las circunstancias de los personajes. La gran circunstancia de todos ellos, vale subrayarlo, es la navidad, que es un valor, en este caso de orden cultural y en ella confluyen algunas motivaciones, a las que se le dará atención más abajo, como la autoestima, el orgullo y la inclinación, las tres de carácter psicológico. Las pequeñas finalidades que le dan fisonomía a la celebración navideña están circunscritas a la materialización de las costumbres concretas de los personajes dentro de ella. Es decir que aunque los personajes tomen iniciativas, no tienen ni muestran un gran margen de movilidad más allá de las circunstancias, y esto marca fuertemente al personaje principal, Mónica. En este contexto se analizarán: 1- Los experimentos irruptivos implicados en la realización de la obra, con los cuales la población objeto de estudio se observa a sí mismos y, al mismo tiempo, la obra como tal se presenta a los espectadores. 2- Algunas palabras y expresiones muy significativas, a través de las cuales se develan rasgos del mundo de los protagonistas. 3- algunas costumbres que diferencian e identifican al grupo del grupo. 4- Actitudes que diferencian a algunos individuos dentro del grupo.

Los experimentos irruptivos.

Víctor Gaviria le contó a Fernando Cortés¹²⁴ que el primer autor que leyó en serio fue Hans Cristian Andersen, luego que su padre le regalara la obra completa de este escritor, por haber terminado el bachillerato. Eso explica un poco que la obra *La vendedora de rosas* termine con un letrado que recuerda que ciento cincuenta años atrás el escritor danés había publicado un cuento acerca de una niña, titulado *La vendedora de cerillas*.

Ese letrado no está allí como una precisión innecesaria para explicar el relato. Más bien funge, no tanto para recordar una fuente de inspiración, como sí a manera de intertexto zahiriente porque pese a que ha pasado el tiempo, cambiaron los paisajes y las protagonistas, las historias son muy similares, la miseria y la desesperanza continúan.

Ese letrado en sí mismo convierte a la obra en un experimento contrastante ante las tendencias glamorosas del cine y ante las visiones exageradamente

¹²⁴ Cortés, Fernando. <http://www.revistanumero.com/18victor.htm>, revisada el 21 de Febrero de 2012.

tiernas de la realidad social colombiana. Más profundamente, es un desafío al concepto grecolatino de belleza. *La vendedora de Rosas* es una obra plena en este tipo de experimentos. De hecho, tanto los criterios como la técnica con que fue producida la obra, son en sí mismas una suerte de complejo experimento consistente en reunir a varios jóvenes para autoreferenciar sus propios comportamientos en contraste con las formas de vida del común de la gente. Esto de por sí marca un contraste con la cultura erudita. Víctor Gaviria explicó el proceso de búsqueda de actores, las visitas a asilos de adolescentes contraventores, el encuentro con viejos conocidos cuyos comportamientos, por contraste, ponen en evidencia la existencia de normas. El experimento irruptivo empezaban con el anuncio de la noticia central que se le daba a los jóvenes: “Vamos a hacer una película”¹²⁵.

Luego se hicieron entrevistas grabadas en video, conversaciones y notas; después vinieron los ensayos, en los que los mismos jóvenes contribuyeron a identificar vivencias significativas y según el mismo Gaviria, toda la información recogida condujo a una sesión de cuatro días durante los cuales, en compañía de Carlos Henao y Diana Ospina, dos coguionistas, se seleccionaron anécdotas que fueron interpretadas, se combinaron las historias y se configuraron los personajes con los que se construyó el guion de acuerdo con los criterios y las técnicas de la guionización cinematográfica. Esta obra es una autonarración propiciada por el director. Él mismo le dijo a Naira Reinaga de Lima¹²⁶ que “La vida de esos niños se escribe de una manera que solamente se hace visible si alguien quisiera hacerlo y se toma el trabajo de que las voces de esos niños sean escuchadas”. No obstante, no sólo de escuchan sus voces sino que también se ven las intimidades de sus comportamientos.

Desde sus primeras acometidas en el cine, Gaviria se percató de la riqueza narrativa que se deriva del trabajo con actores naturales porque conocen su propia realidad aunque no tengan formación técnica, mientras que los actores profesionales tienen esta última pero no cuentan con las vivencias de los primeros. Igualmente comprendió que recurriendo a los actores naturales podía entrar en relación con diferentes sectores sociales. Con ese criterio hizo sus primeras obras,

¹²⁵ Cortés, Fernando. Entrevista citada.

¹²⁶ http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=131%3Aentrevista-con-el-director-colombiano-victor-gaviria&catid=40&Itemid=84, revisada el 21 de febrero de 2012.

de medio metraje, como *Los Músicos* y *La vieja guardia* y el largometraje *Rodrigo D* hasta llegar a la producción de *La vendedora de Rosas*. Si bien hubo desde el comienzo un guion estructurado clásicamente a partir de una adaptación libre del ya mencionado cuento *La vendedora de cerillas*, también hubo diálogos con los protagonistas, convivencias con ellos, interpretaciones de ellos que permitieron enriquecer al guion y sin duda el resultado es un relato provocador en su exterioridad, sólidamente estructurado en el que Mónica busca el amor de su abuela pero no logra vencer a la fatalidad de la vida en la calle. Gaviria destaca la emocionalidad con que los actores asumieron la realización del trabajo afirmando: “los niños, por ejemplo, que por primera vez iban a poder decir quiénes eran, algo que les hace mucha falta, pues son niños muy poco reconocidos en el mundo”¹²⁷ Es interesante que Gaviria se refiera a los personajes como “niños” porque “Don Héctor” es un adulto, cuya invalidez hace pensar en traumáticas experiencias pasadas, seguramente relacionadas con lo delincencial. Él es estratégico en las decisiones que toma. No obstante también es un niño si se tienen en cuenta, por siniestros que sean la lúdica y el delirio del mundo en el que se desenvuelve. Se suele decir que el realismo como tendencia estética se orienta a denunciar los problemas sociales pero resaltando los valores de quienes los vivencian. En ese sentido, esta es una obra realista. En esta obra, si bien las vivencias, la cotidianidad y las acciones de algunos personajes, como “El Zarco”, son violentas, el objetivo de Mónica, el personaje principal, no es la violencia. Lo que busca Mónica es amparo y amor. Todos estos personajes son desamparados, pero la obra va más allá de cualquier justificación ramplona de la violencia, más allá de la manida denuncia y de la exhibición de la miseria para llegar a la intimidad de un mundo, que por traumático que sea es configurado por seres que tienen ilusiones. El lenguaje de los personajes es grotesco y sus vivencias tristes y desoladas, inclusive feas, si se comparan con las pretensiones burguesas de armonía pero todo ello describe al mundo en que viven y por contraste, trasluce tanto sus apegos a la vida como los horizontes de deshumanización que demarca la sociedad del entorno.

Algunas palabras y expresiones muy significativas.

Gaviria mismo dijo que “he hecho esa película desde un mundo de humanidad, el de esos muchachos pelados que dicen, por ejemplo: “uy, mira ese botado”. Es esa palabra la que interesa, la cual se relaciona con otra, y después con otra, y hay toda una concepción de mundo detrás de esas palabras. Es un mundo frágil,

¹²⁷ Reinaga de Lima, Naira. Entrevista citada.

invisible, pero extraordinariamente humano, y es esa experiencia la que estas películas quieren dar a conocer al espectador”¹²⁸. Ese es un planteamiento etnometodológico, aunque haya sido formulado intuitivamente. Si bien los personajes hablan en español, existe entre ellos una jerga que los identifica y que, sobre todo, les permite relacionarse. Dentro de la jerga hay palabras y hay expresiones; hay palabras cuyo significado es local y conocerlo requiere pertenecer al grupo o a los ambientes por los cuales transitan o habitan los personajes. Entre estas palabras están “Sacol”, “engalochado”, “gonorrea” y “traído”. Palabras como esas son las que develan la existencia de un mundo que va más allá del deambular de estos niños por las calles.

“Sacol” es, según sabemos por informaciones externas a la obra, pegante sintético amarillo, a base de benceno que, al ser inhalado impacta las células cerebrales y provoca alucinaciones. En la obra se ve a algunas de las vendedoras de rosas y a su grupo de amigos portando un frasco que, según lo expresado por los mencionados personajes, contiene sacol, y cuya embocadura acercan a la nariz. El frasco con sacol es una pertenencia personal y precisamente la obra empieza con un paneo desde los pies hasta la cabeza de un niño que pronuncia desvaríos acostado en el antejardín de un edificio; poco después se sabe que tal delirio se debe a los efectos del sacol, dado que entra en cuadro Mónica reclamándole por su frasco y entablando una conversación al respecto.

La palabra “engalochado” es empleada para aludir a quien se encuentra en un estado de embotamiento y enajenación a causa del consumo de sacol. Tal alusión no es despectiva ni censuradora sino a lo sumo considerada e inclusive respetuosa dentro del contexto, como cuando Judy intenta tranquilizar a Mónica, quien manifiesta haber visto a la abuela cruzando la calle, diciéndole: “estás engalochada, Mónica”.

La palabra “Gonorrea”, si bien corresponde al conocido nombre vulgar de lo que en términos médicos es una infección venérea con bacterias tipo Gonococo, en el contexto de la obra es empleada por los personajes para menospreciar a algo o a alguien. El menosprecio es una actitud frecuente de los personajes de esta obra hacia sus rivales o sencillamente hacia lo que les causa alguna incomodidad o molestia. En esta palabra subyace una, más que ambigua, mórbida asociación de los frutos de la sexualidad con lo patogénico y despreciable. Quizás ella sea una substituta de lo que era la expresión “bastardo” en tiempos en que se

¹²⁸ Reinaga de Lima, Naira. Entrevista citada.

condenaba hipócritamente a las uniones que no eran confesionalmente maritales. Esa ofensa queda desactivada por los hechos si se observa que, en la obra, es evidente que muchos de estos jóvenes han vivido con padrastros, madrastras y hermanastros e incluso solitarios o abandonados. No obstante, lo que importa en este caso es la funcionalidad con que se emplea la palabra en mención para agredir ofensiva o defensivamente. Su uso es muy frecuente dentro del relato, casi como un “leiv motiv” porque dentro de él los personajes deben desenvolverse en entornos sociales hostiles o ellos mismos son agresivos, como ocurre con “el zarco”, quien llama “gonorrea” a casi todos y fue llamado de la misma forma por “Don Héctor” cuando este lo condenó a morir.

La palabra “traído” es la más conocida por los habitantes de Medellín, donde se realizó esta obra cinematográfica y donde se suele emplear coloquialmente para referirse a un obsequio que se recibe, principalmente en navidad. Es decir que su significado es simpático. Sin embargo, en la jerga de los protagonistas del relato que nos ocupa, tal significado experimenta una inversión de sentido, ya que mediante ella las personas dejan de ser receptoras de obsequios para convertirse en los obsequios mismos. De la gracia de quien recibe se pasa a la desgracia de quien es regalado sin poder decidir por sí mismo su destino y mucho menos su destinatario. En esta dirección, se ofende a alguien llamándole “traído” porque se le está diciendo que no está en la calle por su propia decisión y por lo tanto es alguien carente de valentía, que es un valor muy significativo para los habitantes de la calle. Así un “traído” resulta ser un pelele despreciable y un insignificante que puede ser eliminado, como la víctima del equívoco en el que Elkin y su amigo quisieron matar al acosador de Andrea pero apuñalaron a un anónimo e inocente vagabundo que dormía en un parque.

Precisamente una de las expresiones de estos niños es pronunciada por “Chinga”, un niño de precoz trascendentalidad y de una apariencia física que lo hace de “edad imprecisable entre los 8 y los 12 años”, según Gaviria. Mónica lo encuentra en una calle de aspecto turbio y, con su característico tono protector, le inquiriere porqué anda descalzo si ella le regaló días antes unos zapatos. Entonces el chico responde: “Sin casa para qué zapatos, para qué hijueputas”. Mediante esta frase se interrelacionan dos actitudes ante la realidad: la decorosa de Mónica y la mordaz de Chinga porque, en efecto, la frase, más que revelar una supuesta conexión lógica entre la tenencia de zapatos y la ausencia de casa, describe intuitivamente no solo el desarraigo sino también un estoico desenmascaramiento del pauperismo, subrayado por una interjección que menosprecia a cualquier finalidad dada en esas circunstancias.

Costumbres del grupo.

Las vendedoras de rosas tienen una estructura organizativa y una suerte de deontología por rudimentaria que sea. Vender rosas en la noche requiere que una vendedora invente artimañas para entretener al vigilante de la entrada a un lugar exclusivo, mientras otra colega se cuelga a través de las barandas que dan a la calle; requiere elogiar a las flores, a la feminidad de la novia y a la masculinidad del novio hasta convencer a este último de que todas las rosas que ya compró son inferiores a las que se le están ofreciendo ahora; implica recibir golpes y humillaciones provenientes de un vigilante; Vender rosas supone la existencia de una especie de empresaria mayorista a la que hay que entregarle cuentas pero que también hace parte del grupo, y que como tal también consume sacol. “Me pareció que las niñas tenían un principio organizador que suele poseer la mujer, que lo hacía muy hermoso ya que competía y trataba de organizar esa vida sin orden, el caos del niño abandonado. Las niñas generan una expectativa mayor, y por lo tanto se vuelven más heroicas que los niños”, le dijo Gaviria a Neia Reinaga de Lima¹²⁹.

Igual que muchos gremios, las vendedoras de rosas tienen hábitos ociosos que estereotipan: “Ensacolarse” consiste en inhalar desde la embocadura de un frasco el sacol contenido en él. Se puede llevar este frasco consigo, en la mano, o se puede guardar en algún jardín o rincón de la calle, bajo el riesgo de que en ese caso algún amigo pueda llegar a usarlo abusivamente. El sacol otorga cierta identidad, y es reconocido por estos habitantes de la calle tal como el café o el cigarrillo lo son para algunos tertuladores o la cocaína, la marihuana y las drogas en general para otros relativa o absolutamente censurados.

Frente a la censura y la condena está la artimaña, que permite caminar sobre el filo que separa a la legalidad de la ilegalidad. Es un juego: el vendedor de “perico” se disfraza de laborioso vendedor ambulante; el comprador se camufla entre los festivos transeúntes nocturnos, y siempre hay que estar dispuestos a huir, como las vendedoras de rosas huyen de los vigilantes; hay que huir entre las sombras, de la policía, del enemigo o del violador, como le pasó a Andrea.

No obstante, ese juego hace parte de la libertad que se vive entre luces de neón, libertad de hacer cualquier cosa o de ir a cualquier parte, con sus riesgos, como Judy con sus ocasionales amigos de sexualidad premeditada y ansiosa, a

¹²⁹ Reinaga de Lima Neira, entrevista citada.

uno de los cuales ella tuvo que cortar para marcarle el límite de lo permitido. La calle es escenario para la violencia, especialmente contra las mujeres, pero también para las ilusiones y las frustraciones del romance, como el de Mónica y Elkin, intervenido por Patty con la complicidad de Judy.

Y si la calle y la noche son para vivir, también conviene tener un lugar donde dormir, que no es lo mismo que tener la casa que tal vez reclamaría Chinga, por ejemplo cuando le propuso a Mónica que se fueran a vivir juntos, pero sí es un refugio donde ser independientes, pese al hacinamiento, o anidar amores contenidos como el que lloró Patty cuando Cachetes regresó a casa con su padre y abandonó al grupo de vendedoras de rosas. “La familia es una nostalgia permanente en las niñas”, comentó personalmente Gaviria. “Los niños son más errantes”. Las niñas alquilan un cuarto propio, conforman una familia de amigas, cocinan y realizan prácticas hogareñas que dejaron o nunca tuvieron antes. Quizás esa misma nostalgia hace que Mónica vaya a la casa, que es el lugar donde se vive con la familia o donde se regresa a pasar la navidad, como lo dictamina la costumbre. La navidad es una motivación cultural, en este caso, la más marcada en todos los personajes de este relato y el barrio es el lugar donde se concentran sus casas. En las calles estrechas del barrio se abigarran festones y pesebres de proporciones estrambóticas que combinan con las construcciones que se imbrican cuesta arriba, abajo y al lado mientras se mezclan las estridencias de músicas que provienen de diferentes equipos de sonido y altoparlantes.

La costumbre también reza que la navidad debe ser festiva y en su celebración debe haber comida, bebida y re-encuentro con los seres queridos; debe haber ropa nueva y quema de pólvora. Todos se proponen esas metas y hasta la tantas veces insensible pandilla de “Don Héctor” se emociona y logra robarse un chivo que destina a un sancocho.

Andrea vuelve a casa y acuerda las condiciones de su reintegro al seno maternal. Mientras tanto, Mónica, quien también había regresado, huye del acoso sexual de su cuñado y se encuentra asediada por la venganza demencial de “El Zarco”, así que retorna a la zona rosa. No consiguió ropa para estrenar pero compró pólvora, que compartió sin rencores con Patty, quien a su vez embobó su soledad con el sacol. A contrapelo del espíritu reconciliador y alegre de la navidad, esa noche encontró a Mónica entre la angustia de ser perseguida y los delirios “sacólicos” y nostálgicos por su madre protectora pero ya muerta. Mónica vivió como arrastrada por la brisa, vendedora de rosas, pudo ser ella misma una rosa expuesta a la intemperie y a la indiferencia. Desamparada tras la muerte de su

madre, traicionada por su novio, timada y asesinada por “el Zarco”, nació y murió como pasan tantos por el mundo, condenados a ser paupérrimos y anónimos.

Tal vez sea exagerado relacionar al destino de Mónica con el sino trágico que trazaba la tragedia antigua para sus personajes pero en este caso, si bien no es posible demostrar que unos dioses hayan delineado la inevitabilidad de su muerte, si cabe señalar que ella está atrapada en sus circunstancias de marginalidad y miseria, dentro de las cuales poco o nada se puede hacer para cambiar el rumbo de una trayectoria vital. El sistema social es análogo al oráculo que dictamina el porvenir y Mónica realizó acciones nobles que racionalmente hubieran podido llevarla a remontar el destino de pobreza con el que nació marcada: Organizó a las vendedoras de rosas, aprendió los esquemas de la vida adulta pese a ser una niña e intentó alejarse de la persecución del Zarco, su perseguidor pero los dictámenes del sistema oráculo son inmodificables.

El zarco fue un enviado terrible del sistema y cuando cumplió su tarea entre estallidos de pólvora, el mismo sistema (o los mismos dioses o las circunstancias –para utilizar la terminología de la Red Conceptual de la Acción-) lo asesinaron a él por medio de otros agentes: la pandilla de “don Héctor”, que lo arrojó a una cuneta, donde al día siguiente dos niños lo encontraron por casualidad.

Tres actitudes: Autoestima, orgullo e inclinación.

Dentro de la obra misma hay al menos tres trayectorias vitales diferenciadas. Uno es la historia de Mónica, en la que se resalta la autoestima de los habitantes de la calle. Pese a que observar a Mónica en la calle puede inducir a acomodarle un estilo de vida totalmente desordenado, ella parece inspirar cierto respeto entre las vendedoras de rosas y los niños de la calle, y con cierto liderazgo les ofrece pautas para organizarse al salir a vender flores, para convivir en el cuarto de alquiler, para vestirse o para comportarse, como cuando le advierte a Judy que puede llegar a tener inconvenientes a causa de sus arriesgadas aventuras con los hombres.

Por su parte, el espectro de la abuela como irrupción en la propia vida de Mónica, como parte del delirio provocado por el “Sacol”, alucinógeno que consume, es un síntoma del desamparo contra el que lucha Mónica; del dolor a causa de la ausencia materna, nostalgia que ella lleva a cuevas pese a su aparente fortaleza de espíritu. Por otro lado, sus sencillas finalidades, consistentes en “estrenar” ropa y quemar pólvora en la navidad, por elemental que sea la

primera y por bárbara que nos parezca ahora la segunda, son también muestras de la gran valoración que ella le da a las cosas pequeñas en medio de las carencias y la precariedad.

Complementariamente, la visita de Mónica a la casa de su hermana explica el ya aludido desamparo de la vendedora de rosas: La hermana la acoge aunque el cuñado desconfía de ella pero Mónica se queda porque lo que busca es la memoria de su abuela. Su vida está tan arruinada y triste como ha quedado la alcoba de la abuela, de donde Mónica rescata un par de zapatos blancos, acaso símbolo de apoyo para los pasos que ha dado y que dará en lo que le queda de vida. Es en pleno delirio irruptivo y al mismo tiempo consolador, cuando la mano libidinosa de su cuñado, a su vez, irrumpe sobre una de sus piernas e inicia el asedio sexual que pone en evidencia el posible trauma familiar que tal vez la hizo huir de la casa tiempo atrás, antes de iniciarse el relato que nos ocupa. Mónica huyó hacia la calle no por falta de autoestima sino porque la tiene ... y mucha.

El desajuste familiar queda más ampliamente expuesto en un segundo caso, el del orgullo: la historia de Andrea, quien al comienzo de la obra y luego de una fuerte discusión con su madre se fuga de la casa a través de una estrecha ventana que da a la calle del humilde barrio. Al llegar a las calles lujosas de la ciudad, Andrea acaso encuentra la familia que no tuvo en casa. Las vendedoras de rosas le ofrecen albergue y le facilitan flores para que se inicie en el negocio que le permitirá vivir con la precoz independencia económica que necesita. Andrea demuestra responsabilidad y astucia como vendedora; encuentra ambiente propicio para la rebeldía, que expresa con agresividad verbal contra su madre; en la calle puede caminar por donde quiere y hablar con quien quiera; en la calle encuentra libertad y protección, como cuando Elkin y sus amigos ahuyentaron a un eventual violador. Una visita a la casa exacerba los síntomas del desajuste familiar: la incomprensión de la madre, el oportunismo del padrastro y, por su puesto la insolidaridad de la propia Andrea, quien roba los patines de su pequeña y antipática hermana.

La reconciliación de “Cachetes” con su padre, quien llega a la pensión donde vive con Andrea, Mónica y Judy, aparece como un contrapunto que le da relieve al desajuste familiar como asunto abordado por la obra. Sus amigas la despiden con el dolor de haber perdido a una integrante de aquella familia “ad hoc”, al estilo de tantas familias inducidas por las circunstancias de la vida contemporánea. Sin embargo, en Mónica también hay una alegría interior por aquel re-encuentro y lo expresa en su jerga juvenil murmurando “qué chimba un papá así”. Por último, el

ánimo festivo y sentimental inspirado por la tradición de la navidad funciona como un acicate para la reconciliación entre la madre y la hija, Andrea, quien aprovecha para fijar las condiciones de su regreso a casa. En Andrea se sintetizan historias de varias adolescentes, si nos atenemos a lo relatado por Víctor Gaviria en una conversación personal.

Un tercer caso, el de la inclinación, es la trayectoria vital de “El zarco”, que permite considerar el contraste entre las inclinaciones individuales y las normas aún entre quienes están al margen de lo socialmente convenido. En un meandro del barrio “El zarco”, en actitud caprichosa asesinó a un muchacho para robarle un poco de marihuana y “Don Héctor”, el líder del grupo reprochó que el hecho hubiera puesto en riesgo la celebración de la navidad que se avecinaba, dadas las averiguaciones y persecuciones a que daría lugar; no obstante se abstuvo de tomar cualquier medida, a expensas de una prudencia en el fondo cómplice. Más adelante “El zarco”, en cínica actitud, delante de “Don Héctor”, le timó a Mónica un reloj adornado con la irónicamente fantasiosa figura de Mickey Mouse, que le había sido regalado por un borracho; don Héctor, primo de la vendedora de rosas, aquella vez volvió a permanecer rabiosamente tolerante por conveniencia. Luego, de manera manipuladora, “El Zarco” le ofreció a su pequeño hermano protección incondicional y le pidió estar vigilante si alguien lo asesinara a él para que cobrara venganza en el futuro. Su madre lo sorprendió y le rechazó que ofreciera tales consejos pero “El zarco” reaccionó con más chantajes afectivos. Después, cuando bajo una precaria ducha el reloj se destiñó, también se borró la patética ilusión de “El zarco”, quien en reacción plena de ridícula avaricia, le endosó el supuesto fraude a Mónica y empezó a perseguirla para cobrar venganza. En un momento del relato narrativamente climático, “El zarco” y un compinche atracaron a un taxista; el zarco asesinó innecesariamente al taxista y su compinche reaccionó reprochándosele, dentro de una paradójica ética de bandido que roba pero no mata, mucho menos la noche de navidad, cuando se sabía que el taxista era esperado en casa por su familia. A su vez, “El Zarco”, sin otro referente que su egoísta y esquizoide instinto de conservación atacó a su compinche y escapó. Ese ataque colmó la tolerancia de “Don Héctor” ante las constantes contravenciones de “El Zarco” a las pautas de cohesión de la pandilla y ordenó perseguirlo para eliminarlo.

Finalmente vale destacar la importancia de dos técnicas de indagación para lograr esta obra: una es la entrevista a profundidad llevada hasta la visita domiciliaria, como se refleja en lo que Gaviria le dijo a Cortés: “Entonces yo les preguntaba por todo, por todo. Por las mamás. Hablaba con las mamás, iba a sus casas... Todo,

todo. Los detallitos... Todo era película, todo es película”¹³⁰. La otra es la observación participante llevada hasta la convivencia, tal como el mismo director lo sugirió: “Llega un momento en que la película se vuelve una gran familia de trabajo. Tenemos la expectativa de cumplir el objetivo de hacer la película, metiendo mucha esperanza y energía”.

5.6. EJERCICIO 6. OBRA CINEMATOGRAFICA: LOS ACTORES DEL CONFLICTO.

Dirigida por Lisandro Duque y publicada en 2008.

5.6.1. Red conceptual de la Acción.

5.6.1.1. Agentes, motivaciones y finalidades.

Tres mimos callejeros, dos hombres y una mujer. Uno de ellos es padre soltero y de clase media baja, los otros dos son novios y de clase media. Ellos desean hacer una gira artística en España; en virtud de su oficio tienen una visión lúdica de cuanto sucede a su alrededor, pero también son algo realistas en tanto ese es su trabajo y por tanto su medio de subsistencia. Empiezan siendo teatreros con un poco de idealismo ingenuo, pasan por diferentes experiencias que les permiten “aterrizar” y terminan siendo perseguidos políticos.

Álvaro es quizá, de los tres, el más idealista de los tres, a juzgar por su resistencia a abandonar ese tan poco rentable oficio pese a tener responsabilidades económicas para con su hijo. Por lo mismo, es también el más osado al tomar la iniciativa de hablar con el mafioso y posteriormente tramar la idea de fingir una desertión desde un grupo guerrillero, en cuyas ideas descreo pero cuya existencia utiliza como un elemento narrativo de su propia suerte.

¹³⁰ Cortes, Fernando. Entrevista citada.

Santiago, según la acusación de “gomelo” que le hace Álvaro, tiene una familia que lo respalda aunque él esté aventurándose con el teatro; es romántico con su novia y entregado a su pasión teatral.

De Tamara su condición de extranjera bien puede sugerir un espíritu juglaresco que se desenvuelve con bastante sentido común como cuando ayudó a Santiago y Alvaro a conciliar para tomar la decisión de impostar a unos desertores o cuando les ayuda a comprender que deben abandonar el pueblo a donde han ido a parar.

-La guerrilla se presenta como un grupo por medio de sus acciones militares como el retén en el que dejan pasar a los actores y luego se enfrentan al ejército; su discurso esquematizado, como cuando le exigen a Álvaro demostrar sus aptitudes artísticas, fríos al mantener retenidos a una gran cantidad de secuestrados, incluido Álvaro. En principio parecen un grupo sólidamente cohesionado pero la desertión de la guerrillera pone en evidencia que las individualidades debilitan a tal solidez.

El comandante está dedicado a sus operativos militares, cree en el esquema de la revolución para lo cual es pragmático aunque resulta igualmente embaucado por los actores.

Elisa, la guerrillera: Desea hacer la revolución, aparenta ser ecuánime, tiene carisma y don de mando; desempeña las tareas que le asigna su organización, sin embargo deserta de ella buscando otro rumbo para su vida al hacerse novia de Álvaro, uno de los actores.

Los paramilitares están siempre vigilantes por medio de motociclistas y transeúntes; se evidencia su prepotencia y mesianismo cuando asesinan al místico o secuestran a Santiago. Se sugiere que tienen nexos con los ganaderos y con el ejército, a juzgar por las informaciones que manejan.

El comandante paramilitar es ultraconservador del orden, mesiánico, violento pero aún así incapaz de detectar el fraude de los mimos.

El ejército cumple órdenes provenientes de Bogotá; sus integrantes son desconfiados como cuando interrogan a Tamara; son aplicados en sus tareas pero torpes. Pese a todas sus previsiones al final son burlados.

El general es bastante racional pero respetuoso del mando civil; es estratégico y cauto; no cree en la veracidad de los supuestos desertores y, sin embargo, toma medidas.

El presidente está interesado en terminar el conflicto; pero le preocupan de manera especial las consecuencias políticas de lo que suceda; tiene don de mando; no le cree a los supuestos desertores pero realiza una jugada política tomando las respectivas medidas de precaución siguiendo el consejo del general.

El mafioso es adinerado, de gustos culturales de tipo intelectual, traficante de drogas, anti-izquierdista y sarcástico; se presenta como un mecenas y desaparece muy pronto al ser capturado en España.

Aristóbulo el posadero está dedicado a su negocio, no se entromete en los asuntos de sus huéspedes aunque es algo misterioso y escrutador. Sin duda fue realmente sorprendido cuando el perro “descubrió” las armas en el patio de su casa.

5.6.1.2. Las circunstancias.

Tres actores que desean hacer una gira artística por España acuden donde un supuesto mecenas, quien les pide guardar unos libros, entre los cuales camufla una arsenal. Los actores se enteran del comprometedor engaño y planean hacerse pasar por guerrilleros que entregan sus armas.

Las negociaciones entre el gobierno y los supuestos guerrilleros se hacen en medio de suspicacias y con la mediación del sacerdote de un pueblo. Tanto los guerrilleros como los paramilitares se percatan de la impostación de los actores y es, precisamente una guerrillera quien les advierte que deben abandonar su propósito.

Los actores y una guerrillera se devuelven para Bogotá, su lugar de origen, donde son esperados por los compinches del traficante armas que los embaucó. Los a

ctores y su amiga planean pedir asilo político.

5.6.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos

5.6.2.1. Caracteres temporales

El conflicto armado en las décadas de los 90 y los 2000 en Colombia, como vivencia presente.

5.6.2.2. Recursos simbólicos propuestos

Se proponen tres tópicos: La guerra, la lúdica y la impostación.

La guerra incluye a las condiciones conflictivas del país, al enfrentamiento entre la guerrilla, los paramilitares y el estado colombiano, conflicto que sirven de referencia para este relato; la lúdica, que se expresa por medio del teatro y el carisma de los actores; la planeación, puesta en escena e impostación, que es practicada no solo por los actores sino por todos los personajes y abarca a la mayor parte de la historia.

5.6.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada. La Teoría de roles

Este es un relato de muchos personajes individuales y colectivos, quienes intentan, cada quien, desempeñar de la mejor manera posible su rol frente a quienes le observan y se juega su reputación. Como se deriva del cuadro analítico presentado en la reflexión sobre la investigación cualitativa¹³¹, la teoría de roles es un método que se centra en el estudio de las interacciones y los diálogos dentro de ciertas circunstancias como ocurre dentro del llamado “conflicto” en Colombia. Existen varias tendencias dentro de la teoría de roles pero en el presente este caso se consideran las siguientes afinidades: con Ervin Goffman¹³² (1959/1981) en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* en la que plantea que la realidad social puede ser entendida como una permanente puesta en escena a la manera de una obra dramática y dentro de ella los individuos

¹³¹ Ver cuadro en la página...

¹³² Goffman, Erving (1959/1981). *The Presentation of Self in Everyday Life*], University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Traducida al español y editada en 1981 como *La presentación de la persona en la vida cotidiana* por Amorrotu, Buenos Aires.

desempeñan diferentes roles, entendidos estos como comportamientos concordantes con una función o posición social, para cuyo desempeño se requiere obtener información previa acerca del escenario donde se desempeñará; con, Merton¹³³ (1964), quien en “Teoría y estructura sociales”, afirma que el desempeño es lo que caracteriza a los personajes y que todos los individuos requieren un grupo al cual pertenecen y otro desde el cual son observados; con Mead¹³⁴ (1934/1972), quien en *Espíritu, persona y sociedad*, aplicado a los niños, afirma que el “Sí mismo” se configura en parte mediante el juego, lo cual puede resultar pertinente por tratarse de una obra basada en personajes que desempeñan una actividad lúdica, en cuanto mimos. Según el mismo autor, la otra parte del “sí mismo” de los niños y, en este caso, de los mimos, es “el otro generalizado”, lo cual permite reflexionar acerca de la interacción.

5.6.4. Entrevistas realizadas a Lisandro Duque, director de la obra.

Se estudiaron algunas entrevistas realizadas al director Lisandro Duque y publicadas en internet, a la luz de varios conversatorios personales realizados en diferentes ciudades del país y del exterior. Las entrevistas son las siguientes: 1-EFE. El Espectador, 2-Flower, Víctor, 3-Herrera Muñoz, Marcos Fabián, 4-Kinetoscopio Cinépagos.net, 5-López Solórzano Liliana.

¹³³ Merton, Robert (1949). *Social Theory and social structure*. Free Press. Traducida al español y editada en 1964 como *Teoría y estructura sociales* por FCE, México.

¹³⁴ Mead, G.H. (1934/1972) *Mind, self and society*, traducido al español y editado en 1972 como *Espíritu, persona y sociedad*. Paidós. Buenos Aires.

Cuadro 9. Cuadro síntesis de la obra *Los actores del conflicto*

TÍTULO DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA: Los actores del conflicto.
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN
Agentes: Tres mimos callejeros, dos hombres y una mujer. Uno de ellos es padre soltero y de clase media baja, los otros dos son novios y de clase media. Álvaro, Santiago y Tamara La guerrilla, El comandante, Elisa, la guerrillera, Los paramilitares, el místico, El comandante paramilitar, El ejército, El general, El presidente, El mafioso, Aristóbulo
Motivaciones y finalidades: Tres mimos callejeros, dos hombres y una mujer. Uno de ellos es padre soltero y de clase media baja, los otros dos son novios y de clase media. Ellos desean hacer una gira artística en España; en virtud de su oficio tienen una visión lúdica de cuanto sucede a su alrededor, pero también son algo realistas en tanto ese es su trabajo y por tanto su medio de subsistencia. Empiezan siendo teatreros con un poco de idealismo ingenuo, pasan por diferentes experiencias que les permiten “aterrizar” y terminan siendo perseguidos políticos. Álvaro es quizá, de los tres, el más idealista de los tres, a juzgar por su resistencia a abandonar ese tan poco rentable oficio pese a tener responsabilidades económicas para con su hijo. Por lo mismo, es también el más osado al tomar la iniciativa de hablar con el mafioso y posteriormente tramar la idea de fingir una desertión desde un grupo guerrillero, en cuyas ideas descreo pero cuya existencia utiliza como un elemento narrativo de su propia suerte. Santiago, según la acusación de “gomelo” que le hace Álvaro, tiene una familia que lo respalda aunque él esté aventurándose con el teatro; es romántico con su novia y entregado a su pasión teatral. De Tamara su condición de extranjera bien puede sugerir un espíritu juglaresco que se desenvuelve con bastante sentido común como cuando ayudó a Santiago y Alvaro a conciliar para tomar la decisión de impostar a unos desertores o cuando les ayuda a comprender que deben abandonar el pueblo a donde han ido a parar.-La guerrilla se presenta como un grupo por medio de sus acciones militares como el retén en el que dejan pasar a los actores y luego se enfrentan al ejército; su discurso esquematizado, como cuando le exigen a Álvaro demostrar sus aptitudes artísticas, fríos al mantener retenidos aun gran cantidad de secuestrados, incluido Álvaro. En principio parecen un grupo sólidamente cohesionado pero la desertión de la guerrillera pone en evidencia que las individualidades debilitan a tal solidez. El comandante está dedicado a sus operativos militares, cree en el esquema de la revolución para lo cual es pragmático aunque resulta igualmente embaucado por los actores. Elisa, la guerrillera: Desea hacer la revolución, aparenta ser ecuánime, tiene carisma y don de mando; desempeña las tareas que le asigna su organización, sin embargo deserta de ella buscando otro rumbo para su vida al hacerse novia de Álvaro, uno de los actores. Los paramilitares están siempre vigilantes por medio de motociclistas y transeúntes; se evidencia su prepotencia y mesianismo cuando asesinan al místico o secuestran a Santiago. Se sugiere que tienen

CONTINUACIÓN CUADRO 9

<p>nexos con los ganaderos y con el ejército, a juzgar por las informaciones que manejan. El comandante paramilitar es ultraconservador del orden, mesiánico, violento pero aún así incapaz de detectar el fraude de los mimos. El ejército cumple órdenes provenientes de Bogotá; sus integrantes son desconfiados como cuando interrogan a Tamara; son aplicados en sus tareas pero torpes. Pese a todas sus previsiones al final son burlados. El general es bastante racional pero respetuoso del mando civil; es estratégico y cauto; no cree en la veracidad de los supuestos desertores y, sin embargo, toma medidas. El presidente está interesado en terminar el conflicto; pero le preocupan de manera especial las consecuencias políticas de lo que suceda; tiene don de mando; no le cree a los supuestos desertores pero realiza una jugada política tomando las respectivas medidas de precaución siguiendo el consejo del general. El mafioso es adinerado, de gustos culturales de tipo intelectual, traficante de drogas, anti-izquierdista y sarcástico; se presenta como un mecenas y desaparece muy pronto al ser capturado en España. Aristóbulo el posadero está dedicado a su negocio, no se entromete en los asuntos de sus huéspedes aunque es algo misterioso y escrutador. Sin duda fue realmente sorprendido cuando el perro “descubrió” las armas en el patio de su casa.</p>
<p>Circunstancias: Tres actores que desean hacer una gira artística por España acuden donde un supuesto mecenas, quien les pide guardar unos libros, entre los cuales camufla una arsenal. Los actores se enteran del comprometedor engaño y planean hacerse pasar por guerrilleros que entregan sus armas. Las negociaciones entre el gobierno y los supuestos guerrilleros se hacen en medio de suspicacias y con la mediación del sacerdote de un pueblo. Tanto los guerrilleros como los paramilitares se percatan de la impostación de los actores y es, precisamente una guerrillera quien les advierte que deben abandonar su propósito. Los actores y una guerrillera se devuelven para Bogotá, su lugar de origen, donde son esperados por los compinches del traficante armas que los embaucó. Los actores y su amiga planean pedir asilo político.</p>
<p>ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA RCA.</p>
<p>CARACTERES TEMPORALES: El conflicto armado en las décadas de los 90 y los 2000 en Colombia, como vivencia presente.</p>
<p>RECURSOS SIMBÓLICOS PROPUESTOS: Se proponen tres tópicos: La guerra, la lúdica y la impostación. La guerra incluye a las condiciones conflictivas del país, al enfrentamiento entre la guerrilla, los paramilitares y el estado colombiano, conflicto que sirven de referencia para este relato; la lúdica, que se expresa por medio del teatro y el carisma de los actores; la planeación, puesta en escena e impostación, que es practicada no solo por los actores sino por todos los personajes y abarca a la mayor parte de la historia.</p>
<p>ENTREVISTAS REALIZADAS AL DIRECTOR DE LA OBRA:Se estudiaron algunas entrevistas realizadas al director Lisandro Duque y publicadas en internet, a la luz de varios conversatorios personales realizados en diferentes ciudades del país y del exterior. Las entrevistas son las siguientes:1-EFE. El Espectador, 2-Flower, Víctor, 3-Herrera Muñoz, Marcos Fabián,4-Kinetoscopio Cinépagos.net, 5-López Solórzano Liliana.</p>
<p>TIPO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA: La Teoría de roles</p>

5.6.5. Los Actores Del Conflicto y la sobreactuación de los actores reales.

Esta obra es considerada aquí como un ejemplo de narración cinematográfica en la que desde el punto de vista ontológico, se hace énfasis en las circunstancias, que en este caso son de carácter conflictivo. Tales circunstancias serán vistas a partir de tres recursos simbólicos: 1- La presentación de los personajes en la cotidianidad de la guerra. 2- La impostación como desempeño de los personajes y 3- Los personajes y la búsqueda lúdica de sí mismos.

La presentación de los personajes en la cotidianidad de la guerra.

Tres apasionados del teatro resultan involucrados en la guerra. Álvaro, con responsabilidades paternas y de procedencia socioeconómica popular, los otros dos, novios entre sí, al parecer de clase media, aún manifiestan dependencias con sus respectivas familias nucleares que, sin embargo nunca se ven. Santiago, según la acusación de “gomelo” que le hace Álvaro, tiene una familia que lo respalda, aunque él esté aventurándose con el teatro; de Tamara, su condición de extranjera bien puede sugerir un espíritu juglaresco que se desenvuelve con bastante sentido común para resolver situaciones cotidianas o conciliar las discusiones entre Santiago y Álvaro.

Igualmente descriptiva del status socioeconómico de estos personajes, es la escena en la que la madre de Andrés, el pequeño hijo de Álvaro, en una exhibición de mucho sentido común y algo de arribismo le reprocha al actor su falta de sentido práctico, y lo conmina a conseguir dinero para enviar al niño de vacaciones a la isla de San Andrés, destino turístico de lujo para los bogotanos, distantes del mar y a veces desdeñosos de los paisajes de los alrededores. La presión psicológica para corresponder al desafío económico impulsa a Álvaro a tomar las decisiones que lo introducen en las peripecias que afronta a continuación. Las afujías de lo cotidiano lo enredan con los problemas de la nación, en este caso, con la guerra.

Para analizar a *Los Actores del conflicto* es pertinente señalar que Colombia experimenta un conflicto social y armado hace seis décadas. Este conflicto ha dado lugar a múltiples discusiones políticas y académicas que, a su vez, han generado un vocabulario que aspira a facilitar su comprensión. Acogiendo cierta terminología de la teoría de roles aplicada a los estudios sociológicos, se han acuñado términos teatrales como “actores del conflicto” y “escenarios de paz”. Así pues, la expresión “Los actores del conflicto” al ser empleada como título de una

obra cinematográfica de ficción, no deja de ser un recursivo sarcasmo a la teoría social, a la política y al mismo teatro. Lisandro Duque, guionista y director de la obra mencionada dijo alguna vez que “Los artistas tenemos la obligación de reflexionar sobre la guerra”¹³⁵, refiriéndose, por supuesto al conflicto armado en nuestro país. En correspondencia con lo anterior, una buena cantidad de sus escritos (el 60% según él mismo) en la columna periodística que mantiene en el semanario “El Espectador” de Bogotá, hace alusión a ese tema.

El proyecto para realizar esta obra fue técnicamente configurado a finales de los 90, en momentos en que si bien se sabía de la gravedad del secuestro, aún no había una movilización significativa contra él en la sociedad colombiana. El mismo director afirmó que su intención consistió entonces, en llamar la atención precisamente sobre ese fenómeno pero, a diferencia de lo narrado en los noticieros de televisión que se referían al secuestro de manera general, estadística o amarillista, él quiso hacerlo destacando el sufrimiento implicado por la pérdida de privacidad y sus efectos sobre la afectividad, la cordura y hasta el control sobre las funciones fisiológicas del organismo de un secuestrado.

Para aclarar más la relación entre esta obra y la sociedad colombiana como obra teatral o, de manera más amplia, como obra dramaturgica de tipo cinematográfico, cabe agregar que desde hace ya casi 25 años los gobiernos colombianos han nombrado a un funcionario denominado consejero de paz, encargado de promover la búsqueda de salidas a la situación de guerra sugerida por el mismo nombre de tal cargo.

En la obra el ambiente de guerra es cotidiano: los militares realizan un reten para controlar el paso de la población y allí identifican a los mimos, quienes pasaban por el lugar. Posteriormente en ese mismo sitio, le tienden una emboscada al ejército. Esta confrontación es sugerida en off, acorde con un criterio del director, quien con ocasión de otra obra suya, *los niños invisibles*, afirmó que no le gusta realizar escenas violentas que muestren directamente hechos de sangre pero que no por eso se puede ocultar que tales hechos suceden. Después los mimos remedan cómicamente a los transeúntes en la plaza de mercado del pueblo y piden apoyo económico pero pocas personas les colaboran; un hombre energúmeno, que a la postre resulta ser un paramilitar, agradece a Santiago y luego humilla a los tres actores, a raíz de lo cual el pueblo por fin reacciona aportando dinero, acaso por instintiva solidaridad con el débil.

¹³⁵ Cinépagos.net. Entrevista realizada a Lisandro Duque por la revista kinetoscopio.

Al final del relato, en una metafórica solución narrativa, ni los mimos se salen con la suya ni el gobierno soluciona al conflicto. La subsecuente captura masiva de mimos callejeros y hieráticos en Bogotá es sinécdoque de una arrogante y sistemática política de represión masiva en medio del desespero por haber quedado en evidencia la ineptitud gubernamental. Menos figurada y al mismo tiempo no menos sarcástica es la escena en la que los familiares de desaparecidos y desplazados por los distintos actores del conflicto armado deben esperar turno como si en lugar de ser víctimas fueran beneficiarios. Lisandro Duque comentó que el rodaje de las escenas del pueblo se iban a realizar en el municipio de San Martín, departamento del Meta, al oriente de Bogotá pero de manera brutalmente reveladora, los paramilitares, hegemónicos en el lugar, no permitieron que se filmara allí. Hubo que cambiar de locación y las escenas se rodaron en el municipio de Carmen de Apicalá, departamento del Tolima, al suroccidente de la capital. Acaso la obra dramática fue vista como un hecho de guerra.

La impostación como desempeño de los personajes

Según el propio Lisandro Duque, la idea para este guion surgió de un comentario que le hizo el ex consejero para la paz Jesús Antonio Bejarano, acerca de unos “avivatos” que timaron al gobierno de turno, a finales de los años 80, haciéndose pasar por desertores de la guerrilla que a la postre nunca se entregaron¹³⁶. A partir de allí ideó una historia en la que tres mimos desean hacer una gira, en este caso por España pero en su modesta morada de aire bohemio los artistas callejeros se enteran por medio de un noticiero de T.V. que el potencial mecenas resultó ser mafioso y fue capturado irónicamente en “la madre patria”. El mecenas era un impostor y en ese momento queda planteado el conflicto de los mimos porque resultan involucrados en un tráfico de armas. Sin saberlo se habían comprometido a guardar un arsenal camuflado entre cajas de libros. De este modo surge un oportunismo de los actores, justificado dramáticamente.

Álvaro se entrevista con un reinsertado para que le aconseje acerca de cómo proceder y así él también reinsertarse. Esta conversación evidencia no solo la bisoñada del mimo sino también su desconocimiento de las dinámicas del conflicto. Más tarde, más ilustrado, le propone la idea a sus compañeros de comparsa y en esta discusión se revela que estos tres teatreros si bien no son indiferentes frente al conflicto, tienen un sentido de ciudadanía más bien

¹³⁶ Cinépagos .net. Entrevista citada.

emotivista y, en todo caso, desconocen los intrínquilos de la guerra. Sin embargo, deciden asumir la impostación. Acuerdan que se irán para un pueblo “caliente”, es decir, donde el conflicto sea especialmente efervescente. En correspondencia con lo anterior, los mimos, además de pertenecer a su propio grupo teatral, deben suponer cómo son vistos en el ejercicio de impostación en que se embarcan; ellos suponen estratégicamente el rol del gobierno para negociar, tarea en la que el también embaucado cura del pueblo juega el papel de coadyuvante coaccionado. De manera análoga los guerrilleros tienen como grupo de referencia –negativa en este caso- a los paramilitares y a la inversa.

La impostación también caracteriza a lo largo de la obra a los paramilitares, quienes no revelan lo que realmente son: aparecen en motos rondando al parque, visten de civil, se identifican como ganaderos. Se puede considerar en correspondencia con el anterior planteamiento la siguiente frase de Lisandro Duque: “me interesaba diferenciar a la guerrilla de los paramilitares, ambos cometen desmanes pero me interesaba señalar que los paramilitares son unos bandidos, psicópatas y asesinos”. Por esa vía el comportamiento de los actores se desvía del marco de las conductas adaptativas y se inserta en el seno de una sociedad que al no estar bien integrada se encuentra dispersa. A propósito de esa dispersión: el comandante guerrillero aparenta audacia, está dedicado a sus operativos militares, cree en el esquema de la revolución para el cual es pragmático, aunque embebido en su esquematismo a la postre resulta cándidamente embaucado por los actores, quienes no son propiamente revolucionarios; Elisa la guerrillera desea hacer la revolución, aparenta ser ecuaníme, tiene carisma y mando asignado; desempeña las tareas que le indica su organización y sin embargo deserta de ella buscando otro rumbo para su vida, acaso el que en el fondo siempre ha buscado. Ella se hace novia de Álvaro y aunque en la obra este romance no nace ni se desarrolla con mucha intensidad dramática, parece sustentarse más bien en una conveniencia mutua -muchos son los caminos para entrar en el amor o para salir de la soledad-; el ejército cumple órdenes provenientes de Bogotá, sus integrantes son desconfiados, son aplicados en sus tareas pero torpes porque pese a todas sus previsiones al final son burlados; por su parte, el general es bastante racional, aparentemente respetuoso del mando civil pero es estratégico y le apuesta a las dos caras de la moneda; el presidente está interesado en terminar el conflicto pero más allá de su aparente ecuanimidad y pacifismo le preocupan de manera especial las consecuencias proselitistas de lo que suceda, tiene mando legal, no le cree a los supuestos desertores y se la juega tomando las respectivas medidas de precaución siguiendo el consejo del general pero al final, por su intermedio el fisco

nacional resulta birlado; Aristóbulo, el posadero, está dedicado a su negocio, no se entremete en los asuntos de sus huéspedes aunque se muestra como un perspicaz escrutador. No obstante, fue realmente sorprendido en su falta de malicia cuando el perro “descubrió” las armas que los actores impostores enterraron en el patio de su casa.

Mientras tanto, en el parque principal del pueblo se realiza la impostación que han preparado conjuntamente todos los actores de la realidad aún sin ser conscientes de aquella sinergia. Esperan la supuesta entrega de un supuesto comandante con sus secuaces pero allí queda revelada la farsa: nadie le iba a cumplir a nadie, cada quien se sobreactuó y el resultado fue un estridente espectáculo, del cual saca partido la obra cinematográfica para desarrollarse en forma de comedia. Para todos los actores de la realidad es más importante su propio desempeño que la solución al conflicto. Los únicos que avanzan hacia el reconocimiento de lo que son en “sí mismos” son los tres mimos más Elisa, retirada de la guerrilla, quienes llegan a reconocer el momento en que deben salir de aquel pueblo. Al regresar a su casa en Bogotá descubren que también son buscados por los mafiosos. A partir de ese momento ya no necesitan impostar porque que ya se les reconoce; ahí sí son perseguidos con causa aunque eso tampoco les garantiza encontrar la entrada a su realización profesional.

Entre gestación y realización, “Los actores del conflicto”, tardó 10 años en materializarse, lo cual, dicho sea de paso, insinúa la cantidad de vicisitudes a las que está sometida la producción cinematográfica particularmente en Colombia. Durante este tiempo, el país despertó ante el fenómeno del secuestro. No obstante el secuestro persiste y, por tanto el tema de la obra y su planteamiento mantienen vigencia en el 2009, fecha en que se realiza esta nota. Al recrear situaciones sarcásticas la obra bien puede generar un distanciamiento con cierta cercanía técnica a la dramaturgia de estirpe brechtiana, a partir de la cual el espectador se concientiza de estar observando una puesta en escena que no puede dejar de contrastar con lo que está viviendo en la realidad.

Los personajes y la búsqueda lúdica de sí mismos

La dimensión sarcástica ya señalada en el título de la ficción que se alude, bien puede estar fungiendo como tropo para señalar también que en el conflicto colombiano todos los protagonistas quieren destacarse lúdicamente (valdría decir que quieren “sobreactuarse”) venciendo a sus rivales y por ello cada uno habla y hace lo que cree sin tener en cuenta a los demás. El resultado es una suerte de

festival de comparsas en la que todos son actores no sólo en sentido sociológico sino también dentro de las connotaciones de una puesta en escena cómica y a veces en tono de farsa.

En la primera escena los mimos, que aparecen como actores que dicen parlamentos, exhiben con intención irónica, una obra panfletaria evocadora del teatro universitario de los años setenta ante un mecenas que evidentemente reniega de las ideas de izquierda.

Estos mimos parecen ser una metáfora de la población que sobrevive por vía de las actividades de “rebusque” de recursos en medio de la precariedad y la falta de oportunidades. Más adelante, en un delirio de supervivencia, los actores llegan a aceptar la idea según la cual si “juegan” a ser desertores de la guerrilla pueden asilarse en otro país y realizar su anhelada gira. La obra, pues, se propone como una alternativa narrativa frente a otros tipos de narración sobre lo que constituye de por sí una narración del devenir social en Colombia.

En la obra, los mimos, por medio de su actividad lúdica, imitan a otros mientras se arriesgan su propia suerte. Ellos, personajes urbanos que inicialmente no tienen nexos prácticos con el conflicto armado, entran en él como si se tratara de un ejercicio en el que bastara con alcanzar verosimilitud, como asumiendo que con sus habilidades teatrales les iban a creer fácilmente sus supuestas intenciones de desertar. En este juego los personajes, igual que lo hacen los niños, exploran las actitudes de los otros hacia ellos. Poco a poco, los actores, logran imitar algunos comportamientos de la guerrilla y aprenden a desenvolverse en una zona donde coexisten los guerrilleros, los paramilitares y el ejército. Cada actor tiene su propia técnica para presentarse y mostrar su rol en la sociedad; en la vida, igual que en una obra teatral los personajes se presentan ante los demás por medio de lo que hacen y de lo que dicen.

En tónica de humor negro introducido dentro de la cotidianidad, un vehículo fantasmal plagia a un yoga que merodea inofensivamente por el pueblo obsequiando incienso. Poco después los vecinos del pueblo encuentran el cadáver del yoga. Todos saben que fueron los paramilitares, quienes, a su vez, tienen informaciones oficiales y no oficiales de cuanto acontece en el pueblo. Ese es un juego siniestro.

La presencia de tres mimos co-protagónicos permite que, a su vez, cada uno de los actores militares del conflicto ponga en juego sus técnicas de imposición: en

el curso de esta dinámica a Álvaro lo secuestra Elisa la guerrillera, a Santiago lo rapta el mismo paramilitar que lo maltrató en la plaza de mercado; a Tamara la interroga el ejército.

La interacción, que en esta obra va y viene de lo lúdico a lo reglamentado, recurre a varios lenguajes en distintas etapas: la expresión verbal mediante el cual los mimos desarrollan su propia vida cotidiana, el gesto significativo o expresión no verbal, caracterizador de los mimos, más la acción en sí misma, derivada de las decisiones o casualidades en que se involucran los personajes dentro de la trama.

En esa misma clave y mediante una puesta en escena bastante soportada en los diálogos, a Álvaro la guerrilla lo lleva a un campamento donde hay decenas de secuestrados hacinados, humillados, en régimen carcelario para recibir la alimentación; un secuestrado que reprocha que los programas radiales para secuestrados los emitan a altas horas de la noche, como si ellos no durmieran. Él desea ansiosamente desde varios días atrás, escuchar un mensaje de su hijo por medio de la radio pero llegado el momento se queda dormido, después llora desconsoladamente; otro secuestrado ha perdido el juicio y se la pasa contando las cuadrículas de una malla de volibol; entre los cautivos hay una miscelánea de roles sociales confinados sin posibilidad de enriquecer sus interacciones aunque estén juntos. El cautiverio transforma a lo lúdico en tortura e impone desempeños que frustran la posibilidad de explorar o dejarse explorar por los otros, por los compañeros de juego.

A Álvaro le corresponde experimentar la interacción más valiosa y significativa desde el punto de vista de la intencionalidad comunicativa de la obra: apremiado por sus necesidades fisiológicas de evacuación, Julia, una guerrillera que lo vigila le pregunta si su necesidad es sólida o líquida. En un momento el papel higiénico y en otro el cepillo de dientes adquieren nivel de bienes suntuarios. Luego de un traumático encuentro de temperamentos con sus respectivos captores los tres mimos se re-encuentran y comprenden que el juego ha terminado y que deben huir. La teoría de roles, que surgió para explicar de manera funcionalista a la sociedad, sirve en esta obra de soporte conceptual para criticar al status quo, que en este caso no está determinado sólo por las dinámicas estatales y de las culturas dominantes sino también por las acometidas bárbaras o estridentes de los detractores del establecimiento.

5.7. EJERCICIO 7. OBRA CINEMATOGRAFICA: NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO.

Escrita y dirigida por Martha Rodríguez y Jorge Silva y publicada en 1981.

5.7.1. Red conceptual de la acción.

5.7.1.1. Agentes, motivaciones y finalidades.

Los indígenas del pueblo Kokonuco: tienen, en primer lugar, motivaciones de carácter cultural debido a su relación con la tierra, según ellos mismos lo expresan. Esta relación les determina emociones, sentimientos de pertenencia y arraigo. Igualmente hay motivaciones de carácter histórico debido precisamente al arraigo ancestral de su cultura en aquel territorio, lo cual determina razones políticas para luchar por sus derechos y por la tierra misma. Estas motivaciones son visibles tanto en los individuos que hablan y lideran como en los integrantes de la comunidad que participan en las marchas, tomas de tierra y prácticas cotidianas. Es de suponer que estas son las mismas motivaciones de los guambianos, quienes aparecen como parte de las marchas y otras actividades multitudinarias.

Las finalidades se expresan en los líderes como la lucha por la tierra, la pervivencia en ella y, en algunos momentos como la lucha por la toma del poder del estado. Sin embargo, lo mismo que con las motivaciones, los integrantes de la comunidad visibilizan a tales finalidades en las tomas de tierras, en la participación en las marchas y en las prácticas cotidianas de supervivencia.

El diablo: Sus motivaciones no son claramente expuestas, salvo si se da por sobre-entendida la naturaleza malvada que le atribuye el imaginario católico. En cambio son más visibles sus finalidades, dada la vigilancia osada y desafiante que ejerce en las montañas; los merodeos atemorizantes cuando según los indígenas, se deja escuchar o ver en las noches cerca a sus casas, el trato que realiza con el terrateniente.

El terrateniente: aunque no se le escucha hablar ni interactuar, excepto cuando realiza un trato con el diablo, es de suponer que, de acuerdo con el discurso de la obra, al terrateniente lo motiva la extracción de lucro a partir de la explotación de la tierra y de los indígenas. Igualmente es de suponer que tiene motivaciones análogas a las de los conquistadores españoles, a juzgar por las yuxtaposiciones entre imágenes de la estatua del conquistador y el personaje alegórico que encarna al terrateniente.

La realizadora: asumiendo que la “voz en off” es una manera o técnica mediante la cual una voz narradora se introduce en un relato (ya que hablar es una forma de realizar una acción), al iniciarse la obra, la voz de la realizadora expresa una motivación histórico-política al afirmar que desde la colonia, la cruz y la espada han oprimido a los indígenas.

Debido a que esta voz no vuelve a aparecer, se puede afirmar que la finalidad de la realizadora queda plasmada precisamente en esa afirmación denunciadora y al mismo tiempo, con aire de proclama.

5.7.1.2. Circunstancias.

La obra inicia con un aserto de la realizadora, mediante voz en off, en el que se plantea una continuidad entre el despojo que realizaron los conquistadores y la situación actual de los indígenas. A partir de allí se le da lugar a varios testimonios de los indígenas sobre la fisonomía del diablo y el relato de esta leyenda basada en la tradición oral, articula buena parte del relato de toda la obra, estableciendo primero una correspondencia identitaria entre el diablo y el terrateniente y, después, entre el terrateniente y el conquistador. Recurriendo a una estructura paralela, se intercalan diferentes aspectos de la relación antropológica de los indígenas con la tierra, sus prácticas cotidianas, su fisonomía y la recuperación de tierras. Esto último conduce a resaltar la existencia y la movilización de los indígenas organizados en el Consejo Regional Indígena del Cauca y en confrontación con el estado, que somete a tortura a algunos de sus dirigentes.

5.7.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.

5.7.2.1. Caracteres temporales.

Las luchas indígenas desde la conquista, la creación del CRIC, las recuperaciones de tierras por parte de los indígenas, el estatuto de seguridad, las tensiones entre el estado y las ideas socialistas.

5.7.2.2. Recursos simbólicos propuestos.

1- El diablo como representación alegórica, atemorizadora, que tiene su origen en el imaginario católico y que se asocia al conquistador y al terrateniente, usurpadores de la tierra; 2-El conocimiento ancestral y la historia como motivadora de un sentimiento proclive a la lucha; 3- La organización indígena como materialización de un imaginario confrontador del estado.

5.7.3. Tipo de investigación cualitativa relacionada: La IAP.

La IAP es una metodología de investigación que fue potenciada por el colombiano Orlando Fals Borda¹³⁷ en la década de los sesenta y consiste en propiciar la participación de los sectores sociales marginados y pobres en la indagación sobre las causas de los problemas más apremiantes para su supervivencia.

La IAP prioriza la necesidad de comprender tales problemas por encima de las preocupaciones de la ciencia que se estudia en las academias y universidades, de tal manera que se orienta a la denominada “Ciencia de los pobres”, aunque se valga del conocimiento académico precisamente para ayudar a solucionar los problemas de aquellas personas.

¹³⁷ Fals Borda fue un sociólogo colombiano que revitalizó las metodologías participativas aplicándolas a la realidad colombiana, especialmente a las complejidades de la cultura costeña. Su teorización al respecto se encuentra en varios de sus libros pero la confirmación de esta metodología tuvo lugar en el primer congreso mundial de IAP realizado en Cartagena, Colombia, en 1977.

La IAP implica no solo una actitud epistemológica sino también ética y política, debido a que problematiza la realidad, pero además, busca alternativas desde el saber comunitario que promueve la organización de los marginados para buscar soluciones no solo por medio de alternativas técnicas sino también mediante la organización de las personas, la gestión de proyectos e incluso la confrontación al estado.

Por esto último, la IAP no se limita a buscar soluciones que reformen a los problemas que plantean la marginación y la pobreza sino que se propone transformar a las estructuras sociales, razón por la cual muchos académicos consideran que es más una metodología de activismo social y político que de investigación cognoscitiva.

La obra *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, no fue realizada propiamente a manera de una autonarración elaborada por los propios indígenas, sino más bien desde el punto de vista de los realizadores, Martha Rodríguez y Jorge Silva, quienes, claro está, se identificaron con los intereses de los sujetos que registraron y sobre cuyas vidas elaboraron este relato.

No obstante, se puede considerar que esta obra se relaciona con la IAP debido a que, por una parte, es una aproximación cognoscitiva a la historia, la cultura y la tenencia de la tierra en una comunidad indígena, que es una población pobre y marginada; por otra parte, aunque no promueve propiamente una organización comunitaria, alrededor de la obra como proceso de investigación, sí contó con la colaboración logística de aquellas comunidades para su filmación y tanto durante el proceso como en el relato final, evidencia un apoyo abierto al Consejo Regional Indígena del Cauca, donde se realizó; en tercer lugar, cuestionó a la estructura de la propiedad de la tierra, a la sociedad y al estado hasta, incluso, terminar permitiendo que alguien arengara una transformación de tipo socialista, que era la propuesta radical más conocida que se podía hacer en los años en que se realizó la obra, con lo cual esta es, además de un documento etno-antropológico-histórico, una obra de denuncia social y política.

5.7.4. Entrevistas a Martha Rodríguez y Jorge Silva.

Ospina, Luis.

Lecturas Dominicales del periódico El Tiempo. Páginas 51-55.

En la página siguiente se presenta el cuadro síntesis en el que se aplican las relaciones operativas para analizar a la obra.

Cuadro 10. Cuadro síntesis de la obra *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*.

TÍTULO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA: Nuestra voz de tierra, memoria y futuro.
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN
<p>Agentes: Los indígenas del pueblo Kokonuco, El diablo, El terrateniente, La realizadora</p> <p>Motivaciones y finalidades: Los indígenas del pueblo Kokonuco: tienen, en primer lugar, motivaciones de carácter cultural debido a su relación con la tierra, según ellos mismos lo expresan. Esta relación les determina emociones, sentimientos de pertenencia y arraigo. Igualmente hay motivaciones de carácter histórico debido precisamente al arraigo ancestral de su cultura en aquel territorio, lo cual determina razones políticas para luchar por sus derechos y por la tierra misma. Estas motivaciones son visibles tanto en los individuos que hablan y lideran como en los integrantes de la comunidad que participan en las marchas, tomas de tierra y prácticas cotidianas. Es de suponer que estas son las mismas motivaciones de los guambianos, quienes aparecen como parte de las marchas y otras actividades multitudinarias.</p> <p>Las finalidades se expresan en los líderes como la lucha por la tierra, la pervivencia en ella y, en algunos momentos como la lucha por la toma del poder del estado. Sin embargo, lo mismo que con las motivaciones, los integrantes de la comunidad visibilizan a tales finalidades en las tomas de tierras, en la participación en las marchas y en las prácticas cotidianas de supervivencia.</p> <p>El diablo: Sus motivaciones no son claramente expuestas, salvo si se da por sobreentendida la naturaleza malvada que le atribuye el imaginario católico. En cambio son más visibles sus finalidades, dada la vigilancia osada y desafiante que ejerce en las montañas; los merodeos atemorizantes cuando según los indígenas, se deja escuchar o ver en las noches cerca a sus casas, el trato que realiza con el terrateniente.</p> <p>El terrateniente: aunque no se le escucha hablar ni interactuar, excepto cuando realiza un trato con el diablo, es de suponer que, de acuerdo con el discurso de la obra, al terrateniente lo motiva la extracción de lucro a partir de la explotación de la tierra y de los indígenas. Igualmente es de suponer que tiene motivaciones análogas a las de los conquistadores españoles, a juzgar por las yuxtaposiciones entre imágenes de la estatua del conquistador y el personaje alegórico que encarna al terrateniente.</p> <p>La realizadora: asumiendo que la “voz en off” es una manera o técnica mediante la cual una voz narradora se introduce en un relato (ya que hablar es una forma de realizar una acción), al iniciarse la obra, la voz de la realizadora expresa una motivación histórico-política al afirmar que desde la colonia, la cruz y la espada han oprimido a los indígenas. Debido a que esta voz no vuelve a aparecer, se puede afirmar que la finalidad de la realizadora queda plasmada precisamente en esa afirmación denunciadora y al mismo tiempo, con aire de proclama.</p>

CONTINUACIÓN DEL CUADRO 10

<p>Circunstancias: La obra inicia con un aserto de la realizadora, mediante voz en off, en el que se plantea una continuidad entre el despojo que realizaron los conquistadores y la situación actual de los indígenas. A partir de allí se le da lugar a varios testimonios de los indígenas sobre la fisonomía del diablo y el relato de esta leyenda basada en la tradición oral, articula buena parte del relato de toda la obra, estableciendo primero una correspondencia identitaria entre el diablo y el terrateniente y, después, entre el terrateniente y el conquistador. Recurriendo a una estructura paralela, se intercalan diferentes aspectos de la relación antropológica de los indígenas con la tierra, sus prácticas cotidianas, su fisonomía y la recuperación de tierras. Esto último conduce a resaltar la existencia y la movilización de los indígenas organizados en el Consejo Regional Indígena del Cauca y en confrontación con el estado, que somete a tortura a algunos de sus dirigentes.</p>
ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA RCA
CARACTERES TEMPORALES: Las luchas indígenas desde la conquista, la creación del CRIC, las recuperaciones de tierras por parte de los indígenas, el estatuto de seguridad, las tensiones entre el estado y las ideas socialistas.
RECURSOS SIMBÓLICOS: 1- El diablo como representación alegórica, atemorizadora, que tiene su origen en el imaginario católico y que se asocia al conquistador y al terrateniente, usurpadores de la tierra; 2-El conocimiento ancestral y la historia como motivadora de un sentimiento proclive a la lucha; 3- La organización indígena como materialización de un imaginario confrontador del estado.
ENTREVISTAS AL DIRECTOR: Ospina, Luis. Lecturas Dominicales del periódico El Tiempo. Páginas 51-55.
TIPO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA RELACIONADA: La IAP.

5.7.5. Nuestra Voz De Tierra, Memoria Y Futuro. La tierra, el diablo, la propiedad privada y el estado.

Esta obra tiene la singularidad de dar relevancia a todos los componentes de la red conceptual de la acción. Los agentes principales, que en este caso son los indígenas y el diablo-terrateniente adquieren una gran fuerza por relacionarse con valores culturales e históricos muy significativos para Colombia: la multiétnicidad y la pluriculturalidad. Las motivaciones, precisamente de carácter histórico y cultural, han marcado y contribuido a forjar la identidad de buena parte de los colombianos, mientras que la lucha por la tierra ha constituido una de las finalidades sociales aún no resueltas. La lucha de los indígenas y sus prácticas cotidianas, en el marco de un estado denunciado por la obra como represivo e inequitativo, constituyen unas circunstancias conflictivas e intensas.

Este análisis se realizará a partir de los siguientes aspectos, en los que se involucran tanto caracteres temporales como recursos simbólicos: 1- El diablo como representación alegórica, atemorizadora, que tiene su origen en el imaginario católico y que se asocia al conquistador y al terrateniente, usurpadores de la tierra; 2-El conocimiento ancestral y la historia como motivadora de un sentimiento proclive a la lucha; 3- La organización indígena como materialización de un imaginario confrontador del Estado.

El diablo: Esta es una obra problematizadora desde el comienzo. Empieza con una denuncia verbal directa de la presencia usurpadora de los extranjeros en el continente, mientras destaca en planos cerrados y de mucha delicadeza fotográfica a una espada isomórfica con una cruz, en evidente denuncia de la combinación estratégica del evangelio con la violencia. Seguidamente el punto de vista del discurso de la obra queda más claro aún con la voz en off de la realizadora señalando la continuidad entre la conquista española y la explotación actual de los terratenientes.

Aunque Martha Rodríguez, co-realizadora de la obra, en diversos coloquios ha sido defensora del género documental como opción de práctica cinematográfica asequible en Latinoamérica, válida en este caso la introducción de algunos elementos de ficción como algo que apoya y no afecta al trabajo documental, dado que resultaba necesario recurrir a ellos para aludir a una leyenda. En efecto: una calavera envuelta en girones introduce a la representación del diablo por medio de un personaje que tiene una máscara, corbata, chaqueta oscura y pantalones claros. Se trata de un individuo elegante

que se mueve con agilidad por las breñas, como un ejemplar caprino. Llama la atención que la máscara es al parecer de lana, con lo cual la plasticidad de lo horrendo se distancia un poco de la iconografía católica y se instala en la artesanía regional.

La voz en off de la narradora describe la indumentaria de los conquistadores mientras se ven planos de detalles de una efigie de Sebastián de Belalcazar. Esas sinécdoques visuales, evocadoras del montaje de atracciones de estirpe eisensteniano, le dan especial fuerza al enunciado que sigue: los conquistadores se parecen a la encarnación del diablo. La voz en off de un indígena afirma que el diablo se parece a un carabinero y las espuelas del conquistador coinciden con las estrellas de la estatua. Para los indígenas el diablo parece ser una presencia cotidiana. Ellos afirman reconocer indicios de su presencia cuidando al ganado. La cámara recorre parsimoniosamente con un movimiento ascendente las botas del carabinero, que es el referente más cercano que tiene el indígena. La comparación con el conquistador es un acometida de los realizadores incitando a la historización de lo ideológico.

La alegoría del diablo sostiene a buena parte del relato y esto es particularmente interesante porque si bien la leyenda hace parte de la tradición oral, y por tanto de la realidad, no se ve la fisonomía de los indígenas entrevistados y la narración recurre a la personificación ficticia del diablo y a la puesta en escena.

El terrateniente es otra caracterización lograda de manera ficticia y se corresponde con el imaginario según el cual las personas adineradas son blancas. Con sombrero de copa que evoca al "Tío Sam" (aunque ni siquiera se le nombre), mira con arrogancia y viste a lo inglés, con saco y corbata. El terrateniente merodea a caballo por la hacienda e infunde tanto temor terrenal como el miedo "metafísico" que generan los pasos que se le escuchan al diablo en las noches, cuando aparentemente transita por los corredores. El terrateniente, sin nombre ni relieve humano es acusado por las voces de los indígenas entrevistados, de realizar pactos con el diablo, quien le provee dinero a cambio de vidas humanas. La certeza de ese pacto proviene del imaginario popular pero la obra cinematográfica lo materializa y evidencia mediante dos actores, quienes realizan la escena de aquel encuentro siniestro en la cumbre de una colina. Por supuesto que las vidas que entrega el terrateniente son de indígenas, como los de que trabajan en condiciones infrahumanas, según lo denuncia uno de ellos, en una mina de azufre, en las faldas del volcán Puracé. Los dueños de esa mina también son acusados de realizar pactos con el diablo. Además ellos son

extranjeros, como los conquistadores del siglo XV. Hay un afán angustioso en los indígenas por identificar a sus opresores aún en el contexto del sincretismo en el que se mezcla su reclamo histórico por la tierra con la noción católica del mal, encarnada en el diablo. Al mismo tiempo, el terrateniente con su figura blanca y montado a caballo es comparado con el conquistador ¿Belalcazar? mediante un montaje de planos detalles que llevan del mero contraste visual a todo un terrible símil intercultural. Queda así planteado el problema sociopolítico y cultural: Un indígena concluye que la lucha contra el explotador equivale a la lucha contra el diablo.

Los indígenas viven en condiciones precarias de vivienda, salud, alimentación y esto no es un asunto de estilo de vida debido a su propia cultura. La obra cinematográfica le permite a un líder indígena declarar que la responsabilidad de su pobreza la tienen tanto los liberales como los conservadores, grupos oligárquicos que han gobernado al país mediante engaños. A juzgar por el sincretismo entre el catolicismo y la lucha étnica con el que expresan su sentido de trascendencia, la pobreza es el infierno.

El conocimiento ancestral.

¿Cómo resolver los problemas que genera la pobreza? En la naturaleza hay plantas que curan enfermedades y en una secuencia se ve a una mujer atendiendo a un enfermo con emplastos. Los emplastos, las aguas y los amuletos (como una garra que muchas familias conservan) ayudan mucho pero si bien así se expresa el saber ancestral, esa solución no basta. Ellos saben que si bien el dolor y la muerte son parte de la vida, es deseable no sufrir tanto. Ellos desean conocer otros modos de vivir.

La hoguera de la cocina sigue siendo el centro de reunión. Alrededor de ella no sólo se come y se bebe sino que se comparten experiencias de todo tipo. En medio del humo de la amplia cocina y junto a la enorme olla donde se cocina el “Sango”, una sopa tradicional, se aprenden estrategias de supervivencia. Sin embargo, el conocimiento allí adquirido tampoco parece bastar. La pobreza persiste.

Entonces aparece la historia como fuente de explicaciones. Como aplicación metodológica, esta obra acude al conocimiento cotidiano y, en el caso del conocimiento histórico, a las versiones cotidianas de la historia, a la memoria colectiva. El recuerdo es difuso y responde más al espíritu beligerante que al rigor académico que no puede tener pero basta si lo que se reclama es legitimidad histórica por habitar desde siempre el territorio por el que se lucha.

El recuerdo no va más allá de la cacica Gaitana, de la etnia Nasa, que luchó contra los conquistadores en el siglo XVI, luego salta a la épica historia de Manuel Quintín Lame, un terrajero¹³⁸ rebelde del siglo XX. Ese recuerdo basta para defender el honor, para reivindicar a la dignidad.

Una indígena declara que “la tierra es la raíz de nuestra cultura y la raíz de nuestra vida”. Por lo anterior despojar a los indígenas de la tierra es despojarlos de la cultura y de la vida. El conocimiento ancestral es análogo a “la ciencia de los pobres”,¹³⁹ no se plantea ni prioriza problemas técnicos ni hermenéuticos, sino directamente la recuperación de la tierra como recuperación de la vida y la cultura. Los indígenas en esta obra cinematográfica siempre tienen una gran disposición de acción hacia la recuperación de tierras, lo cual requiere todo un conocimiento y una experticia. La estructura de la narración, en cuanto hace referencia a la recuperación de tierras, está basada en la secuencialidad establecida por la experiencia:

Lo primero es el reclamo histórico-jurídico. Existen cédulas reales, como aquella en la que Dionisia Manrique reconoció en 1745 al resguardo de Kokonuco, disposición que, sin embargo no es respetada por los terratenientes, quienes usufructúan a la tierra, hasta poseen títulos de propiedad y obligan a los indígenas a pagar arriendo por medio de una figura consuetudinaria llamada terraje.

El segundo paso consiste en tomar la decisión. Para ello se realizan reuniones en las llamadas casas campesinas, destinadas a tal actividad. Se exponen los motivos aunque en realidad todos los conocen y la decisión se toma por aclamación, levantando los machetes empuñados. Todos saben que la decisión implica contravenir las leyes establecidas pero también saben que esas mismas leyes son las que justifican el despojo del que son víctimas. Por eso mismo, una joven indígena declara con rabia que si le preguntaran quién los dirige, ella respondería que “la necesidad y el hambre”.

El tercer paso es el encuentro a la hora fijada, en la noche. Todos llevan una herramienta.

¹³⁸Terrajero era el indígena que pagaba arriendo por sembrar en un pequeño terreno que era parte de un gran terreno, escriturado a nombre de un terrateniente. Un terrajero era algo así como un siervo libre medieval en Europa.

¹³⁹ Fals Borda se refiere a la ciencia de los pobres como la búsqueda de conocimientos para solucionar los problemas de subsistencia, a diferencia de la ciencia académica, que prioriza a la investigación de punta en asuntos cognoscitivos.

El cuarto paso consiste en ingresar a la hacienda. Muchos hombres y mujeres de todas las edades se tiran rápidamente al suelo, se deslizan bajo la alambrada y corren hacia el terraplén.

Ya en el terraplén empiezan a arar para que después no se diga que se tomaron la tierra por ociosidad. Siembran ocas y otros frutos de pan coger. Tomar la decisión de participar en una recuperación implica a veces un cambio en la perspectiva de vida y allí arriesgan sus vidas porque los vigilantes de las haciendas están alertas y empiezan a dispararles. Por ejemplo Justiniano Lame era un peón sumiso que decidió participar en la recuperación de la misma hacienda donde trabajaba y la propietaria al verlo le dijo: “¡vos que eras tan obediente!” y él le respondió: “los tiempos han cambiado, señora”. Poco después un francotirador mató a Justiniano y su esposa afirma que fue su ex-patrona, quien ordenó el asesinato. Si todos los pasos anteriores no salen del todo mal, el siguiente consiste en realizar los trámites jurídicos para que el estado indemnice al terrateniente. Sin embargo, el asunto no deja de tener bemoles porque a veces se pretende pedirle a los indígenas que sean ellos mismos quienes paguen la tierra pero es responsabilidad del estado facilitar el regreso de la tierra a los indígenas. Posteriormente se reparte la tierra entre los comuneros integrantes de la comunidad, previamente censados y solicitantes. Luego se organiza una empresa comunitaria. La fisonomía de los rostros, fotografiados de cerca, parece confundirse con las formas de las montañas por donde camina el ganado que cuida el diablo. Los indígenas son de tierra y sus ojos están atentos. Los niños miran con asombro, los adultos con desconfianza o con rabia y en todas esas miradas están las ventanas por donde entra y sale el saber.

La organización indígena.

Aunque la realización de esta obra cinematográfica, en sí misma no genera organización, como es de esperarse que suceda en una aplicación de la IAP, metodología con la que guarda relación, sí refuerza un aspecto organizativo, como es la Visibilización y, en todo caso, se alía con la organización, acompaña varias manifestaciones suyas y es evidente que también es apoyada y, en esa medida, co-realizada por los indígenas.

A lo largo de los años sesenta hubo en Colombia numerosos movimientos campesinos a cuyas instancias muchos indígenas tomaron conciencia de su existencia como etnia. A comienzos de los años setenta se conformó el consejo Regional Indígena del Cauca y el punto número uno de su programa de lucha fue

y sigue siendo precisamente la recuperación de la tierra; otro es la negativa a pagar terraje, es decir, a pagar arriendo por la tierra que les pertenece.

La obra expone los seis primeros puntos programáticos del CRIC mediante fotografías escuetas, dentro de la tradición logocéntrica consistente en llamar a la reflexión por medio de la verbalidad, en este caso escrita, sobre un soporte audiovisual.

El CRIC se basa en una moral política asamblearia en la que, sin embargo, se destacan algunos líderes, muchos de los cuales han muerto en la lucha, como ocurrió con el legendario Benjamín Dindicué, quien aparece en la obra arengando con su tono pausado pero con firmeza en sus convicciones anticlericales y de fuerte contenido anti- estatal.

La obra introduce intercortes de una procesión de semana santa en claro señalamiento del contubernio entre opresores y jerarcas de la iglesia. Sin embargo, la cámara desliza con virtuosismo técnico su mirada parsimoniosa a lo largo de un bastón de mando y el sincretismo religioso vuelve a manifestarse cuando el gobernador designado por la comunidad toma al bastón y se persigna católicamente para asegurarse éxito en la misión que se le acaba de encargar.

Los dos co-realizadores principales de la obra, Jorge Silva y Martha Rodríguez, insistían en la importancia de investigar profundamente los temas a documentar y sin duda esto estaba ligado al intenso y muy admirable compromiso social con que ellos se vinculaban a los sujetos con quienes elaboraban sus documentales. Sin embargo no pudieron escapar al hecho de que sus opciones ideológicas, pasaran sobre algo que hoy se puede considerar un asunto epistemológico: los indígenas se organizaron como tales y sin embargo, en ocasiones anuncian su identidad como campesinos, como cuando uno de ellos aviva la alianza obrero-campesina para referirse al apoyo moral que le están proporcionando a los trabajadores de la mina de azufre.

Para los realizadores principales de la obra, era importante que existieran campesinos y proletarios como clases sociales, en el seno de una sociedad capitalista que había que revolucionar hacia el socialismo. No obstante, si se agudiza la mirada, la diferencia entre ser indígena y ser campesino tiene consecuencias de tipo sociológico, histórico y hasta político-ideológico que hoy pueden ser vistas a la luz de la diversidad social, política y cultural. No obstante, esos eran otros tiempos y lo que importa es que sin confundirse en tales vericuetos conceptuales, los indígenas marcharon juntos, practicando esa tradición humana consistente en caminar, como forma de ejercer soberanía o

reclamar derechos. Recorrieron diversos territorios, pasaron sobre puentes, anunciaron su presencia y recuperaron haciendas como la “Canaán” y “La Estrella”, primeras haciendas recuperadas por el pueblo Kokonuco.

Sin importar estas o aquellas disquisiciones teóricas, los indígenas se solidarizan con los mineros, quienes a su vez, denuncian pésimas condiciones laborales y fuera de eso se manifiestan en desacuerdo con la extracción de recursos naturales del país, con ganancia para una empresa norteamericana.

La obra se realizó entre 1977 y 1981, periodo que cobija un año del gobierno presidido por Alfonso López Michelsen y tres años de la presidencia de Julio César Turbay Ayala, quien aparece en una escena junto a varios ministros, en su palacio de gobierno. Esos fueron años de muchos conflictos sociales aunque la historia oficial no lo destaque.

No solo hubo movimientos sociales, como el movimiento indígena, sino también represión oficial, legalizada con el nombre de “Estatuto de Seguridad” que facilitó la práctica de torturas, como aquellas a que fue sometido el líder indígena Marcos Avirama, según lo denuncia esta obra cinematográfica.

A manera de contraste sarcástico la obra reseña una ceremonia de la academia de Historia, en la que se homenajea a los militares como docentes de la historia de Colombia. En una secuencia inmediata, el camarógrafo se detiene a registrar insistentemente al entonces ministro de defensa del gobierno colombiano, el general Luis Carlos Camacho Leyva, en una ceremonia militar. Este general fue acusado por los movimientos sociales durante aquellos años, de ser el líder de los procedimientos sucios como la tortura, a modo de represión y de preservación de la institucionalidad. La insistencia del camarógrafo se torna acusatoria y evidentemente el general se incomoda y mira desconfiadamente “a la cámara”.

La obra termina registrando una protesta en la que un líder indígena declara que es necesario luchar por la instauración de un régimen socialista en Colombia. Esto último puede ser interpretado como una declaración de los realizadores intermediada por uno de los personajes o bien como una muestra de la existencia de esa tendencia ideológica en el seno del movimiento indígena, coexistiendo con la lucha por la recuperación de la tierra. De cualquier forma, confrontar al estado es el fin último de la IAP y la obra, evidentemente se compromete con ello.

5.8. EJERCICIO 8. OBRA CINEMATOGRAFICA: PEQUEÑAS VOCES.

Dirigida por Jairo Carrillo y Oscar Andrade. Publicada en 2011

5.8.1. Red Conceptual de la Acción

5.8.1.1. Agentes, Motivaciones y finalidades

En su afán de controlar el territorio, el ejército patrulla y comete desmanes. La guerrilla, merodea por el campo, entrena guerrilleros comete desmanes. Los paramilitares buscan aliados de los guerrilleros, aparecen repentinamente y cometen arbitrariedades y crueldades.

El niño amigo de los perros con su abuela y su tío, Yasmín con sus dos hermanas, su papá y su mamá, el niño de familia cafetera con su padre y demás trabajadores, la Monalinda, el niño lisiado con su mamá, el niño guerrillero con su mamá. Los guerrilleros, los paramilitares, los militares, los habitantes del pueblo. Las familias de los niños son pobladores dedicados a una supervivencia en la que el trabajo es un valor motriz fundamental. A la familia de Yasmín se le presenta con una participación apenas consuetudinaria en la misa católica.

5.8.1.2. Circunstancias

Cinco niños se refieren a su desesperanza debida al estilo de vida que les toca llevar en barrios populares y violentos en Bogotá. Posteriormente aparece circunstancialmente una sexta niña y cada uno cuenta intercaladamente las crueles experiencias por las que pasaron en sus lugares de origen por cuenta de los guerrilleros, paramilitares y el ejército nacional, hasta que sus familias fueron desplazadas. Dos estos niños cierran el relato colectivo, uno, el niño ex guerrillero, con un panorama muy incierto y el otro, el niño lisiado, paradójicamente con más fortaleza y disposición anímica.

5.8.2. Caracteres temporales y recursos simbólicos.

5.8.2.1. Caracteres temporales.

Aunque no se precisan fechas, se observan indicios que hacen pensar en la década de los 90 del siglo XX. Estos indicios son, por ejemplo, el armamento, los helicópteros, el transmilenio. Los desarrollos de la guerra, caracterizada por la presencia de paramilitares, campos de entrenamiento guerrillero y estrategias. Sin duda, en el trasfondo del relato están, sin ser aludidos directamente, el problema agrario y el proceso de urbanización forzada en Colombia. Vale la pena, no obstante, subrayar la insistencia de la obra en el presente, sin retorspectivas reflexivas aunque con aire de optimismo futuro.

5.8.2.2. Recursos simbólicos

Se destaca la infancia como condición vital desde la cual se vivencia la guerra con ingenuidad, en medio del juego y su complemento la imaginación; la guerra es un contexto dramático absorbente y demoledor al mismo tiempo. Se puede decir que el tema central de este relato es la guerra; la familia en relación con el entorno, que primero es rural y después es urbano. De esa relación depende la suerte de las familias.

5.8.3. Tipo de investigación con la que se relaciona: Recuperación de la memoria.

Este es un tipo de trabajo en el que se busca recuperar la memoria de hechos que son significativos para un grupo humano y que tienden a perderse por el paso del tiempo. Se trata de hechos vividos individual o colectivamente por varios o todos los integrantes de un grupo humano pero que, en todo caso son muy significativos para todos. Esta recuperación de la memoria tiene importancia simbólica, bien sea para elaborar duelos, comprender procesos o para visionar futuros.

Metodológicamente requiere identificar protagonistas, realizar entrevistas, visitar los escenarios de los hechos y además, contrastar versiones con los hechos mismos. El recuerdo de los protagonistas manifestado verbalmente es una

fuente importante pero también se puede valer, como en este caso, de dibujos o representaciones gráficas, de fotografías, registros visibles o sonoros, documentos de diversa índole, documentos indiciales, etc.

Su propósito no es únicamente la demostración física de las afirmaciones que se hagan acerca del pasado sino la interpretación de los acontecimientos en el contexto de las valoraciones que hacen las mayorías. Es decir que es un ejercicio de tipo hermenéutico y la memoria, en este caso, no es una concreción material aunque a veces haya objetos que la evoquen o que sean claves para su interpretación. La memoria es un conjunto de símbolos que motivan y racionalizan una experiencia para hacerla menos traumática y, sobre todo potenciarla hacia otras posibilidades vitales.

5.8.4. Entrevistas al director (y al productor) de la obra.

<http://www.colombiadigital.net/cultura-digital/producciones-destacadas/item/902-oscar-andrade-realizador-de-peque%C3%B1as-voces.html>. Entrevista publicada el 23 de Septiembre de 2011

http://www.youtube.com/watch?v=o0aY7Y_lj8 revisada el 30 de Junio de 2012.

<http://www.revistaarke.com/caliwood/item/151-entrevista-con-jairo-carrillo-peque%C3%B1as-voces.html> revisada el 30 de Junio de 2012.

En la página siguiente se presenta el cuadro síntesis en el que se aplican las relaciones operativas para analizar a la obra.

Cuadro 11. Cuadro síntesis de la obra *Pequeñas voces*.

TÍTULO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA: Pequeñas Voces
RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN
Agentes:El niño amigo de los perros con su abuela y su tío, Yasmín con sus dos hermanas, su papá y su mamá, el niño de familia cafetera con su padre y demás trabajadores, la Monalinda, el niño lisiado con su mamá, el niño guerrillero con su mamá. Los guerrilleros, los paramilitares, los militares, los habitantes del pueblo.
Motivaciones y finalidades: En su afán de controlar el territorio, el ejército patrulla y comete desmanes. La guerrilla, merodea por el campo, entrena guerrilleros comete desmanes. Los paramilitares buscan aliados de los guerrilleros, aparecen repentinamente y cometen arbitrariedades y crueldades. El niño amigo de los perros con su abuela y su tío, Yasmín con sus dos hermanas, su papá y su mamá, el niño de familia cafetera con su padre y demás trabajadores, la Monalinda, el niño lisiado con su mamá, el niño guerrillero con su mamá. Los guerrilleros, los paramilitares, los militares, los habitantes del pueblo. Las familias de los niños son pobladores dedicados a una supervivencia en la que el trabajo es un valor motriz fundamental. A la familia de Yasmín se le presenta con una participación apenas consuetudinaria en la misa católica.
Circunstancias: Cinco niños se refieren a su desesperanza debida al estilo de vida que les toca llevar en barrios populares y violentos en Bogotá. Posteriormente aparece circunstancialmente una sexta niña y cada uno cuenta intercaladamente las crueles experiencias por las que pasaron en sus lugares de origen por cuenta de los guerrilleros, paramilitares y el ejército nacional, hasta que sus familias fueron desplazadas. Dos estos niños cierran el relato colectivo, uno, el niño ex guerrillero, con un panorama muy incierto y el otro, el niño lisiado, paradójicamente con más fortaleza y disposición anímica.

CONTINUACIÓN DEL CUADRO 11

ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRENSIÓN DE LA RCA
<p>CARACTERES TEMPORALES: Aunque no se precisan fechas, se observan indicios que hacen pensar en la década de los 90 del siglo XX. Estos indicios son, por ejemplo, el armamento, los helicópteros, el transmilenio. Los desarrollos de la guerra, caracterizada por la presencia de paramilitares, campos de entrenamiento guerrillero y estrategias. Sin duda, en el trasfondo del relato están, sin ser aludidos directamente, el problema agrario y el proceso de urbanización forzada en Colombia. Vale la pena, no obstante, subrayar la insistencia de la obra en el presente, sin retorspectivas reflexivas aunque con aire de optimismo futuro.</p>
<p>RECURSOS SIMBÓLICOS: Se destaca la infancia como condición vital desde la cual se vivencia la guerra con ingenuidad, en medio del juego y su complemento la imaginación; la guerra es un contexto dramático absorbente y demoledor al mismo tiempo. Se puede decir que el tema central de este relato es la guerra; la familia en relación con el entorno, que primero es rural y después es urbano. De esa relación depende la suerte de las familias.</p>
<p>ENTREVISTAS AL DIRECTOR DE LA OBRA: http://www.colombiadigital.net/cultura-digital/producciones-destacadas/item/902-oscar-andrade-realizador-de-peque%C3%B1as-voces.html. Entrevista publicada el 23 de Septiembre de 2011 http://www.youtube.com/watch?v=o0aY7Y_ljI8 revisada el 30 de Junio de 2012. http://www.revistaarke.com/caliwood/item/151-entrevista-con-jairo-carrillo-peque%C3%B1as-voces.html revisada el 30 de Junio de 2012.</p>
<p>TIPO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA RELACIONADA Recuperación de la memoria</p>

5.8.5. Pequeñas voces: entre el dolor y la reflexión.

Pese a que Oscar Andrade, productor de la obra, interrogado por la visión que él tiene frente al conflicto en Colombia, respondió que “la reconciliación y el olvido son la única salida”¹⁴⁰, esta obra en sí misma es un hecho contra ese olvido. Pero precisamente por ello es valiosa, dado que recordar, si se hace mediante un proceso acompañado de reflexión colectiva –y esto es lo que hace la obra-, debe ayudar, no a profundizar el rencor sino a comprender mejor los hechos, a reconciliar, a superar el dolor, a perdonar en lo humano y ojalá a hacer justicia en lo social. En esta última dirección es importante señalar que Andrade empleó la metáfora de la gota que golpea sobre la roca para caracterizar el aporte que puede hacer una obra cinematográfica. Por su parte, Jairo Carrillo, director de la obra, sugiere que al haber nacido en Colombia es necesario abordar a la violencia como tema porque “nos toca”¹⁴¹ y si esta se acabara, pues habría que hablar de otras cosas.

Al comenzar la obra se afirma que en Colombia existe un millón de niños desplazados y que esta obra fue narrada y dibujada por ellos. De esta manera, si bien se entiende que el procesamiento audiovisual de la narración oral y los dibujos fue elaborado por otras personas, sí hay en buena medida una autonarración de los niños. Castillo afirmó que se entrevistó a 120 niños¹⁴². Por otra parte, la intensidad y profundidad con que el equipo de realización asumió al proyecto, según ellos mismos lo han descrito, aporta más elementos para la comprensión del compromiso asumido en tanto instancias narrativas que participan en una “creación colectiva”, según la denominó el mismo Andrade.

En los primeros tres minutos, se presenta, a cinco de los seis niños que aportan sus relatos, con lo cual se introduce un flash back, cuya transición del presente al pasado se realiza mediante un gran desplazamiento visual que empieza recorriendo a la muchedumbre anónima y melancólica del paisaje urbano, sembrado de edificios, en medio de los cuales vuela una hoja de periódico como

¹⁴⁰ <http://www.colombiadigital.net/cultura-digital/producciones-destacadas/item/902-oscar-andrade-realizador-de-peque%C3%B1as-voces.html>. Entrevista publicada el 23 de Septiembre de 2011

¹⁴¹ http://www.youtube.com/watch?v=o0aY7Y_ljI8 revisada el 30 de Junio de 2012.

¹⁴² <http://www.revistaarke.com/caliwood/item/151-entrevista-con-jairo-carrillo-peque%C3%B1as-voces.html> revisada el 30 de Junio de 2012.

noticia a la que ya nadie presta atención, y luego entra sin solución de continuidad al campo, hasta mostrar a “una chiva” que se desplaza por una carretera destapada y después a una lancha, quizás por un río selvático. De esta forma se hace una descripción abarcadora de diferentes tipos de paisajes, hasta ingresar a la habitación del papá de Yasmín (o Jasmín, según una inveterada costumbre popular de escribir los nombres). Ella es el único personaje del cual se dice el nombre.

Son seis niños aunque se destacan cuatro historias. La del niño cuyo padre trabaja “echando asfalto” y la Monalinda, niña a la que se quería llevar la guerrilla no llegan hasta el final. La progresión dramática está basada en la narración verbal de los niños y la narración visual evita caer en redundancias; da informaciones que complementa lo dicho por los niños. Salvo la primera vez que aparecen se ve sincronía entre lo que dicen los niños y el movimiento de sus labios pero en adelante, sus voces se escuchan en off. Los demás personajes, vistos de frente no hablan un idioma comprensible pero las acciones narradas verbalmente por los niños, más las animaciones, permiten entender el contexto. Los rostros de los personajes están dibujados en 2D pero los fondos o contextos espaciales sí tienen profundidad de campo. Jairo Carrillo afirma que el 3D es una evolución técnica del cine como lenguaje y que en este momento es útil para llegarle a los jóvenes.¹⁴³

La infancia.

Evidentemente el relato está conformado con recuerdos de infantes. Recuerdos dolorosos pero cruzados por la imaginación, el juego y la ingenuidad. De hecho el recuerdo es un cierto ejercicio de imaginación que permite traer del pasado acontecimientos que marcaron a una colectividad y particularmente a un individuo. Otro tipo de imaginación, es la que está relacionada con la proyección mental de lo que se desea, como la del niño llegando a una meta en medio de ovaciones cuando corre en su caballo seguido por sus fieles perros. La amistad con los dos perros es además una expresión noble de la imaginación afectiva. Los autores mismos de la obra introducen otros tipos de imaginación lúdica, con dibujos de sencillez infantil y cercana ala caricatura, cuando se personifica a un grano de café para mostrar el proceso conocido como “beneficiado”. Por elemental que parezca este ejercicio, allí un uso de las posibilidades semantizadoras del lenguaje cinematográfico. Algo similar ocurre cuando se muestra que la mamá del niño

¹⁴³ http://www.youtube.com/watch?v=o0aY7Y_ljI8 revisada el 30 de Junio de 2012.

guerrillero esperaba un bebé. Aún más, una cierta imaginación poética se presenta mediante una libélula que recorre en retroceso una carretera por donde van diferentes vehículos, en los que, a su vez, viajan el niño del papá que era cafetero y que en la ciudad “echa asfalto”, el niño que es reclutado por la guerrilla e incluso el niño de los dos perros.

En el niño que posteriormente fue mutilado se unen imaginación y juego cuando, poco antes de la explosión, celebra el gol que hace y corre como si estuviera en un estadio. Además, durante su permanencia en el campo siempre estuvo acompañado por una lagartija, lo cual le da cierto aire de lúdica y sensibilidad frente a la naturaleza. Yasmín juega sacando a los cerdos de la cochinería y juega con sus padres y hermanas cuando se escabullen de la misa.

Debido a la ingenuidad, ninguno de ellos contextualiza al conflicto. Yasmín describe a unos señores que llegaron con la cara tapada y muy posiblemente proporcionó otros indicios que le permitió a los realizadores primero identificar y después representar a unos paramilitares. El niño que tenía dos perros no nombra a la guerrilla aunque la amenaza de reclutarlo permite entender de quienes se trata. Ni siquiera la “Monalinda”, a quien también querían reclutar, los identifica claramente. El niño guerrillero, por obvias razones los identifica pero aún así su narración se basa más en el sufrimiento que en la identificación. El recuerdo de los niños es bucólico, como es de suponerse debido a su extracción campesina.

La guerra

Cuando se establecen clasificaciones de géneros cinematográficos se suele incurrir en confusas mezclas que caracterizan a unas obras por factores formales y a otros por sus contenidos. Por ejemplo, se suele considerar a la animación de dibujos como un género, lo cual es una denominación basada en aspectos principalmente de tipo icónico, en la que se dan por supuestas fórmulas narrativas y contenidos muy lúdicos, divertidos y aparentemente orientados a públicos infantiles. Sin embargo, si se estiman la temática, la fórmula narrativa e incluso la representación icónica de *Pequeñas Voces*, esta tiene suficientes elementos para pertenecer al género de guerra (o, de cierta manera, al histórico) aunque no esté interpretada visualmente por actores humanos. La voz es de hecho un medio para realizar ciertas acciones y las narraciones verbales de los niños son una manera de poner en escena tales acciones. En esta obra la guerra se presenta de tres formas: como cotidianidad, como sorpresa y como confrontación.

Como cotidianidad, se muestra cuando la familia cafetera va para el pueblo a vender su cosecha y se cruza, primero con un tanque de guerra y después con un

retén militar, hechos admonitorios de lo que ocurrirá después. Se supone que el status quo protege a la población y que esta respeta a sus autoridades. Igualmente es cotidiana la presencia de los guerrilleros que le solicitan a la familia del niño de los perros que se marchen o reclutan al menor. El niño reclutado por la guerrilla reporta con relativa normalidad la existencia de unos primos suyos vinculados a la guerrilla. Incluso se puede señalar como cotidiano el reclutamiento y el campamento donde entrenan cruelmente a los niños. Los guerrilleros merodean por el pueblo. Eso es típico de la guerra de guerrillas, en la que se supone que los combatientes de los bandos existentes tienen cierto apoyo popular.

Pasando de lo cotidiano a lo sorprendente se observa la llegada de los paramilitares a la casa de Yasmín para llevarse a su padre. El reacciona con cierta serenidad e incluso, evocando a Guido Orifici, de “La Vida es Bella”, le habla con cierto humor a Yasmín, le entrega el sombrero y le dice que nada le va a pasar. Esa es una manifestación de la guerra sucia. Sin embargo, realmente sorprendente es la explosión que deja lisiado a un niño de su brazo derecho y de la pierna del mismo lado, sin que se sepa quienes fueron sus autores. Se puede decir que pasando de lo sorprendente a la confrontación, se ven los sobrevuelos de helicópteros y la destrucción de cultivos por parte del ejército, en ejercicio de una política preventiva basada en el arrasamiento.

En cambio la confrontación directa se observa cuando varios camiones repletos de soldados invaden atropelladamente al pueblo en busca de la guerrilla, que responde desde la parte alta del pueblo. Los pobladores quedan entre dos fuegos. El horror se apodera de todos y no queda nada. La música, que transcurre incidentalmente desde la melancolía en la mayor parte del relato, adquiere una gran fuerza realista, incluso épica, en los momentos de guerra cotidiana, sorprendente o de confrontación.

La familia y el entorno

Al comienzo del relato los niños se paseaban por la plaza de mercado de un hipotético pueblo, acaso “Pueblo Arrecho”, llamado así, según uno de los niños porque allí mataban gente cada Domingo. Este contexto cultural está bastante signado por la violencia desde el comienzo. Algunos de estos niños se cruzaron como cuando “Monalinda” se estrelló con el niño de los perros. Quizás este encuentro no halla ocurrido en la realidad pero tiene una gran fuerza sugestiva porque al fin y al cabo todos provienen de contextos similares. De paso, ese es un recurso dramático que le da unidad espacial al relato.

Por tratarse de pobladores campesinos, la familia aparece como núcleo económico basado en el afecto. El niño de la familia cafetera describe con ingenua solvencia el beneficiado del café y el aprontamiento de la cosecha para venderla en el pueblo. En ese mismo ámbito, Yasmín recuerda que sus padres se aman, y que van a misa. El niño de los perros describe a una familia distinta a la de los otros, en la que hay una abuela y un tío aunque en Bogotá reporta la existencia de su mamá. El niño lisiado no menciona a su padre y considera que el valor de venta del predio donde vivían fue muy inferior a lo que realmente valía. Por otra parte, el niño reclutado por la guerrilla, cuya afectividad y memoria están ligadas a la fotografía artesanal que se toma en el pueblo, junto a su mamá, deja entrever otros aspectos familiares, como el hecho de tener a unos primos guerrilleros, e incluso él mismo manifiesta cierta admiración a las armas.

Mas la guerra rompió a las familias. En Bogotá Yasmín sufre pesadillas y sus dos hermanas la consuelan. Las tres duermen en una misma cama, como siempre lo han hecho. La guerra transformó la identidad de los padres: un hombre cafetero y al parecer solvente terminó como obrero mal pagado en la ciudad. La familia del niño lisiado y el del niño guerrillero se desdibujaron, lo cual muy probablemente signifique que pasaron al anonimato.

Sin proponérselo, los niños dibujantes alcanzan atmósferas opresivas en su representación de la ciudad. La mirada y el pulso de los niños no permite todavía una adecuación cerebral del sentido de perspectiva. En la ciudad la perspectiva y la perpendicularidad están distorsionadas y se puede decir que crean atmósferas expresionistas: a juzgar por lo que dicen en la secuencia introductoria, la ciudad los atosiga y de esa manera la ven. Incluso los realizadores combinan el uso de colores pintados homogéneamente con trazos pintarrajeados infantilmente. Esos mismos trazos adquieren connotaciones diferentes cuando las escenas transcurren en el campo.

La vida en los barrios de Bogotá no es distinta a la de "Pueblo Arrecho". En estos matan solo porque alguien riega por accidente la cerveza de otro. Las familias y los niños desplazados mismos están desesperados pero no tienen alternativas.

El niño lisiado es quien al final y paradójicamente presenta un mayor horizonte de esperanza. En contraste con la tristeza del niño que estuvo en la guerrilla, quien da por hecho que sus amigos hayan muerto, el niño lisiado describe la metáfora de una pared que es necesario superar. Por estar al final del relato, ese planteamiento optimista adquiere fuerza en términos de lo que se puede

denominar la hipótesis narrativa. Es interesante señalar que Oscar Andrade le concede una gran importancia al manejo de la técnica artística pero destaca que esta debe estar al servicio de la narración¹⁴⁴. Carrillo igualmente considera que lo más importante es la historia¹⁴⁵.

El final es una secuencia de cinco minutos que recopila varios momentos de cada una de las historias. Toda la obra es una recuperación colectiva de la memoria, a través de los testimonios de algunos niños representativos de los niños desplazados. No se trata solo de recuerdos individuales sino que, al estar estos organizados narrativamente, a manera de reportaje audiovisual, se convierten en testimonio que recopila y expone para el análisis a experiencias que afectaron a muchas personas. Como recuperación colectiva de la memoria, realizada técnicamente por unas instancias narrativas involucradas directa o indirectamente con los hechos, propone hitos históricos, llamados afectivos y apropiaciones simbólicas.

¹⁴⁴ <http://www.colombiadigital.net/cultura-digital/producciones-destacadas/item/902-oscar-andrade-realizador-de-peque%C3%B1as-voces.html>. Entrevista publicada el 23 de Septiembre de 2011

¹⁴⁵ http://www.youtube.com/watch?v=o0aY7Y_ljI8 revisada el 30 de Junio de 2012.

6. CONCLUSIONES.

Con base en las reflexiones aquí planteadas y una vez concluidas las obras audiovisuales realizadas por los estudiantes a los que se le orientó su trabajo de grado en la Universidad Santiago de Cali, se puede observar que:

1-La investigación se realiza planteándole preguntas a los diferentes componentes de la Red Conceptual de la Acción que se materializa en los sujetos con los que se trabaja, lo cual propicia que esos mismos componentes se dinamicen (en la acción misma) y avancen hacia cierta actitud crítica. Esos avances se concretan en la apropiación que los sujetos hacen de su propia realidad y condiciones de existencia y es plausible asumir que esto es sumamente pedagógico en el sentido de propiciar reflexiones en el contexto de un proceso formativo.

Así por ejemplo, en la obra de Larrahondo fue necesario indagar los imaginarios musicales de los participantes, la concepción del propio autor sobre el hip hop góspel, las percepciones de sus colegas sobre la labor que desempeñan dentro de su comunidad, las técnicas vocales y dancísticas; en la obra de Calderón, Molinares y Mosquera se indagó sobre los proyectos de vida de los estudiantes y las estrategias de la institución educativa; en la obra de Padilla se indagó igualmente sobre los proyectos de vida pero también sobre las estrategias de otra institución educativa y la pertinencia social de la creatividad. Páez, Sinisterra y Vivas interrogaron a los integrantes de la comunidad acerca de sus propias tradiciones, ancestros y sus vínculos con la vida urbana en la que se desenvuelven.

En los cuatro casos los actores participantes tomaron parte tanto en la concepción del guion como en las grabaciones y en la concepción de la edición final. El proceso de producción no siguió esquemas de producción industrial sino que se adaptó a las circunstancias tanto tecnológicas como socioculturales de las poblaciones respectivas.

En los cuatro casos se observó que este proceso necesariamente generó reacciones que bien pueden ser entendidas como tendientes a la emancipación, como quiera que los sujetos participantes reflexionaron sobre sí mismos y a partir de allí se apropiaron con más de su compromiso personal e intersubjetivo. En el primer caso, Larrahondo llegó a elaborar un manual para compartir sus conocimientos sobre el baile break dance góspel con miras a llamar a los jóvenes hacia el ocio creativo; en el segundo caso, los estudiantes participantes en el

proyecto de Calderón, Molinares y Mosquera, reflexionaron sobre su propio proyecto de vida, se aplicaron a un taller para aprender producción audiovisual y los docentes de la institución adquirieron nuevos referentes para fortalecer el proyecto educativo institucional; en el tercer caso, el proyecto de Padilla motivó a los estudiantes hacia un autodescubrimiento, en esa misma dirección los docentes afianzaron sus convicciones en el Proyecto educativo institucional y los padres de familia llegaron a conocer mejor a sus hijos; en el cuarto caso, el proyecto ha tenido un significativo impacto sobre la comunidad al subrayar especialmente entre los jóvenes, la enorme riqueza cultural de su pueblo. El proceso ha sido allí tanto investigativo como constructivo y de autodescubrimiento.

Estos logros sugieren que es posible concebir a los llamados proyectos de intervención social desde una epistemología que, como la que se ha empleado en estos trabajos, considere a los sujetos participantes como indagadores de sí mismos, con lo cual se puede pasar de la intervención a experiencias que propendan por la emancipación desde proyectos de indagación y producción audiovisual.

Incluso los autores de estos trabajos se reconocieron mucho más sensibles a la realidad de las poblaciones con las que trabajaron y, por supuesto, mucho más fortalecidos en sus respectivas profesiones como comunicadores sociales y como docentes.

De lo arriba descrito se puede destacar el carácter de autonarraciones y el potencial semantizador del lenguaje audiovisual en los trabajos realizados. Sin embargo, la diferenciación entre registros documentales y de ficción permaneció estable y, en consecuencia, es válido considerar que la ficción sólo permeó a estos trabajos en la articulación de las estructuras narrativas a partir de las variaciones imaginativas que tuvieron lugar durante la edición.

2-Este proyecto fue concebido para aplicarlo en procesos educativos a nivel superior y, de hecho, ha sido aplicado a manera de trabajo de grado por estudiantes de Comunicación Social. No obstante, la realización de dos de las tres obras mencionadas con estudiantes de secundaria, se evidencia que es plenamente válido para estudiantes de este nivel, mucho más si se tiene en cuenta que los estudiantes de estas edades tienen una gran sensibilidad hacia lo audiovisual e incluso poseen algunos conocimientos técnicos al respecto.

Como se señaló en el primer capítulo, existen algunos trabajos de este tipo reportados con poblaciones escolares, por ejemplo en España, en los que se propició el acercamiento intercultural entre niños de distintas nacionalidades. La particularidad de estos trabajos, realizados en la ciudad de Santiago de Cali, Colombia, radica en que, tratándose de jóvenes de una misma nacionalidad y cultura orientaron la atención sobre sus proyectos de vida, entendidos desde una perspectiva psicosocial, como quiera que se trata de jóvenes a punto de terminar estudios secundarios con expectativas de ingresar a la universidad o, en todo caso, de iniciar una nueva etapa en sus vidas.

Mediante el trabajo de Calderón, Molinares y Mosquera, varios estudiantes consideraron haber encontrado orientaciones a sus expectativas mientras que el de Padilla llegó a potenciar varios proyectos de vida relacionados con actividades productivas.

Por otra parte, sentirse entrevistado por sus compañeros o indagando por el sentido de sus propias vidas fue algo en lo que los estudiantes encontraron una gran fuente de creatividad y de integración con compañeros a los que conocían en la cotidianidad de las clases pero no en situaciones en las que se compromete la corresponsabilidad y la solidaridad.

Con el trabajo de Larrahondo se vislumbró la posibilidad de implementar esta metodología con comunidades no vinculadas a una institución educativa en particular. En este caso la elaboración de narraciones cinematográficas entra a hacer parte de procesos formativos o de procesos educativos vinculados a instituciones no exactamente dedicados a la enseñanza- aprendizaje, como ocurre con la iglesia cristiana a la que está vinculado el autor mencionado.

El trabajo de Páez, Sinisterra y Vivas, con varios meses de ejecución, evidencia no solo lo pertinente que resulta este enfoque a nivel comunitario sino una desmitificación de la tecnología, que en este caso ha sido apropiada por representantes de una comunidad que no tenían una formación previa.

Se considera que el procedimiento planteado en el aparte sobre la propuesta pedagógica es válido para todos los niveles educativos aunque circunstancialmente haya que practicar acomodaciones particulares a cada proceso, como ocurrió en los trabajos que desarrollaron los estudiantes de comunicación social.

3-Aunque desde el comienzo de este proyecto se explicitó la intención de vincularlo con las disciplinas sociohumanísticas, el proceso de reflexión y elaboración ha llevado al encuentro con las perspectivas teóricas que problematizan a la tradición epistemológica consistente en separar a las ciencias naturales de las mencionadas disciplinas. Las cuatro obras realizadas por los estudiantes han evidenciado la importancia de relacionar perspectivas epistemológicas con opciones éticas: en el trabajo de Larrahondo las técnicas hip hop con los valores de la convivencia social; en el trabajo de Calderón, Molinares y Mosquera, las técnicas de producción audiovisual con el proyecto de vida de los jóvenes; en el trabajo de Padilla las habilidades técnicas en diferentes oficios con los proyectos de vida de los estudiantes; en el trabajo de Páez, Sinisterra y Vivas, las técnicas de producción audiovisual y fotográfica con la apropiación de la tradición; de tal suerte que tanto el conocimiento que se desea extraer como la utilización de ellos, depende del tipo de valoraciones que haga la cultura.

Esta última reflexión se insinúa en la obra *Yo soy otro* en la que la “litomiasis”, no es solo un problema biológico-médico sino también social y político; en *El Rey*, la obtención de cocaína no es sólo una habilidad técnico-química sino también un fenómeno económico y ético-social; en *Bolívar soy yo*, el trastorno mitomaniaco del actor Santiago Miranda no es sólo un asunto clínico sino también simbólico e histórico-político; en *Un tigre de papel* el personaje no es solo una alegoría social sino también un cuestionamiento a unos modelos de explotación de la naturaleza, llámense capitalismo, socialismo o anarquismo hippie; en *La Vendedora de Rosas*, el sacol no es solamente un elemento de identidad social sino también un problema de salud pública; en *Los actores del conflicto* las necesidades fisiológicas no son solo un aspecto de la naturaleza sino también una dimensión de la dignidad; en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, la tierra, como madre naturaleza, es el centro de una disputa histórica, social y política. En *Pequeñas Voces*, la tierra no es solo el soporte de un tipo de trabajo productivo sino la determinante de unas estructuras de poder.

El autor de esta tesis ya realizó en el pasado algunas obras que abordaron fenómenos naturales, como *Desde el Cañón*, que fue emitido por “Señal Colombia” en 2002. Desde esta perspectiva queda abierta la posibilidad de acometer en el futuro obras audiovisuales que se aproximen más abiertamente a fenómenos naturales y a procesos de apropiación social de ellos. Este trabajo está por hacerse.

4- Las proximidades entre narración cinematográfica e investigación cualitativa exploradas en las siete obras cinematográficas de instancias narrativas colombianas analizadas, permitieron tanto constatar su carácter de autonarraciones como validar el potencial semantizador del lenguaje cinematográfico y las estrechas relaciones entre el documental y la ficción.

La autonarración se da a partir de las instancias narrativas en relación con la historia de Colombia y de la realidad social, económica, política y cultural.

En *Yo soy otro* la autonarración profundiza en los impactos motivacionales del conflicto social y armado sobre la vida cotidiana de los sujetos; en *El Rey* la autonarración se refiere a la penetración de los comportamientos delincuenciales en diferentes ámbitos de la sociedad; en *Bolívar soy yo* se hace una reflexión sobre las interpretaciones con que los colombianos asumimos que estamos llevando a la práctica el ideario de Bolívar; en *Un Tigre de Papel* se narra con humor irónico las vivencias de parte de una generación que encarnó muchos ideales; en *La Vendedora de Rosas* se propició y co-participó en la autonarración de algunos jóvenes urbanos y marginados, signados por la precariedad de la pobreza; en *Los Actores del conflicto* se autonarra con humor burlón el devenir sociopolítico de las últimas décadas en Colombia; en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, los realizadores de la obra abren la posibilidad de que los indígenas autonarren su cosmovisión, su lucha por la tierra y su utopía social; en *Pequeñas voces* se autonarran tanto los niños como los realizadores en su despliegue creativo.

El potencial semantizador del lenguaje cinematográfico se observa a partir de los recursos de la retórica audiovisual empleados en planos y escenas (a los que ya se aludió en los análisis de cada obra en el capítulo 4), además de las alegorías, metáforas y otros tropos audiovisuales que se pueden interpretar a partir de la apreciación de cada obra audiovisual como un todo.

Lo anterior se observa en *Yo soy otro* al configurar un sujeto en el que coexisten muchas individualidades; en *El Rey*, al describir sarcásticamente a un delincuente que existió y cuya moral pone en evidencia muchos comportamientos comunes a todos los ciudadanos; en *Bolívar soy yo*, el desquiciamiento de un actor destaca por contraste los desquiciamientos de los sujetos y las instituciones; en *Un tigre de papel*, la invención de un personaje que nunca existió propone el abigarramiento de nuestra sociedad; en *La Vendedora de Rosas* se resalta la epopeya cotidiana que hay aún en la vida de quienes viven en la marginalidad; en

Los actores del Conflicto se destaca el histrionismo de la institucionalidad y la espectacularización del devenir del país; en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* al construir una alegoría del diablo con la que se denuncia a la explotación y el abuso; en *Pequeñas voces* al recrear con dibujos animados escenas terribles de la guerra.

Como se expuso en el capítulo 2, las distinciones entre documental y ficción (e incluso animación) dejan ver que hay diferencias heurísticas entre uno y otro, pero si se supera la pretensión de verdad objetiva, en las 8 obras cinematográficas analizadas se puede observar un amplio acervo de recursos de la retórica audiovisual utilizado para la construcción de versiones sobre nuestra realidad, con el cual se superan también aquellas taxonomías: En *Yo Soy Otro*, unas imágenes documentales de archivo atormentan a José González, que es un personaje de ficción y sugieren que es imposible escapar de los impactos del conflicto armado; en *El Rey*, hay muchos referentes reales y, sin embargo es una obra de ficción. La ficción, permitió re-crear con puestas en escena situaciones pasadas sin rastro en la actualidad; en *Bolívar soy yo* la ficción permite aludir a múltiples hechos de la realidad presente mezclando registros audiovisuales de archivo con puestas en escena, evidentemente ficticias; en *Un tigre de papel*, se parte de las premisas heurísticas del documental para generar una ficción o, como se suele decir, un falso documental (que también puede ser una falsa ficción); en *La Vendedora de Rosas*, toda la obra se basa en vivencias documentadas a partir de los propios protagonistas aunque estén articuladas dentro de una historia de ficción derivada de un cuento (que, además, en su origen tuvo arraigo en la realidad); en *Los actores del Conflicto* se parte de un referente real, que dada su complejidad y peligrosidad hubiera sido imposible documentar audiovisualmente con criterios de objetividad; en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, se relata una leyenda, a partir de la cual se argumenta la lucha de los indígenas por recuperar la tierra y se relaciona al presente político institucional con el despojo histórico; en *Pequeñas Voces*, el recuerdo vívido de unos niños permite construir personajes y escenas lúdicas pese a la crudeza de la historia.

5-El potencial emancipador de la narración cinematográfica está estrechamente relacionado con la articulación que tengan en la cotidianidad los sujetos que comparten la Red Conceptual de la Acción que se investiga. Así lo evidencia el impacto alcanzado por las obras audiovisuales propiciadas por los estudiantes de Comunicación social. En cambio, si bien las 8 obras cinematográficas de largometraje que se analizaron permiten constatar los elementos de autonarración, potencial semantizador y proximidad entre documental y ficción, no ocurre lo

mismo con su potencial emancipador, dado que no es probable que las instancias narrativas de estas obras, tengan una Red Conceptual de la Acción que de continuidad a una articulación intersubjetiva más allá de las relaciones artísticas y laborales. Esto no obsta para admitir que se hayan producido significativas reflexiones individuales entre los realizadores de los largometrajes.

6.1. IMPLICACIONES POLÍTICO-CULTURALES DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICA.

Esta es de alguna manera una invitación a indagar en nosotros mismos, acerca de nuestra realidad hasta re - encontrarnos con ella a través de la narración cinematográfica.

Cabe traer a colación un documento llamado el informe McBride¹⁴⁶, que se hizo famoso en 1980 y que fue presentado en el seno de las Naciones Unidas. En él se decía que la dominación de unos países sobre otros no sólo se manifiesta en términos de desigualdad o explotación económica o en términos de sometimiento político, sino que también se da por medio del manejo de la información y la orientación con que se conducen los medios de comunicación, lo cual lleva a una suerte de sometimiento cultural. De esta manera, el informe McBride, reclamaba la necesidad de plantear lo que denominó un Nuevo Orden Internacional en la Información y la Comunicación. En el marco de la necesidad de ese reclamo es que se plantea esta aproximación al cine.

Es claro que hoy en día se han afinado muchos detalles acerca de las nociones y conceptos implícitos en el informe McBride. También es cierto que las

¹⁴⁶ El informe McBride es un documento presentado en la conferencia general de la UNESCO de 1980 por una comisión presidida por el irlandés Sean McBride con el título "Voces Múltiples, Un Solo Mundo". En él se analizan las relaciones que se establecen entre los campos de la comunicación, las relaciones de poder y la democracia. Complementariamente, en el documento se propusieron principios y acciones en los que debería basarse un Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación (NOMIC). McBride había ganado el premio Nobel de la Paz en 1974, celebridad por la cual su apellido fue tomado metonímicamente para tal informe.

circunstancias geopolíticas han cambiado. En 1980 el llamado grupo de los No Alineados tenía una gran influencia en la ONU y no de otra manera se explica que tal informe se hubiera metido en el orden del día de algunas reuniones de la máxima sala de deliberación internacional. Precisamente ese cambio en las circunstancias políticas es el que sirve de apoyo para sostener que en medio de la puja por promover las cinematografías nacionales hay un componente político, es decir, hay un conjunto de decisiones que tienen que ver con la posibilidad de determinar el rumbo que podamos seguir como cultura.

Desde luego que allí hay otro presupuesto que consiste en identificar y reconocer que no hay equidad mundial entre naciones, así como tampoco hay equidad en el interior de los países y que vale la pena reclamar el derecho a expresarse en términos de la cultura a la que uno pertenece. De hecho, la ONU ha reconocido, entre otras influencias gracias al informe McBride, la existencia de los llamados derechos culturales de todos los pueblos. Derechos que, todos sabemos, están diariamente en permanente campo de batalla porque siempre hay unas culturas que quieren imponerse sobre otras. Con lo anterior no se intenta hacer una apología de una suerte de complejo de inferioridad camuflado en una cierta beligerancia empedernida, sino que al contrario, se quiere invitar a afianzarnos culturalmente por medio de la producción cinematográfica y desde lo que somos como colombianos, o incluso de manera más precisa, como habitantes del Cauca y de Popayán, lugar donde se elabora este trabajo.

Otro riesgo que se corre consiste en creer que ahora que se habla de la globalización, ya está superada la necesidad de reclamar el afianzamiento de la cultura local y que supuestamente la tecnología está disponible para todo el mundo y que es trasnochado hablar de culturas hegemónicas y culturas subalternas¹⁴⁷.

¹⁴⁷ La idea de culturas hegemónicas tiene origen en el filósofo italiano Antonio Gramsci, quien en los años 30 del siglo pasado, en sus *Cuadernos de la Cárcel*, especialmente en los que escritos que se refieren a los intelectuales y la organización de la cultura. Este autor considera que las clases dominantes, caracterizadas por ser propietarias de los medios de producción y del poder, imponen sus valores culturales sobre el resto de la población. El mismo autor contraponen a las culturas hegemónicas a las subalternas y estas dos categorías fueron retomadas por los estudios culturales, iniciados en Inglaterra, y particularmente por Raymond Williams en sus estudios sobre literatura en los años sesenta, llamando la atención sobre los fuertes nexos de los obreros y los campesinos con el folclor, dándole connotaciones particulares al concepto de lo popular.

Sería absurdo renunciar a los avances tecnológicos pero tampoco se puede ocultar que existe la llamada brecha tecnológica, que consiste en que, por ejemplo, hay más computadores en la sola ciudad de Nueva York que en todo el continente africano. Entonces la apropiación de la tecnología, propuesta al comienzo de este documento, se plantea como un campo de actuación política y cultural. También es claro que hoy tenemos un sentido más planetario de la condición humana pero igualmente es innegable que ello se ha hecho en buena medida mediante la imposición de unas narraciones de la realidad sobre otras.

¿Cómo ignorar por ejemplo la fuerte influencia que ejerce el cine norteamericano sobre los imaginarios y las mentalidades de buena parte de la población mundial? Con esta pregunta no se está sugiriendo reprochar a la cultura norteamericana per se; ese sería un prejuicio que conduciría a una hipótesis que sería difícil de demostrar; es más, es imposible desconocer que la cinematografía norteamericana lideró la consolidación del lenguaje cinematográfico desde los años 20, al menos en los términos del Modo de Representación Institucional (MRI) y sin duda dentro del cine norteamericano se producen con frecuencia importantes obras cinematográficas, cualquiera que sean nuestras valoraciones sobre las categorías estéticas. Lo que se quiere señalar es la importancia del cine como lenguaje válido para narrar la realidad, cualquiera que sea el concepto que tengamos de ella. Así que para el caso el problema comprobable empíricamente consiste en que vemos y oímos más narraciones cinematográficas hechas en el extranjero (no solo norteamericanas) que narraciones cinematográficas acerca de lo que consideramos nuestra realidad.

Veamos estas cifras que están todavía frescas y que han sido publicadas por una fuente muy cercana a la dirección de cinematografía del Ministerio de Cultura Colombia¹⁴⁸: en el año 2006 en nuestro país, circularon por el país 162 largometrajes, de los cuales sólo 8 eran colombianos, es decir, apenas el 4.94%, mientras que 103 eran norteamericanos. Ese año hubo 20.219.614 espectadores y sólo el 13.88% de las entradas fue para obras colombianas. La obra

¹⁴⁸ Al respecto se puede ver la página de “Pro-imágenes Colombia”, sección de la Dirección de Cinematografía del ministerio de Cultura de Colombia, que se encarga de llevar estadísticas sobre diversos aspectos de la producción y de la cultura cinematográfica en Colombia. En este caso se sugiere ir a la sección Pantalla Colombia. La dirección electrónica es la siguiente:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/estadisticas/cine_colombiano.php

cinematográfica que más entradas tuvo fue por primera vez una obra colombiana: *Soñar no cuesta nada*, de Rodrigo Triana, con 1.198.172 entradas, es decir el 5.92% de las entradas totales.

El año pasado, el 2011, hubo 38.447.727 entradas a salas de cine (casi el doble que cinco años atrás), de las cuales sólo el 7,82% correspondió a obras cinematográficas colombianas. Es decir que las entradas totales casi se duplican pero la proporción de entradas a obras colombianas se redujo casi a la mitad, comparada con la de cinco años atrás. Hubo 207 estrenos en pantalla y los estrenos de obras colombianas fueron un poco más del doble: 18, es decir, el 9.5%. El estreno más taquillero volvió a ser una obra colombiana: "El Paseo", con 1.191.464 asistentes pero esta vez equivale a solo el 3.98% de las entradas totales. El asunto se haría más grave si se incluyera en el paquete que se está analizando a todas las obras cinematográficas extranjeras que pasan por la televisión y por el mercado del DVD.

La cuestión tiene varias aristas porque el asunto no es sólo de taquilla aunque también pasa por ahí. La taquilla que producen las obras cinematográficas extranjeras, si bien deja unos dineros, que se reinvierten en el cine nacional, en su mayor parte se va para el extranjero y téngase en cuenta que el cine es una de las industrias que más le aporta al Producto Interno Bruto de, por ejemplo, los Estados Unidos. En cambio la taquilla dejada por el cine nacional se queda aquí para aportar por ahora unos pocos granitos de arena a nuestro PIB y en particular a nuestra propia cinematografía. Al respecto es importante conocer la llamada ley de cine o ley 114 de 2003.

Sin embargo, lo que resulta grave es el hecho de que nos toca ver y oír a los otros pero no nos podemos narrar a nosotros mismos. ¿Porqué no podemos ver narradas por nosotros mismos nuestras fisonomías, nuestros modos de ser, nuestras ciudades? Por vía de las narraciones cinematográficas parecieran haber ingresado a nuestra conciencia con más facilidad Nueva York o Chicago que Cúcuta o Arauca. Tal vez, gracias al cine conocemos mejor a Quins o Long Island que a Guachicono o Timbiquí. Nos interesamos por ver en el cine un romance glamoroso entre una niña de Seattle y un niño de Boston pero nos parece inconcebible un amor tormentoso entre una niña de Toribío y un niño del Tambo.

Y ni qué decir sobre la configuración de los gustos estéticos y todo lo que ya se ha dicho acerca de la inducción al consumismo. Desde luego que en lo de los gustos se incluye la configuración del gusto por cierto tipo de cine, hecho con

ciertos modos de narración cinematográfica y dentro de ciertas categorías estéticas.

Es cierto que en América Latina hay muchos países cuya cinematografía participa muchísimo menos en la cantidad de estrenos anuales, como ocurre en los países centroamericanos, al mismo tiempo que en los de mayor producción cinematográfica nacional, se llega hasta alrededor de apenas el 20%, como ocurre en Argentina, Chile, Brasil y México. Inclusive sólo unos pocos países europeos llegan a equiparar su producción nacional con la afluencia de obras extranjeras. No obstante, nada de esto puede ser consuelo ni mucho menos argumento para no estimular la producción audiovisual nacional, porque sería como admitir que solo unos países tuvieran derecho a narrarse a sí mismos y además, la potestad de arrogarse el derecho a narrarnos a nosotros; recuérdense esas obras en las que Colombia ha sido representada como un villorrio, guarida de torpes cuando no de mafiosos.

Necesitamos autonarrarnos por medio del cine y ese es un derecho cultural que más que reclamarlo hay que ejercerlo. Atreverse a hacer una obra cinematográfica por pequeña que sea y en el soporte que sea, es un asunto político porque es atreverse a afianzar la identidad propia. No se está proponiendo narrar únicamente relatos ideologizados sobre la realidad social, aunque desde luego que ellos también cuentan. Lo importante es expresar nuestros imaginarios, oníricos o no, nuestras cosmovisiones, nuestras leyendas, en fin, nuestras versiones acerca de lo que consideremos que es la realidad o si se prefiere, la ficción que tal vez seamos.

Algunas personas se ensañan con los largometrajes que se producen en Colombia, acusándolos de contar sólo historias de sicarios, narcotraficantes o corruptos. Respecto a esas opiniones, se precisa señalar que, en primer lugar, si se analizan con atención, se puede descubrir que en realidad esas obras aluden a diferentes aspectos de la condición humana, solo que están atravesadas por nuestra cotidianidad, que, esa sí que es violenta. Por ejemplo, en *Perro come perro* encontramos una pugna entre avaricias, como la hay en cualquier cultura pero en este caso en el contexto de las mafias colombianas y los bajos fondos de nuestros pueblos y ciudades. Además, todos conocemos en el cine colombiano muchas comedias, como las que produce Dago García, que por más que algunos las consideren escapistas o superficiales, en alguna medida dan cuenta de nuestra idiosincrasia o de una manera de interpretar la historia o la sociedad.

En segundo lugar, cuando en un país se hace poco cine, como ocurre en Colombia, las escasas oportunidades de producir obras, se orientan primero a contar las historias que “están en la garganta” o las que más nos ayuden a consolidar un mercado y una experticia narrativa; no hay que avergonzarse de ello. Además, frente a quienes consideran que nuestro cine nos desacredita en el extranjero, cabe decir que nadie en el mundo es tan ingenuo como para creer que se puede dar cuenta de todo un país en sólo una obra cinematográfica.

Un país necesita producir muchas obras cinematográficas para lograr una narración amplia de sí mismo. Los Estados Unidos y los países de un alto volumen de producción tienen esa oportunidad para hacerlo. Por ejemplo, en los Estados Unidos se producen alrededor de trescientas obras cinematográficas al año, lo cual les alcanza para contar muchas historias, desde algunas muy triviales hasta otras bastante densas.

En la India se producen unos setecientos largometrajes al año y la mayoría son historias bastante banales pero en ellas la población encuentra fuertes lazos de identidad. De cualquier manera, la UNESCO, alguna vez estableció que cada país debería tener la posibilidad de producir al menos una película de largometraje al año por cada millón de habitantes. Es decir que a Colombia le correspondería producir alrededor de 40 largometrajes por año. Parece que este año nos acercaremos a 20. Por supuesto, otro asunto es que logren sobreaguar en el proceloso mar del mercado tanto nacional como internacional, conocido en el medio como “la distribución”.

No obstante, una producción cinematográfica amplia jugaría un papel muy importante en el autoconocimiento de un país y por lo tanto en el debate sobre su pasado, su presente y su futuro. Algo análogo debería ocurrir con las regiones, donde la importancia cultural de las autonarraciones, elaboradas en diferentes soportes, debería jugar un papel que abriera posibilidades de difusión distintas a las que establece el mercado y más centradas en la relevancia cultural de las obras.

Si la cinematografía es importante para un país también es importante señalar la relevancia de utilizar el lenguaje cinematográfico para expresarse dentro de una región o una ciudad como Popayán. En el caso de un departamento como el Cauca, el asunto consiste en que no es lo mismo ver y oír lo que se produce así sea en la vecina ciudad de Cali que producir obras audiovisuales propias.

A las instituciones, especialmente a las de educación superior, y muy especialmente a las de carácter estatal, les corresponde asumir la responsabilidad social de propiciar las condiciones para consolidar un acervo audiovisual que permita el autoconocimiento, la autorreflexión y la expresión de imaginarios, cosmovisiones y versiones acerca de la realidad en que vivimos, realidad donde ensoñamos o realidad que deseamos.

6.2. REFLEXIONES FINALES.

Han pasado ya tres décadas después del informe McBride y ya no es novedad hablar del campo de la narración como un terreno de la cultura donde entran en juego intereses e ideologías íntimamente relacionadas con los intereses de los centros de poder y por lo tanto con las decisiones políticas. Al decir de Jesús Martín Barbero, la comunicación es hoy un campo por el que pasan las decisiones fundamentales de la sociedad y en este caso nos interesa particularmente la construcción de narraciones audiovisuales de tipo cinematográfico, asunto que cobra especial importancia si se asume el derecho cultural que tienen todos los sujetos sociales a construir las versiones de sí mismos y de lo que asumen como su propia realidad. Hoy debiera ser más claro que todos los pueblos y comunidades tienen derecho a hacer películas, particularmente obras de ficción.

El campo de la narración audiovisual cinematográfica es un espacio para la expresión de la pluralidad o, si se prefiere, para la disputa frente a las hegemonías opresivas y para la construcción de convivencia y democracia; es un espacio para evocar angustias, delirios o nostalgias pero también los esfuerzos de quien se busca a sí mismo para sentir que existe en este mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso García, C y Gallego Gil Domingo (2005). *Los estilos de aprendizaje: enseñar en el siglo XXI*. Congreso por una Educación de Calidad en el Caribe Colombiano. Conferencia central. Barranquilla, 2-5 de agosto de 2005

Álvarez, Carlos(1980). *El cortometraje de sobrepeso*. Cinemateca Distrital. Bogotá.universidad del Valle. Cali, Colombia.

Ambrós, Alba y Breu Ramón. (2007) *El cine en el aula de primaria y secundaria*. Editorial Grao. Barcelona.

Arend, Hanna (1996). *La Condición Humana*. Paidós, Barcelona.

Aristóteles(/2006). *Metafísica*. Ediciones universales. Bogotá.

Aristóteles (/2005) *Ética Nicomáquea*. Ediciones universales. Bogotá.

Aristóteles (/2000). *Poética*. Ediciones académicas. Traducción de Wilson rojas. Bogotá.

Aristóteles. *Política*. Ediciones universales. Bogotá.

Aristóteles. (/2009).*Retórica*. Alianza Editorial. Traducción de Alberto Bernabé. Madrid.

Argüello, Rodrigo (1996). *Imago Mundi*. Reflexión sobre la expresión visual. UNAD, Bogotá.

Arnheim, Rudolf (1932/2006). *El cine como arte*. Paidos.

Arnheim, Rudolf (1957/1962) *Arte y percepción visual*. psicología de la visión creadora. Eudeba, Buenos Aires.

Ausubel, David Paul. Novack, Joseph. Hanesian Helen. (1968/1976). *Psicología educativa: Un punto de vista cognoscitivo*. Ed. Trillas, México.

Balazs, Bela (1948/1978). *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili, Barcelona.

- Bautista, Antonio(2009). *Relaciones interculturales en educación mediadas por narraciones audiovisuales*. COMUNICAR, volumen XVII, Número 33. P.149-156
- Bazin, André(1952/2001). *¿Qué es el cine?* Rialp, sexta edición. Madrid.
- Barnaw, Erik (1996). *El Documental*. Traducción de Alfredo Báez. Gedisa. Barcelona.
- Benjamin, Walter (1936/1987). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Jesús Aguirre, Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, 1987 (3ª), pág. 40.
- Berger, P. Luckmann, T (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores, Madrid
- Betancur G, Marta Cecilia.(2006) *Metáfora y ver como*. La creación de sentido de la metáfora”. Universidad de Caldas.
- Bordwell, David. (1985) “*Narration in the Fiction Film*”. University of Wisconsin Press.Madison
- Burch, Noel (2000). *El tragaluz del infinito, contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, Madrid.
- Cabrera, Julio. (2002) *Cine 100 años de filosofía*. Editorial Gedisa (España)
- Caicedo, Juan Diego(1998). *Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia*. En Kinetoscopio Número 48. Medellín, Colombia.
- Canal Institucional. (Mayo de 2009)Televisión pública de Colombia. Bogotá.
- Cantón Mayo, Isabel y Alonso Guadalupe Luis Miguel (2010). *El Camino de Santiago y el Cine en las Aulas*. Universidad de León y Festival de Cine de Astorga. P.13
- Caparrós Lera, José María. (2002) *La Historia en el cine*. *Diario ABC*: domingo 05 de mayo, España.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid.

Correa, Ramón Ignacio, Guzmán Franco María Dolores. *Cine y Educación: la construcción de la alteridad*. <http://www.atei.es/recursos/doc/cineyeducacion.pdf> tomado el 1 de diciembre de 2009.

Carrillo Canan, Alberto. *Las oposiciones de Gadamer y la experiencia estética*. Aparte rei Revista electrónica. <http://aparterei.com> No 22 Madrid.

Deleuze, Gilles. (1983). *Cine I La imagen movimiento*. Paidós

Deleuze, Gilles. (1985). *Cine II La imagen tiempo*. Paidós

Denzin, Norman. Lincoln, Yvonna (2006) *Strategies of qualitative Inquiry*. Sage.

Desleures, Jean Pierre. (2006) *Investigación Cualitativa. Guía práctica*. Editorial Papiro, Pereira- Colombia.

Dewey, John (1997). *Democracia y educación*. Ediciones Morata.

De Zubiría Samper, Miguel (2007). *Enfoques pedagógicos y didácticos contemporáneos*. FIPC Alberto Merani, Bogotá.

Eisenstein, Sergei (1986). *El sentido del cine*. Editorial siglo XXI, México.

Falzon Christopher(2002/2005). *La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía*. Traducción autorizada por Routledge, perteneciente a Taylor & Francis Group. Editorial Tecnos. Madrid.

Fernández de Duero, J.(2005) *Cine y Educación Sexual* en la revista SEXPOL N 66 p 6-7. Madrid, España

Fernández Pereira, J. Javier (2004). *Ser y acción en la obra del primer M. Blondel*, en AZAFEA, revista de filosofía N06 p.195.218. Ediciones Universidad de Salamanca. España.

Ferrater Mora, José (1965). *Diccionario de Filosofía*, Quinta edición edición, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 2 vols, 1072/1005 pp.

Ferro, Marc (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Ariel Historia.

Field, Syd (1984) *The screenwriter's workbook*. .A Dell Trade Paperback.USA.

Freinet, Celestine.(1976) *Por una escuela del pueblo*. Técnicas Freinet de la Escuela Moderna. Editorial sigloXXI. México.

Freire, Paulo (1970/2007). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Madrid.

Fundación de Apoyo contra la Drogadicción. *Cine y Educación en valores*. Asociación de Prensa Juvenil. Barcelona http://www.fad.es/contenido.jsp?id_nodo=51Madrid, revisada el 11 de Noviembre de 2009.

Gadamer, Hans Georg (2001). *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme. Salamanca

García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos*. Conflictos multiculturales de la globalización. Grijalbo. México.

García Espinosa, Julio. (1969). *Por un cine imperfecto*. Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine latinoamericano: volumen III. P. 63-77 Biblioteca de la Fundación del Nuevo cine latinoamericano.

Gardner Howard (1983/1987). *La teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura, México.

Garfinkel, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*, Prentice Hall, Nueva jersey.

GEHLEN, *Antropología Filosófica, Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*. Ed.Piados, España 1993, 97.

Geertz, Clifford; (1973/1987). *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

Genette, Gerard, (1970). *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires.

Getino, Octavio. Solanas, Fernando (1969). *Hacia un tercer cine : Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. Hojas de cine : testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano : Volumen I P. 29-62.

Goffman, Erving (1959/1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires.

- Goodman, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor. España.
- González, Pierre Angelo (2005). *Cine y pedagogía*. Revista Habladurías N2 p. 44-58 Ed. Universidad Autónoma de Occidente. Cali Colombia.
- Grup Embolic (1995). *Filosofía i cinema*. La Magrana, València
- Heidegger, Martín (1927/2009). "Ser y tiempo". Editorial Trotta, traducción de Jorge Eduardo Rivera. Madrid.
- Ibars Fernández, Ricardo.(2006). *La Historia y el cine*. Revista Clío No 32.Zaragoza.
- Krakauer, Siegfried (1960/1996). *La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona.
- Konisberg, Ira. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Traducción de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. (2004) Ediciones Akal, Madrid.
- López Castaño Oscar R. (2008). *Estéticas del desarraigo*. Fondo Editorial Universidad EAFIT. Medellín.
- Lawson, J. H.(1949/1963). *Teoría y Técnica del guión cinematográfico*. Ediciones ICAIC, traducción de Tomás Gutiérrez Alea. La Habana, Cuba.
- Maldonado Salazar, Teresita del Niño Jesús (1999). *Cine y educación*, en Revista Xictli N 35. Julio- Sept.Universidad Pedagógica Nacional de México.
- Martín Barbero, Jesús (2002). *Desafíos culturales de la comunicación a la educación en. Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura económica. P329-331.
- Martínez Pardo (1978), Hernando. *Historia del cine colombiano*. Editorial América Latina. Bogotá.
- Martínez-Salanova, Enrique. (1997). *El valor de la imagen en movimiento. Necesidad didáctica de la utilización del cine para una educación en valores*, en Comunicar, 9; 23-35.
- Marx, Karl(1845/1981). "Tesis sobre Feuerbach"). Editorial progreso. Moscú

- Marx, Karl(1846/1974). *La ideología alemana*. Editorial progreso. Moscú
- Merton, Robert (1957). *The role-set*, British Journal of Sociology junio .
- Merton, Robert (1964). *Teoría y estructura sociales*, México, FCE.
- Mead, G.H. (1934/1972) *Espíritu, persona y sociedad*. Paidós. Buenos Aires.
- Metz , Cristian (1968-1973/2002). *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 1 y Vol. 2*. Paidós.
- Mitry, Jean (1963-1965/2002). *Estética y psicología. Vol 1 la estructura y vol 2 La forma*, Siglo XXI editores.
- Mirra, Miguel et al(2006). *Movimiento documental*. Asociación civil Movimiento documental. Buenos aires-
- Montaño Garfias, Ericka (2003). *La Jornada*, México D.F. domingo 5 de enero.
- Montiel, Alejandro (1999). *Teoría del cine*. Literatura y Ciencia. España
- Morin, Edgar (1956/1972). *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral. Barcelona.
- Munsterberg, Hugo (1916). *The photoplay, a psychological study*. Routledge.
- Nichols, Bill. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington : Indiana University Press.
- Nichols, Bill. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nietzsche, Federico(1872/2003). *El origen de la tragedia*.
- Nietzsche, Federico(1872/2003). *Genealogía de la moral*
- Nietzsche, Federico(1873). *La verdad y la mentira en sentido extramoral*.
- Patiño Ospina, Sandra Carolina(2009). *Acercamiento al documental. En la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Pérez Larrota, Guillermo (2003). *Génesis de la ilusión fílmica*. Universidad del Cauca.

Platón (2003). *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen I: Apología. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hippias menor. Hippias mayor. Laques. Protágoras*, Madrid: Editorial Gredos.

Piaget, Jean(1950/1992). *Introducción a la epistemología genética*. Paidós. México.

Piault, Marc Henri (2000/2002), *Antropología y cine*. Cátedra, Madrid.

Renner, Adriana (2005). *María Antonia González Valerio, El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer* Herder, México, 170 pp.

Ricoeur, Paul (1990/1996) *Sí mismo como otro*. SigloXXI editores . México.

Ricoeur, Paul (1983/2000). *Tiempo y narración. Tomo I*. Siglo XXI editores, México.

Ricoeur, Paul(2001). *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad, Editorial Trotta. Madrid.

Ricoeur, Paul (1986/2002). *Del texto a la acción*. Ensayo de hermenéutica II. Fondo de Cultura Económica. México.

Rivera, Juan Antonio(2008). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Espasa segunda edición. Madrid.

Rocha, Glauber.(1963/2003) *Revisao crítica do cinema brasileiro*. Cosac&Naify.

Rodríguez, Gregorio. Gil Flores, Javier. García Jiménez. (1996) *Metodología de la Investigación Cualitativa* Ed. Aljibe, Málaga.

Rosenstone, Robert.(1997). *El pasado en imágenes*. Ariel.

Rosenstone, Robert. (2006) *History on film/film on History*. Pearson. USA

Sadoul, George (1949/1982). *Historia del cine mundial*. SigloXXI editores. Traducción de Florentino M. Torner

Salcedo Silva, Hernando(1981).*Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Carlos Valencia Editores.

Sanjinés, Jorge.1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI Editores, México.

Sartre, Jean Paul(1949/1989). *El existencialismo es un humanismo*. Edhasa, traducción de Victoria Prati de Fernández, Madrid.

Saussure, Ferdinand (1915/1983) *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial. Madrid

Sorlin, Pierre. (1985) *Sociología del cine. La Apertura para la historia de Mañana*. F.C.E. México.

Suarez, Juana (2009). *Cinembargo Colombia*. Ensayos críticos sobre cine y cultura. Editorial universidad del Valle. Cali, colombia.

Taba, H (1962). *Currículum development. Theory and practice*. HARDCOURT, BRACE & WORLD, INC. International edition. New York, chicago, San Francisco, Atlanta.

Torres Carrillo, Alfonso (1993). *La ciudad en la sombra*. CINEP. Bogotá.

Tosi, Virgilio.(1993).*El Lenguaje de las imágenes en movimiento*. Grijalbo.

Vattimo, Gianni. 1992. *Hermenéutica y racionalidad*. Traducción de Santiago Perea Latorre. Editorial Norma. Colombia.

Vasco, Carlos Eduardo (2011p.19). *Formación y educación. Pedagogía y currículo en Educación, pedagogía y currículo Tomo 1 Colección de la pedagogía colombiana*, Red Iberoamericana de Pedagogía, Colombia.

Vargas Guillén, Germán. Pérez Larrota Guillermo. Olaya Dreher, Sonia. Hincapié G, Beatriz Helena. Cárdenas Mejía, Luz Gloria. Aguirre García, Juan Carlos (2007). *Las emociones, la experiencia humana del tiempo y el lugar en la Temporalidad humana. Asedios desde la fenomenología y la hermenéutica*. Universidad del Cauca. Popayán-Colombia.

Vertov, D. (1924/2011): *Memorias de un cineasta bolchevique*, presentación de Miguel A. Bouhaben, Jesús A. López y Pablo M. Samper, traducción de Joaquín Jordá Editorial: Capitán Swing. Madrid. 424 pp

Vygotsky, L. S (1985). *Pensamiento y lenguaje*, Pléyade, Buenos Aires.

Wallerstein, Inmanuel (1999-2001). *Conocer el mundo, saber el mundo. El fin de lo aprendido. Una ciencia social para el sigloXXI*

Weber, Max.(1921/). *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura económica. México.

FILMOGRAFÍA COLOMBIANA

(en orden cronológico de producción).

La tragedia del silencio (1923), de Arturo Acevedo Vallarino.

Bajo el cielo antioqueño (1924 - 1925), de Arturo Acevedo Vallarino.

Alma provinciana (1925), de Félix Joaquín Rodríguez.

Como los muertos (1925), de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico.

El amor, el deber y el crimen (1926), de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico.

Garras de oro (1926), de P.P. Jambrina.

Flores del valle (1941), de Máximo Calvo Olmedo.

Farándula (1961), de Carlos Pinzón.

Raíces de piedra (1961), de José María Arzuaga.

Tres cuentos colombianos (1961-1962), de Julio Luzardo y Alberto Mejía.

Y la novia dijo... (1963), de Gaetano Dell_Era.

El río de las tumbas (1964), de Julio Luzardo.

Pasado el meridiano (1965-1967), de José María Arzuaga.

Bajo la tierra (1967), de Santiago García.

Se llamaría Colombia (1970), de Francisco Norden.

Cali, ciudad de América (1971), de Diego León Giraldo.

El taciturno (1971), de Jorge Gaitán Gómez.

Una tarde, un lunes (1972), de Alberto Giraldo Castro y Julio Luzardo.

Aura o las violetas (1973), de Gustavo Nieto Roa.

Prestame tu marido (1973), de Julio Luzardo.

Camilo, el cura guerrillero (1973-1974), de Francisco Norden.

Amazonas para dos aventureros (1974), de Ernst Hofbauer.

El siervo José Gregorio (1975), de Henry Téllez.

Funeral siniestro (1977), de Jairo Pinilla Téllez.

La pobre viejecita (1977), de Fernando Laverde.

Mamagay (1977), de Jorge Gaitán Gómez.

Pasos en la niebla (1977), de José María Arzuaga.

Gamín (1977), de Ciro Durán.

El candidato (1978), de Mario Mitrotti.

El patas (1978), de Pepe Sánchez.

Esposos en vacaciones (1978), de Gustavo Nieto Roa.

Respetables delincuentes (1978), de Ernst Hofbauer.

Colombia Conection (1979), de Gustavo Nieto Roa.

El taxista millonario (1979), de Gustavo Nieto Roa.

Mientras arde el fuego (1979), de Julio Roberto Peña.

Amazonas, infierno y paraíso (1980), de Rómulo Delgado.

Amor ciego (1980), de Gustavo Nieto Roa.

Area maldita (1980), de Jairo Pinilla Téllez.

Cien años de infidelidad (1980), de Eduardo Sáenz.

El inmigrante latino (1980), de Gustavo Nieto Roa.

Tiempo para amar (1980), de Gustavo Nieto Roa.

Amenaza nuclear (1981), de Jacques Osorio Anastasiu.

Canaguaro (1981), de Dunav Kuzmanich.

La abuela (1981), de Leopoldo Pinzón.

La agonía del difunto (1981), de Dunav Kuzmanich.

La muerte es un buen negocio (1981), de Antonio Montaña.

La virgen y el fotógrafo (1981), de Luis Alfredo Sánchez.

Las cuatro edades del amor (1981), de Jorge Alí Triana, Alberto Giraldo Castro, Mario Mitrotti y Ciro Durán.

Padre por accidente (1981), de Manuel Busquets Emiliani.

27 horas con la muerte (1981), de Jairo Pinilla Téllez.

Ahora mis pistolas hablan (1982), de Rómulo Delgado.

Ayer me echaron del pueblo (1982), de Jorge Gaitán Gómez.

Con su música a otra parte (1982), de Camila Loboguerrero.

Cristóbal Colón (1982), de Fernando Laverde.

El manantial de las fieras (1982), de Ramiro Meléndez.

Eroticón (1982), de Ramiro Meléndez.

Kapax del Amazonas (1982), de Miguel Ángel Rincón.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1982), de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

Pura sangre (1982), de Luis Ospina.

Ajuste de cuentas (1983), de Dunav Kuzmanich.

Ay hombre (1983), de Daniel Bautista.

Carne de tu carne (1983), de Carlos Mayolo.

El escarabajo (1983), de Lisandro Duque Naranjo.

El último asalto (1983), de Ramiro Meléndez.

Caín (1984), de Gustavo Nieto Roa.

Cóndores no entierran todos los días (1984), de Francisco Norden.

Los elegidos (1984), de Sergio Soloviev.

Los emberá (1984), de Roberto Triana.

El día de las Mercedes (1985), de Dunav Kuzmanich.

Triángulo de oro (1984), de Jairo Pinilla Téllez.

Extraña regresión (1985), de Jairo Pinilla Téllez.

La boda del acordeonista (1985), de Luis Fernando Pacho Bottía.

La guerra del centavo (1985), de Ciro Durán.

Pisingaña (1985), de Leopoldo Pinzón.

San Antoñito (1985), de Pepe Sánchez.

Tiempo de morir (1985), de Jorge Alí Triana.

A la salida nos vemos (1986), de Carlos Palau.

El día que me quieras (1986), de Sergio Dow.

El embajador de la India (1986), de Mario Ribero.

El niño y el Papa (1986), de Rodrigo Castaño.

La mansión de Araucaima (1986), de Carlos Mayolo.

Mariposas S.A. (1986), de Dunav Kuzmanich.

Visa U.S.A. (1986), de Lisandro Duque Naranjo.

De mujer a mujer (1988), de Mauricio Wallerstein.

Milagro en Roma (1988), de Lisandro Duque Naranjo.

Mujer de fuego (1988), de Mario Mitrotti.

Técnicas de duelo (1988), de Sergio Cabrera.

María Cano (1989), de Camila Loboguerrero.

Martín Fierro (1989), de Fernando Laverde.

Rodrigo D: No Futuro (1990), de Víctor Gaviria

Amar y vivir (1990), de Carlos Duplat Sanjuán.

Confesión a Laura (1990), de Jaime Osorio Gómez.

Un hombre y una mujer con suerte (1992), de Gustavo Nieto Roa.

La estrategia del caracol (1993), de Sergio Cabrera.

La gente de La Universal (1993), de Felipe Aljure.

Nieve tropical (1993), de Ciro Durán.

Bésame mucho (1994), de Phillippe Tolledano.

Águilas no cazan moscas (1995), de Sergio Cabrera.

Edipo alcalde (1996), de Jorge Alí Triana.

Ilona llega con la lluvia (1996), de Sergio Cabrera.

La nave de los sueños (1996), de Ciro Durán.

Desasosiego (1996) de Guillermo Álvarez.

La mujer del piso alto (1996), de Ricardo Coral.

La deuda (1997), de Nicolás Buenaventura y Manuel José Álvarez.

El Ultimo Carnaval (1998), de Ernesto McCausland

Golpe de Estadio (1998), de Sergio Cabrera

La Vendedora De Rosas (1998), de Víctor Gaviria.

El Intruso (1999) de Guillermo Álvarez.

La Toma De La Embajada (1999) de Ciro Durán.

Soplo de vida (1999), de Luis Ospina

Terminal (2000), de Jorge Echeverry

La virgen de los sicarios (2000), de Barbet Schroeder

Díástole y Sístole (2000), de Harold Trompetero

Bogotá 2016 (2001), de Ricardo Guerra, Alejandro Basile, Pablo Mora y Jaime Sánchez.

La Pena Máxima (2001), de Jorge Echeverri

Los niños invisibles (2001), de Lisandro Duque Naranjo

Te busco (2002), de Ricardo Coral

Bolívar soy yo (2002), de Jorge Alí Triana

Como el gato y el ratón (2002), de Rodrigo Triana

La Primera Noche (2003), de Luis Alberto Restrepo

El Carro (2003), de Dago García

Colombianos Un Acto de Fe (2004), de Carlos Fernández de Soto

Calibre 35 (2004), de Raúl García

María llena eres de gracia (2004), de Joshua Marston

Sumas y restas (2004), de Víctor Gaviria

El rey (2004), de Antonio Dorado

La Sombra del Caminante (2004), de Ciro Guerra

Sin Amparo (2004), de Jaime Osorio

Mi Abuelo, Mi Papá y Yo (2005), de Dago García

La Historia del baúl rosado (2005)

Rosario Tijeras (2005), de Emilio Maillé

Perder es cuestión de método (2005), de Sergio Cabrera

Paraíso (2006) de Felipe Guerrero

El Trato (2006) de Francisco Norden

Soñar no cuesta nada (La Guaca) (2006), de Rodrigo Triana

Las Cartas del Gordo (2006), de Dago García

Karmma (2006) de Orlando Pardo

Bluff (2006), de Felipe Martínez

El Colombian Dream (2006), de Felipe Aljure

Cuando rompen las olas (2006) de Riccardo Gabrielli

Al final del espectro (2006), de Juan Felipe Orozco

Dios los Junta y Ellos se Separan (2006), de Harold Trompetero

Esto huele mal (2007), de Jorge Alí Triana

Satanás (2007), de Andy Baiz

Nochebuena (2007), de Camila Loboguerrero

Buscando a Miguel (2007), de Juan Fischer

Apocalipsur (2007), de Javier Mejía

Muertos del Susto (2007), de Harold Trompetero

Paraíso Travel (2007), de Simon Brand

Entre sábanas (2007), de Gustavo Nieto Roa.

La Ministra Inmoral (2007), de Julio Luzardo.

El amor en los tiempos del cólera (2007), de Mike Newell.

Perro Come Perro (2008), de Carlos Moreno

Los Actores del Conflicto (2008), de Lisandro Duque Naranjo

Dr. Alemán (2008), de Tom Schreiber

Te Amo, Ana Elisa (2008), de Antonio Dorado y Robinson Díaz

Yo Soy Otro (2008), de Oscar Campo

PVC-1 (2008), de Spiros Stathoulopoulos

El Man (2009), de Harold Trompetero

El Arriero (2009), de Guillermo Calle

Los viajes del viento (2009), de Ciro Guerra

La pasión de Gabriel (2009) de Luis Alberto Restrepo

El Cielo (2009) de Alessandro Basile

La sangre y la lluvia (2009) de Jorge Navas

In Fraganti (2009), de Dago García

El vuelco del cangrejo (2009) de Oscar Ruiz Navia

Del amor y otros demonios (2010), de Hilda Hidalgo

La sociedad del semáforo (2010) de Ruben Mendoza

Retratos en un mar de mentiras (2010) de Carlos Gaviria

El paseo (2010) de Dago García

García (2010) de José Luis Rúgeles

Los colores de la montaña (2011) de Carlos Arbelaez

El cartel de los sapos (2001)

En coma (2011) de Juan David Restrepo

El Jefe (2011) de Jaime Escallón

El páramo (2011) de Jaime Osorio Márquez

Locos (2011) de Harold Trompetero

Karen Llorca en un Bus (2011) de Gabriel Rojas Vera

Saluda al diablo de mi parte (2011) de Juan Felipe Orozco

Falsos positivos (2011) de Colbert García

Lecciones para un beso (2011) de Juan Pablo Bustamante

Pequeñas voces 3D (2011) de Oscar Andrade y Jairo Carrillo

Postales Colombianas (2011) de Ricardo Coral Dorado

Todos Tus Muertos (2011) de Carlos Moreno

Entrevistas a los directores, publicadas en internet (organizadas según el orden en que fueron analizadas las obras cinematográficas):

A Oscar Campo:

Yenny Alexandra Chaverra, Wilson Montoya y Paula Montoya.

http://www.pulpmovies.org/entrevistas/oscar_campo2.html, revisada en Junio de 2010.

Juan Manuel Zuluaga Robledo

<http://www.revistacronopio.com/?p=563>, revisada en Junio de 2010.

Hernán Toro (H.T.), Julián González (J. G.) y Patricia Alzate (P. A.), miembros del Comité Editorial de la revista Nexus

Cali, diciembre de 2005.

<http://comunicacionsocial.univalle.edu.co/imagenes/fotos/ENTREVISTA%20CAMP%20Y%20DORADO.pdf>, revisada en Junio de 2010.

Kevin Alexis García

http://www.periodismoyliteratura.com/yo_%20soy_otro.htm, revisada en Junio de 2010.

A Antonio Dorado

Hernán Toro (H.T.), Julián González (J. G.) y Patricia Alzate (P. A.), miembros del Comité Editorial de la revista Nexus .Cali, diciembre de 2005.

<http://www.revistacronopio.com/?p=563>, revisada en Junio de 2010.

Artículo escrito por el propio Antonio Dorado, en el que se recogen comentarios escuchados en otras ocasiones. Este artículo fue escrito el 1 de Mayo del 2004 y está publicado en: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1147>

A Jorge Alí Triana:

por Oswaldo Osorio y publicada en internet.

http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=3&id=57&option=com_content&task=view Tomado el 21 de Mayo de 2010.

A Luis Ospina.

<http://www.lafuga.cl/portadas/2011-abril2011/6> por Juan e Murillo, revisada el 5 de Febrero de 2012

<http://www.luisospina.com/Sobresuobra/entrevistas/laverdadseadicha.pdf> por Santiago Andrés Gómez y Carlos Eduardo Henao, revisada el 6 de febrero de 2012

http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=30:entrevista-con-luis-ospina&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38 Por Oswaldo Osorio y Hernán Darío Arango, revisada el 7 de Febrero, de 2012.

http://www.youtube.com/watch?v=f_lviAlbQQ8 , revisado el 31 de enero de 2012

A Víctor Gaviria:

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=131%3Aentrevista-con-el-director-colombiano-victor-gaviria&catid=40&Itemid=84, por Naira Reinaga de Lima, revisada el 21 de Febrero de 2012.

<http://www.revistanumero.com/18victor.htm>

A Lisandro Duque:

EFE. Lisandro Duque explica los matices de la violencia que envuelve al país. El Espectador 18 de Octubre de 2008

Flower, Víctor. <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1680> tomado el 5 de Diciembre de 2009

Herrera Muñoz Marcos Fabián. Entrevista a Lisandro Duque <http://www.realidadliteral.net/9paginalll-22.htm> tomada el 5 de Dic de 2009

