



**LA DECONSTRUCCIÓN EN EL TEXTO FÍLMICO: SIGNIFICACIÓN Y ALTERIDAD  
EN EL MEDIOMETRAJE *EL PROYECTO DEL DIABLO* DEL DIRECTOR CALEÑO  
ÓSCAR CAMPO**

**Viviana Catherine Bravo Ceballos**

**Pontificia Universidad Javeriana Cali**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**  
**Programa de Comunicación**  
**Santiago de Cali**  
**2019**

## Contenido

Introducción.....	4
1. Planteamiento del problema .....	6
2. Objetivos .....	11
2.1. Objetivo general.....	11
2.2. Objetivos específicos .....	11
3. Justificación .....	12
4. Antecedentes.....	14
4.1. Investigaciones situadas en el <i>análisis textual</i> del film .....	15
4.2. Antecedentes contextuales sobre el cine en Cali.....	19
4.3. Filmografía en torno a la subversión de lo diferente .....	24
5. Marco conceptual .....	29
5.1. La deconstrucción, la noción de texto y la <i>écriture</i> .....	29
5.2. Significación y <i>écriture</i> en el cine.....	31
5.2.1. <i>Mise-en-scène, mise-en-cadre, mise-en-série</i> .....	32
5.3. Otredad.....	33
5.3.1. Abyección y márgenes de la modernidad .....	34
6. Marco contextual: El cine en Cali.....	38
6.1. La ciudad de Cali. Acontecimientos en su desarrollo urbano en el siglo XX.....	38
6.2. La producción de cine de Cali.....	39
6.3. El film <i>El proyecto del diablo</i> y su realizador.....	40
6.4 Relación sujeto - marginalidad.....	42
7. Metodología .....	44
7.1 Tipo de investigación .....	44
7.2. Técnicas de investigación .....	45
7.3. Diseño metodológico .....	46
7.4. Categorías analíticas .....	48
8. Análisis y hallazgos .....	50
8.1 Segmentación - Hipótesis operativa .....	50
8.2. Dècoupage.....	51
8.3. Desglose .....	57
8.4. Análisis general.....	93

9. Conclusiones .....	104
10. Bibliografía .....	107
11. Anexos .....	111
11.1. Anexo A. Instrumentos.....	111

## Introducción

El presente trabajo de grado se plantea como un estudio acerca del objeto fílmico entendido como texto y atendiendo a su posibilidad de problematizar la cuestión de la diferencia vista desde la alteridad, es decir, como la contradicción que emerge desde las fronteras de lo constituido como lo propio y lo marginal, llevando el estudio a un medimetraje en particular. El objetivo principal fue examinar el funcionamiento del texto fílmico *El proyecto del diablo* (1999) en la significación que produce de *lo otro* para el caso de la marginalidad en Cali, haciendo uso, para ello, del método del análisis textual del film.

Así, tras esta breve introducción, el trabajo inicia con un planteamiento del problema, en el cual se da lugar a la forma en que surge esta indagación y la manera en que se llega a la pregunta a la que intenta responder. Seguidamente, se presentan los objetivos a los que apunta el proyecto tanto en su dimensión general como específica, pasando después a la presentación de la justificación en la cual se enmarcaría este tipo de investigación y los espacios de pertinencia en los que se incluye.

Posteriormente, el escrito presenta una sección en la que se reseñan los antecedentes más relevantes que se hallaron en relación con la propuesta investigativa, tanto a nivel global como local, y los aspectos en que se acercan y/o se distancian con el presente proyecto. Estos se subdividieron a su vez en antecedentes teóricos, contextuales y filmográficos, atendiendo a la heterogeneidad de la búsqueda que presentaba la propuesta como tal.

A continuación, se traza el marco conceptual que sirvió de base al proyecto y en el cual se explican las nociones de deconstrucción, *écriture*, texto y otredad, y cómo estas se disponen y toman lugar en la significación en el cine y los márgenes de la modernidad, y con las cuales se lograba configurar los marcos interpretativos que servirían de base a la propuesta. Así mismo, en este apartado se precisa la forma en que los conceptos de “otredad”, “alteridad”, “marginalidad”, son referidos en relación con el proyecto de modernidad, así como las disposiciones que motivan el uso de ellos desde los autores aludidos, en función del entramado conceptual que este posibilita y que permite el tipo de abordaje fílmico propuesto.

En seguida, se presenta el marco contextual en el que se ubica el proyecto y que refiere a la producción cinematográfica del cine en Cali y a las condiciones en las que se dio este desenvolvimiento, así como en una aproximación más específica del film estudiado y su realizador. Se prosigue con la explicación de la metodología planteada, es decir, el tipo y los instrumentos de investigación, el diseño metodológico, en el que se abordan las fases de la investigación, y finalmente las categorías analíticas que servirían al estudio propuesto.

El siguiente capítulo corresponde a la ejecución del examen propuesto y nos presenta los hallazgos que se obtienen al vincular el tipo de investigación con el material audiovisual en concreto, presentando una segmentación de este, un *découpage* de un fragmento en particular, una examinación de los componentes significantes y un examen de los vínculos que se hallan entre estos; todo ello respondiendo a la búsqueda planteada en los objetivos.

Finalmente, el último capítulo recoge las conclusiones a las que dio lugar esta investigación, respecto a la propuesta, el método y el examen, cerrando el escrito con los anexos y la bibliografía consultada y citada a lo largo de todo el trabajo.

## 1. Planteamiento del problema

En este escrito se propone un proyecto investigativo que está basado en el significado, el lenguaje y los planteamientos de Derrida (1989) con relación al estilo de análisis deconstructivista. Esto se deriva de las formulaciones ofrecidas por Foucault (1968) acerca de los conceptos como organizaciones discursivas y la verdad como una construcción dada por procesos y prácticas sociales. Así, se da un cuestionamiento en el seno del lenguaje mismo y la aprehensión de realidad que este ofrece, en tanto se evidencia la compleja relación que se despliega entre las palabras, como unidades de texto que refieren a nociones particulares, y sus referentes; relación que nunca es lineal y transparente, y que, lejos de ello, corresponde a la instauración de un orden configurado de construcción de sentido.

El lenguaje es también destituido de su legitimidad a la luz de las concepciones del psicoanálisis, las nociones de intertextualidad y la concepción de *texto* como una materia significativa en la que se evidencia el juego del orden simbólico y social que determina el discurso de lo verdadero. La escritura ya no es inaugural, en ella habitan distintas voces que el mismo autor desconoce, aunque, igualmente, ya no refiere a una realidad *pre-escrita* de la cual solo sería una expresión: el lenguaje, al presentar una construcción, ya no *revela* la realidad y por ello, todo sistema totalizante de explicación de la misma es insuficiente. El texto entonces no aparece como un producto definido a priori, sino como un ente dinámico; la práctica que emerge de estas premisas corresponde entonces a un ejercicio que tiene consciencia del examen, la crítica y la revisión del lenguaje, las unidades textuales, que refieren a nociones particulares, y sus conceptos.

Es en este escenario en el que aparece el problema de la significación en el cine; para abordar esta cuestión, partiendo desde su naturaleza, se plantea un estudio de la vida de los signos que amplíe este concepto para observarlo en sus manifestaciones verbales, no verbales, icónicas, simbólicas, etc.; haciendo posible que se aísle formas de organización ségnica que vayan más allá de las que se encuentran en el signo lingüístico, es decir, que sean comunes a otro tipo de significación.

Son muchos los lugares desde donde se intenta dar respuesta a este fenómeno, pero resulta especialmente interesante, con base en lo planteado anteriormente, abordar la concepción del texto cinematográfico desde su heterogeneidad y la noción que le es propia de constituir, precisamente, un *ensamblaje* de esta heterogeneidad. Es en este sentido en que se ve el cine en relación con los planteamientos de la deconstrucción derridiana, partiendo del cine como el portador de un discurso que, de forma interesante, se presenta de manera explícita como construido.

Los marcos interpretativos en los que se ubica esta concepción tienen su lugar en los postulados de Marie-Claire Ropars (1981), quien toma la noción de *escritura*, nacida en la filosofía de Derrida (1986), y la desarrolla en el contexto del análisis fílmico. La autora idea un proyecto metodológico que tiene en cuenta los contextos particulares de la producción del concepto de *escritura*, pero sin limitarse a ellos, sino desarrollándolo y enriqueciéndolo al ver en él, a través del montaje, las bases fundamentales para abordar las cuestiones y mecanismos del fenómeno fílmico. El montaje, en sentido amplio, aparece como la forma de ensamblar los planos, escenas, secuencias, la modulación e integración del sonido, que permite configurar el desarrollo, el ritmo, el énfasis y la significación del film. Se concibe entonces como una articulación que subraya las formas específicas que toma cada tejido textual para establecer una convergencia heterogénea entre elementos que resultan tan disímiles.

En esta propuesta, el abordaje de los procesos planteados en el fenómeno fílmico se articula con la manifestación de lo diferente, entendido desde el estudio de "lo otro" o "el afuera", constituyente de lo propio. En relación con lo expuesto anteriormente, la diferencia es vinculante del *texto* en la medida en que este se define como objeto diferencial y se constituye mediante la existencia de "conflictos estructurales, no reducibles a una síntesis que, por definición, permanecen activos y abiertos" (Ropars, 1981); de esta manera, el texto fílmico emerge potencia de lugar de *alter-ación* y significación. Para el presente proyecto, se propone estudiar particularmente la manifestación de la diferencia para el caso de lo periférico en el medimetraje *El proyecto del diablo* del director caleño Óscar Campo.

Se plantea el “diferenciarse de” entendido como correlato inherente del “identificarse con”, es decir, del establecimiento de un adentro y un afuera que otorga relieve a ese o a eso que no se es, que no se parece a la idea que se ha formado de lo idéntico. Estas cuestiones pueden verse planteadas por Todorov (1982) en cuanto al desarrollo que presenta el autor sobre la complejidad de la relación que se desprende en el contexto de la co-presencia de la diferencia, si bien situando su estudio en el marco de la conquista de América por parte de Europa, pero siendo este aplicable al contexto más amplio de toda situación en la que emerja la diversidad. Planteando una dialéctica entre estas perspectivas y los planteamientos de Foucault mencionados anteriormente, podemos observar que, dicho de otra manera, el “diferenciarse de” puede entenderse como la constitución de ciertas disociaciones, es decir, la adopción de un discurso hacia lo diferente al postular un orden y a partir de él construir la realidad.

En Cali, como en muchas otras ciudades del contexto colombiano, las extensas migraciones desde el campo y otras zonas de la región al interior del país, dadas en la segunda mitad del siglo XX como fruto de las expectativas de ascenso social generadas en torno a la centralización de la ciudad y de la violencia bipartidista que se desarrolló en esta época, dan lugar a la configuración de distintas periferias y, paralelamente, a proyecciones discursivas en torno a ellas a partir de la mirada hacia lo otro, a lo que no encaja dentro del discurso que se ha constituido de “lo normalizado”. Esto se encamina hacia la cuestión de la mirada hacia lo otro, a lo que se percibe como ajeno y que está ante nosotros precisando que se tome una actitud frente a ello.

Las respuestas que pueden darse van desde la negación, la identificación mediante el encubrimiento, la supeditación a una auto-legitimación cultural y también, aunque de forma escasa, la búsqueda del conocimiento de lo otro. Lo anterior hace que surja la pregunta sobre la manera en que se ha dado en la sociedad caleña la concepción de lo diferente en la configuración de la sociedad urbana y, por ende, cómo se ha construido el sentido del discurso dominante de lo otro en tanto periférico y estigmatizado.



La cuestión es abordada de manera particular en el mediometraje *El proyecto del diablo* (1999) del director caleño Óscar Campo; se trata de un film que media entre el género de la ficción y el documental, quedando relegados estos rótulos, a medida que avanza el film, para dar paso a un espacio interior en el cual el argumento se traslada hacia la configuración de un orden discursivo estético-político alrededor de lo periférico en Cali a partir de la historia de Fernando “La larva” Córdoba y su vida mediante una construcción de su visión de la realidad que expresa además una mirada en torno al mundo de lo marginal y la violencia en el contexto de Cali. La trama se desarrolla a través de la fragmentación e hibridación y también haciendo uso, a lo largo del film, de imágenes codificadas en el documental y el archivo, con lo cual se entra en diálogo, ya de forma abiertamente mediata e indirecta, con el escenario histórico.

El ejercicio de análisis de esta propuesta parte de esta ruptura que encarna el personaje con respecto a un orden de sentido y unas convenciones pre-existentes de acuerdo a las cuales su actuar y/o pensar es postulado como ajeno y/o marginal. De la misma manera, el texto fílmico se presenta como un ejercicio consciente de su enunciación y del lugar que toma en la construcción de un discurso alrededor de esta diferencia y por tanto, aparece como una mediación y un constructo, configurándose el audiovisual en relación con la necesidad del sujeto histórico de re-estructurar constantemente su comprensión de la realidad y, mediante el cuestionamiento de la representación ofrecida, el desarrollo del ejercicio audiovisual se traza como ruptura de la mera reproducción exponiendo, en cambio, re-significaciones que desestabilizan los sentidos que inicialmente se tendrían por dados.

De esta manera, en el film se alude a lo periférico, en el desarrollo de un argumento narrativo en torno a la vida de un personaje, constituyendo una representación de este, pero, extendiéndose al marco de un argumento discursivo en el que, por otra parte, se logra desmontar una idea simplificante de la construcción de ciudad y de diferencia. En este sentido, *El proyecto del diablo* aparece como una propuesta que responde a las cuestiones de una representación que trascienda la mera reproducción y plantee un acercamiento crítico de la misma; a partir de él es

posible plantear desde un principio un cuestionamiento de la conexión que cualquier texto o audiovisual ofrece con la “realidad”.

La forma en que se configura el audiovisual se distancia de los usos convencionales y, de tal manera, apela directamente al espectador y permite interpelarle a que vea no solo a través del film, sino a que vea *el film*, con el fin de que reconozca cómo llegan a él los discursos y/o percepciones auto-legitimados en el marco de la marginalidad urbana y le sea posible, de esta manera, establecer nuevas conexiones que alimenten, así mismo, la significación de la obra observada.

Así, y de acuerdo con lo planteado al inicio de este escrito, el estudio que se propone del medimetraje atiende a la posibilidad que este ofrece de reflexionar acerca del discurso de “lo otro” en el contexto de la sociedad urbana caleña, a partir de la eficacia significativa que tiene el discurso cinematográfico para generar una práctica de pensamiento, es decir, mediante las ideas que, partiendo de y a la vez saliendo a ello, presenta a través de la compleja configuración de sentidos que pone en funcionamiento desde su propia materialidad semiótica. El objetivo de este trabajo consiste entonces en analizar, en este caso específico, cómo podría darse la deconstrucción de un discurso de manera audiovisual, es decir, implicando la significación audiovisual y teniendo en cuenta, así mismo, los planteamientos de Ropars alrededor del cine como *escritura*. Así pues, lo que se busca examinar es ¿cómo se de-construye audiovisualmente “lo otro” para el caso de la marginalidad en Cali en *El proyecto del diablo* del director Óscar Campo?

## **2. Objetivos**

### **2.1. Objetivo general**

Examinar el funcionamiento del texto fílmico *El proyecto del diablo* (1999) en la significación que produce de lo otro para el caso de la marginalidad en Cali.

### **2.2. Objetivos específicos**

- Delimitar y precisar los campos de sentido más relevantes respecto al enfoque investigativo y al funcionamiento del film.
- Reconocer la identidad de los componentes de la materialidad fílmica de *El proyecto del diablo* en las secuencias escogidas.
- Explorar los vínculos que se establecen entre los componentes de *El proyecto del diablo*, mediante los cuales se activa la significación de lo otro

### 3. Justificación

Cuando la reflexión a la que refiere esta investigación es situada en el contexto actual, se observa que en este aún continúa latente la imposición de un encuentro necesario entre los distintos actores sociales; este encuentro, si aspira a ser generador de un abordaje profundo del fenómeno social, debe pasar necesariamente por la comprensión de *lo otro* en el marco de lo periférico, y de esta manera, de una comprensión cabal de este espacio social; con base en estos planteamientos, los aportes de la propuesta y la generación de algunas perspectivas a partir de ella hallan su lugar en medio de la reflexión amplia de la concepción de lo diferente en el marco de la marginalidad urbana y la comprensión de cómo se manifiesta este fenómeno.

Esto remite de igual manera al asunto de la enunciación misma en relación con lo periférico, pues se hace necesaria una búsqueda por la generación de propuestas enunciativas que permitan a la sociedad un acercamiento contextualizado y profundo de la marginalidad urbana. Estas no podrían limitarse a la forma en que esta se ha venido representando de manera general; así, surge la cuestión, a la cual también se intenta dar un acercamiento desde esta propuesta, de cómo puede darse esta enunciación, atendiendo al propósito de que permita generar una reflexión profunda del espacio urbano y que sea consciente en sí misma del lugar que toma en la construcción de un discurso alrededor del mismo, para no constituir en una simple vehiculización de sentidos pre-establecidos.

También en este sentido, la investigación encuentra lugar en tanto experiencia enmarcada en el énfasis de producción audiovisual; la propuesta investigativa da pie a la exploración audiovisual y a una apertura de los planteamientos de la misma en tanto posibilita el situarse en las condiciones de producción y enunciación; de esta manera, la investigación permite relacionar el trabajo interpretativo con las posibilidades que este adquiere desde el lenguaje cinematográfico en el contexto del desarrollo del trabajo académico en Comunicación en la producción audiovisual.

Con todo, resulta pertinente también resaltar que el análisis y la producción misma están orientados a una búsqueda por la participación espectral activa en

la lectura fílmica, que podría ampliarse a la lectura en general, es decir, una búsqueda para que los sujetos expectantes cedan un lugar cómodo y pasivo frente a los mensajes y tomen una postura autónoma respecto a los mismos y los sentidos que mediante ellos son contruidos, para que pueda darse un ensanchamiento en la discusión y las miradas alrededor de la periferia urbana.

Por último, cabe observar que el objetivo principal del análisis es explorar cómo opera el proceso de significación en el texto fílmico, por lo cual la búsqueda no se orienta en relación con un orden ségnico pre-existente, y menos con la instauración fija de uno nuevo. Así, el alcance que esta configuración ofrece claramente no reside en el hecho de que genere discursos más o menos “verídicos”, sino en el cuestionamiento que permite de la noción de verdad en sí misma; su valor se halla en arrojar luz sobre los textos para que puedan ser entendidos como procesos de significación y codificación cultural, rechazando cualquier pre-establecimiento de “verdad eterna” y, por lo tanto, haciendo posible que se rete a los sujetos a reconocer lo que ven, cuestionar cómo lo ven, y problematizar cómo las imágenes-texto dan forma a su comprensión del mundo.

#### 4. Antecedentes

Al trazar la trayectoria de investigación del presente trabajo se hace visible, en primer lugar, la naturaleza misma de los estudios en comunicación y en cine, en donde los acercamientos no pueden darse de forma específicamente pura, sino que los conceptos que se toman han tenido su origen en otras disciplinas y son tomados desde ellas para observar cómo funcionan en el fenómeno específico a estudiar. Esto plantea que los antecedentes y referencias no constituyan en sí mismos una ejemplificación exacta y directa de la manera en que se aborda la investigación, sino que en ellos se hace posible rastrear algunos elementos en relación con el propio proyecto, y es en este sentido en que pueden sumar procesos al interior del desarrollo del trabajo que se plantea.

Añadido a esto, cabe observar que la propuesta presentada en sí no corresponde a un enfoque muy difundido en cuanto al estudio del fenómeno fílmico enmarcado en el contexto colombiano, pues en este el cine suele estudiarse sobre todo bajo una concepción del mismo en tanto *hecho social*, y su abordaje sigue un estudio que lo relaciona como portador de un discurso, pero solo en tanto las ideas que puede venir a *representar*.

Teniendo en cuenta lo anterior, se reseñarán a continuación algunas propuestas cuyas indagaciones se aproximan en cierto sentido al proyecto, siendo estas de distinta naturaleza, así investigativa, como teórica y de producción audiovisual. En primer lugar se presentarán propuestas investigativas que permiten dimensionar las miradas que se han configurado en torno a la alteridad y al ámbito de la escritura cinematográfica; seguidamente, se encuentran textos dirigidos hacia la realización audiovisual y, finalmente, referentes filmográficos específicos, extranjeros y nacionales, cuyo abordaje presenta una relación con la propuesta mediante el orden de sentido discursivo y/o estético que configuran al interior de su significación. Así mismo, estos apartados serán subdivididos de acuerdo al contexto geográfico de producción de los antecedentes, partiendo de lo regional, en los casos en que se encuentren, y siguiendo por lo nacional para culminar en lo global.

#### **4.1. Investigaciones situadas en el *análisis textual* del film**

El primer antecedente se refiere a la tesis doctoral “Intertextualidad y auto-referencialidad en la producción del cineasta Ingmar Bergman” de la autora Atenea González (2016); en ella se plantea una re-lectura fílmica de las obras del realizador sueco a partir de la práctica significativa que sus películas ofrecen en respuesta a un paradigma cinematográfico homogéneo, poniendo un interés especial en la hibridación y la complejidad del fenómeno cinematográfico y cuestionando la univocidad y la búsqueda del sentido.

Las nociones principales en este trabajo refieren, como su nombre lo indica, a la intertextualidad y la auto-referencialidad cinematográfica, pero, para abordar aquellas, la investigación se vale de los conceptos de escritura fílmica, planteados por Marie Claire Ropars a partir de los escritos de Derrida, y la idea de “montaje”, también como la trabaja Ropars, como fundamento principal de funcionamiento del dispositivo de significación cinematográfico que le permite al texto establecer relaciones entre los distintos elementos de que se compone. Así mismo, González hace uso de conceptos como “sutura” y “huella”, provenientes de los textos de Derrida y entrelazados con el ámbito del psicoanálisis con los cuales se plantea la desestabilización de un sentido único y se proyecta la práctica significativa que torna al texto fílmico como algo activo y vivo a partir de la amalgama que constituye de elementos disímiles e híbridos.

La forma en que se aborda este estudio corresponde a un análisis textual fílmico que parte de la concepción del texto cinematográfico como ente dinámico en el que, por tanto, la investigación llevada a cabo se corresponde con el ejercicio de poner un sistema de lectura en acción. De esta manera, la autora explica que el método conduce hacia los marcos interpretativos en los cuales se ubica la lectura, tomando, por supuesto, elementos contextuales que ubican la producción socio-cultural que anida en los significantes, pero no dejando de lado los postulados iniciales del estudio que lo plantean como un procedimiento que va del autor al texto, el cual no es tal o constitutivo solo porque conlleve la firma del primero.

La autora concluye (más bien inconcluye) planteando el no establecimiento de límites en la lectura cinematográfica y las posibilidades amplias de los presupuestos teóricos y de la interpretación que poseen los films del cineasta, pues la investigación ha llamado la atención sobre las contradicciones que subyacen en las mismas manifestaciones teóricas que el estudio ha usado, por lo cual los resultados se encaminan hacia una redefinición de los conceptos, a partir de la observación de que el cine de Bergman cuestiona y problematiza las convenciones que lo englobarían en cuanto a representación o autoría, lo que da cuenta aún más de la complejidad del texto audiovisual y del hecho de que cada escritura fílmica es distinta.

Esto último se acopla con la presente propuesta en el sentido de que en esta se busca entender la significación cinematográfica precisamente partiendo del abordaje complejo que plantea de la “realidad” y traspasando las convenciones de concepciones como representación, siendo consciente de su enunciación y de la particularidad del proceso de escritura que despliega en este caso específico a partir de su materialidad significativa.

En esta línea también se haya el estudio realizado por María Celia Labandeira “El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad: una escena de Fassbinder”, en el cual se traza un análisis fílmico sobre la obra del cineasta alemán Rainer-Warner Fassbinder, en particular una escena de su película “En un año con trece lunas”, para dar cuenta de cómo en ella, mediante el abordaje de los procesos significantes en el discurso cinematográfico, se relacionan forma estética y desplazamientos enunciativos como una manera de deconstrucción con respecto a la configuración de la subjetividad y la diferencia en la identidad de género.

Para abordar su estudio, la autora hace uso de conceptos que refieren a la enunciación fílmica como instancia impersonal, postulada por Christian Metz, la sexualidad y el cuerpo como dispositivos de poder que producen prácticas normalizadas y abyectas, a partir de lo expuesto por Judith Butler, la estructura fantasmática de la proyección cinematográfica como posibilidad de una lectura deconstructiva, desarrollada por Derrida, la “imagen-tiempo” como materia semiótica,



desde Deleuze, y la dimensión paradójica para pensar el acontecimiento según Badiou.

Labandeira plantea la relación de estas nociones desde las facultades que adquieren en el abordaje del fragmento fílmico, integrándolas en un análisis de tipo deconstructivo en relación con el cuerpo, el género y la subjetivación de la identidad, desde las concepciones que los autores retomados plantean sobre la potencialidad del discurso y la narración cinematográfica. En este sentido, en su análisis la autora toma estas nociones como marcos interpretativos a partir de los cuales realiza una lectura del film, relacionando las mismas con los elementos narrativos que se despliegan en el fragmento de la película y cuya significación procede del interior diegético en el desarrollo del film mismo, entendido este como instancia autónoma cuyas prácticas de pensamiento se dan desde su propia eficacia discursiva a partir de sus elementos semiótico-fílmicos.

Las conclusiones a las que lleva el estudio realizado remiten a la forma en que mediante el film se cuestiona la estabilidad de la subjetivación y la identidad con relación al género y la sexualidad, debido a que a partir de la lectura realizada, la película y la escena en particular son vistas como un espacio de “heterotopía” en el cual toma presencia la manifestación de lo abyecto y, posteriormente, la imposibilidad de lo visible, si bien adquiriendo un carácter trágico en el film (la acción siguiente será el suicidio, la muerte de estas imposibilidades), pero cuya potencialidad radica en devenir en síntesis que reconfiguren los límites de la propia subjetivación.

En la presente investigación, estas consideraciones hallan su lugar en tanto se intenta entender el fenómeno cinematográfico como espacio de enunciación a través del cual se logra problematizar lo constituido hegemónicamente como normal/marginal, mediante la desestabilización de estas categorías atendiendo a una lectura que se sitúa en los procesos de significación que anidan en el interior del texto fílmico mismo. Pero, teniendo en cuenta que en el escrito de Labandeira se pone el foco en la instancia del género y la sexualidad y, en el caso de la presente propuesta, se trata la periferia urbana en el contexto de Cali.

A continuación, pasamos ahora al escrito de la teórica y realizadora vietnamita Trinh T. Minh-Ha (2007) que lleva por título “El afán totalitario del significado”. Es este un estudio en el que se cuestiona sobre la validez o ineficacia que se desprende del intento etnográfico por dar un enunciado sobre lo diferente, partiendo de la construcción lingüística de un “otro” que lleva implícito, aunque invisibilizado, este acto y el orden de sentido y verdad que plantea imponerse mediante la presunta elaboración de este ejercicio en el ámbito cinematográfico.

El artículo se despliega en torno a la teoría fílmica y las nociones que en él emergen se refieren a la representación cinematográfica, el documental audiovisual, la verdad política y el significado. Minh-Ha presenta estos conceptos tratando de rodearlos más bien que de dirigirse hacia ellos directamente, pues, expone, la relación que existe entre la verdad, el documental audiovisual y el significado se da en función de entender este último no como un régimen totalitario adscrito a la verdad que destruye toda posibilidad de reconstrucción cinematográfica, sino como *un* sentido de las cosas que no corresponde necesariamente con su verdad, así como esta concepción tampoco es su negación necesaria.

En su desarrollo argumentativo la autora hace uso de una estructura polifónica en la cual toman presencia muchas citas, en momentos aforísticas, e imágenes intertextuales, y cuyo carácter va muy en la línea de su estudio del tema que presenta. Así, Min-ha nos conduce por su indagación analítica a través de las relaciones que presenta entre planteamientos lacónicos y pequeñas historias provenientes de otros textos, con la forma en que estos hallan su lugar en la configuración del sentido y la verdad en la construcción del texto cinematográfico, problematizando la concepción de inmediatez que suele residir en este.

El texto concluye advirtiendo que una enunciación que escape al régimen de la absolutización del significado sobre lo “otro” solo se vuelve posible cuando se torna presente el yo enunciador y los conceptos se realizan desde la reflexión de este lugar que ocupa el sujeto en tanto productor de significado, que trascienda la reproducción de las relaciones políticas que subyacen en la imposición de ese significado; pero,

esta reflexividad no conlleva a un verdadero develamiento cuando se reduce a pulir y re-legitimar la acumulación del saber, es decir, la humanización de un yo descodificador que llegue hasta ahí y no cuestione la misma sistematización que configura las nociones de *yo* y de *descodificación*; entonces, el texto fílmico tendría que desafiar sus propios cierres y abrirse a otros cierres para no caer en la acción monolítica del imperativo de dar y significar.

En el presente proyecto, estas consideraciones toman su forma en tanto al interior del ejercicio analítico que se propone subyace un interés por la consciencia y la necesidad de complejizar la construcción de sentido y la desestabilización de sistemas unívocos de significación respecto a la postulación de un orden sobre lo externo, lo otro.

Lo que se deriva del trabajo de Trinh Minh-Ha se correlaciona con la búsqueda de este proyecto en relación con la composición de textos de frontera que subvierten la intención de la generación de una organización ségnica adscrita a una “verdad eterna”, sino cuya textura de la realidad parte del juego de orden simbólico de esta ilusión y se señalan a sí mismos como obra en proceso alterando el propio sentido de identidad y, por ende, las distinciones entre lo Mismo y lo Otro. Paralelamente, cabe señalar que, en contraste con el trabajo de Trinh Minh-Ha, la búsqueda de esta propuesta indaga en la examinación más directa de estas nociones en un film en concreto, para abordar esta mirada de una manera más específica y particular.

#### **4.2. Antecedentes contextuales sobre el cine en Cali**

En esta parte se reseñan algunas propuestas que se conectan con la presente investigación en cuanto al contexto en el que se sitúan, siendo en este caso la ciudad de Cali y la filmografía caleña, tomando también la obra del propio director que se pretende estudiar, Óscar Campo. Así, en primer lugar se encuentra la serie documental *Rostros y rastros* desarrollada por la Universidad del Valle y cuya producción es el eje central del proyecto de catalogación y preservación de archivo que se constata en el trabajo *Rostros sin rastros: televisión, memoria e identidad*, de los autores Camilo Aguilera y Gerylee Polanco (2009).

Como lo sugiere su título, el trabajo se desarrolla en el marco de las nociones de identidad y memoria, pero también en lo referente a la arqueología y el análisis audiovisual. En este sentido, el proyecto articula la memoria histórica, situándose en el contexto caleño, a partir de su concepción como espacio en el que se desarrolla un relato con la capacidad de generar discursos sobre la identidad que no se limiten a la entronización o idealización, sino que conduzcan a una problematización de lo que se construye como propio.

Para ello, los autores relacionan estas nociones en la producción de la serie *Rostros y rastros*, viendo en ella la búsqueda por generar representaciones de la ciudad que generan una ruptura en cuanto a modelos o discursos centralizados, haciendo visible lo que se sitúa al margen de estos. Su abordaje se da a través de la compilación y catalogación de los archivos, trazando un estudio que da cuenta del contexto socio-cultural en que estos se inscriben, a partir de su análisis audiovisual, así como de la recolección de relatos orales de testimoniantes que jugaron un papel clave en esta práctica audiovisual.

El archivo audiovisual de *Rostros y rastros* permite postular estas producciones como textos capaces de activar la memoria socio-cultural de la ciudad de Cali, así como la generación de relatos alternos a los sentidos convencionales. Este rasgo de la serie documental, permite ver la ruptura que sus textos fílmicos ofrecían en un contexto histórico de grandes transformaciones históricas, apareciendo entonces el archivo y el audiovisual como elemento activo con la capacidad de hablar y generar sentido, de acuerdo a un abordaje que permita el surgimiento de preguntas hacia el mismo.

Esta propuesta resulta útil en la concepción del presente proyecto debido a que hace visible una forma en que se abordó la realidad caleña desde una perspectiva de significación fílmica que propende por la generación de sentidos alternos y el desensamblaje de órdenes constituidos respecto a la realidad local. La propuesta permite una apertura hacia el potencial del lenguaje cinematográfico para generar rupturas y fragmentaciones en el marco de los discursos centralizados en medio de

la sociedad caleña en los cuales “lo otro” se configura en la definición de lo marginal. La diferenciación que tiene el trabajo reseñado con el presente proyecto se halla en que en este la observación del texto fílmico pretende atender de forma más detallada al funcionamiento de este, y eso mismo hace que el objeto de análisis se vea más particularizado.

En este punto, también es un antecedente relevante para este proyecto el artículo de Pedro Adrián Zuluaga “La paranoia como fin de la historia”, en el cual, en contraste con la neutralización de la anormalidad que ofrece el relato *mainstream* cinematográfico, se realiza un recorrido analítico en la filmografía del director caleño Óscar Campo con el fin de observar cómo mediante esta se crean criterios estético-políticos no convencionales que logran dislocar el consenso público haciendo una lectura de las huellas de la violencia colombiana en el cuerpo individual y social.

Para este estudio, Zuluaga hace uso de los conceptos de “ensayo audiovisual”, “escisión del yo” y “crisis social” en el contexto colombiano en el cual se sitúa la producción cinematográfica del director, permitiendo mediante la articulación de estas nociones una concepción analítica del cine de Óscar Campo como una producción alejada de los modelos de representación hegemónicos, que a la par pone en cuestión las definiciones de un discurso nacional respecto a la simplicidad de la identidad, como reflejo de la crisis social de la violencia oculta e invisibilizada.

En este sentido, el autor traza un recorrido cronológico por las obras principales del director, sin dejar de lado sin embargo la influencia que tiene en su experiencia cinematográfica la relación que estableció con las prácticas del cine-club de Cali de los años 70, y continuando con las propuestas documentales “*Rostros de sangre*” y “*Un ángel subterráneo*”, posteriormente con “*El proyecto del diablo*”, film al que alude este proyecto, y terminando con un detenimiento mayor el largometraje de ficción “*Yo soy otro*”, relacionando cada uno de los films con el contexto socio-político de los mismos, así como con el trayecto explorativo-discursivo que Campo llevaba a cabo.

Zuluaga concluye que los films de Óscar Campo y principalmente su película de ficción, la última examinada, son una muestra de su preocupación política y teórica de ir más allá de la forma de expresión canónica y transparente con un pensamiento crítico del esencialismo identitario y el nacionalismo acrítico, aunque estas mismas características hacen de él un discurso ajeno y abstruso para los espectadores mayoritarios.

En el marco de la presente propuesta, estas reflexiones dimensionan el tipo de acercamiento que ha tenido el director estudiado en relación con el contexto local, si bien la aproximación que aquí se intenta pretende ser más profunda en relación con la manifestación ségnica del discurso cinematográfico, sin embargo, resulta pertinente la observación de cómo la obra del cineasta permite ser vista desde la óptica de la anormalidad y la ruptura con paradigmas sociales hegemónicos en la sociedad colombiana.

De la misma manera, a la hora de trazar propuestas colindantes que se sitúen en el contexto en que se desarrolla el presente proyecto, se encuentra la tesis doctoral de Joaquín Llorca “Cartografías cinematográficas de Cali (1971 - 1995). Modernidad y espacio en el cine de Carlos Mayolo y Luis Ospina” de la Universidad Politécnica de Catalunya, cuya investigación busca indagar en los resquicios del desarrollo a lo largo de la historia de la ciudad de Cali a través del análisis de la producción fílmica de Mayolo y Ospina, atendiendo a la forma en que sus películas construyen un espacio urbano que da cuenta del proyecto modernizador que atravesó a Cali en el periodo abordado.

La investigación que el autor emprende se enmarca principalmente en las nociones de modernidad y espacio, viéndolas no como categorías fijas, sino en relación con el contexto socio-cultural en que se hallan, por un lado, las concepciones referidas a lo nuevo y lo viejo y la ruptura que en ellas se encarnaría, y por otro, la asignación de significaciones e identidad a los lugares. La aproximación que la investigación desarrolla a partir de estos conceptos se ofrece con base en la relación que ellos entretejen entre la ciudad, el cine y la arquitectura mediante la mirada

histórica desde dos fenómenos constitutivos de la modernidad: lo urbano y la práctica cinematográfica.

La tesis se plantea como una cartografía que permite dimensionar el crecimiento y desarrollo de la ciudad de Cali a partir de una “historización” de las películas abordadas, aunque teniendo consciencia de la ubicación temporal de la misma en el presente; así se conjuga la localización de los lugares y el detalle de sus atributos mediante la descripción de las imágenes fílmicas (entendidas como productos culturales y sin dejar de lado su lugar como elementos de una construcción de parte de los realizadores), con la categorización de estos en rasgos urbanos que dan cuenta de la ciudad como espacio, al tomar la ciudad de Cali, en los films, la característica de protagonista, siendo posible en ella la construcción de una historia propia de la cual los films, tanto ficcionales como documentales, harían parte.

El trazado geográfico espacio-temporal realizado en la investigación desde las producciones fílmicas estudiadas muestra que en el contexto abordado la ciudad de Cali se caracterizó por poner en marcha un proyecto modernizador, aunque sin un proyecto de modernidad colateral, con lo cual se devenía en construcciones desarrollistas que generaban centralizaciones político-económicas, volviendo inexistentes a los sectores que quedaban por fuera de esta organización socio-espacial, así como discursiva; las películas abordadas se sitúan entonces sobre todo en estos no-lugares, de acuerdo a las motivaciones de los cineastas de establecer una relación con otras voces y sistemas de representación que se encontraban ocultos. Con todo, también se destaca que en la actualidad estos rasgos urbanos ya no son los mismos, siendo el espacio de la ciudad algo más indeterminado, pues las modificaciones en el paisaje y los usos del espacio han hecho que la distinción centro-periferia no resulte claramente delimitada.

En el marco del presente proyecto, estas consideraciones permiten ver en la filmografía caleña la existencia en ella de una relación con los sistemas de representación, así como la capacidad de la misma de generar una búsqueda en los sistemas no hegemónicos, y al mismo tiempo, las reflexiones que la tesis doctoral

plantea resultan útiles con respecto a la configuración socio-espacial de Cali a partir de una lectura desde el proyecto de modernidad y las fisuras que en él se desarrollaron, atendiendo a cómo se configura lo que ha quedado al margen en esta construcción de urbanidad. Con todo, cabe señalar que la anterior tesis doctoral se sitúa en el marco de la cartografía y su estudio refiere sobre todo a una indagación histórica, en contraste con el presente proyecto cuya búsqueda se orienta hacia el entretrejo de la significación.

Por otro lado, en el marco de la presente investigación, existen propuestas cinematográficas cuyo tratamiento formal estético-discursivo resulta útil al permitir dimensionar el dispositivo cinematográfico como potencialidad significativa generadora de sentido capaz de subvertir la diferencia; en el siguiente apartado se reseñan entonces algunos productos audiovisuales que son particulares por la forma en que dan respuesta a este fenómeno.

#### **4.3. Filmografía en torno a la subversión de lo diferente**

Uno de los referentes que abordan de manera particular la cuestión de lo diferente en el contexto colombiano se trata del film *Yo soy otro* (2008) del director caleño Óscar Campo. La trama de la película se sitúa en la ciudad de Cali en el año 2002 y se plantea en medio del desarrollo del conflicto armado; el argumento se desarrolla alrededor de las transfiguraciones que experimenta el personaje principal, José, a causa de una enfermedad que posteriormente lleva a la aparición de clones de este personaje, pero cada uno de los cuales se muestra diferenciado en cuanto a su ideología y actuación, permitiendo a la vez una referencia a distintas facetas de la violencia en Colombia.

Las nociones que surgen y es posible ver desarrolladas en el film son las que remiten a la identidad, la alteridad, y la (problemática) distinción entre ficción / no ficción; el film es el primer largometraje de ficción del director, si bien antes de esta realización Campo había trazado una trayectoria documentalista en la cual desarrolla un estilo que, precisamente, juega con los límites entre realidad y ficción, que también resultan diluidos en el contexto del quiebre al interior del lenguaje; así mismo puede



decirse que el relato se ubica en lo que suele conocerse como “thriller psicológico” o “ciencia ficción”.

Con todo, en la manera en que se desarrolla el film, estos rótulos son relegados para dar paso a la presentación de un espacio interior y subjetivo en el cual el argumento se traslada hacia la configuración de un orden simbólico y discursivo a partir de su expresividad ségnica, desarrollándose la trama misma a través de la fragmentación e hibridación y también haciendo uso, a lo largo del film, de imágenes codificadas en el documental y el archivo, con lo cual entra en diálogo, ya de forma abiertamente mediata e indirecta, con el escenario histórico.

De acuerdo a lo anterior, es posible inferir que el tratamiento argumentativo y formal de la película abre la concepción de las categorías en las que se pretendería situar el film, pues su desarrollo desafía constantemente las convenciones sobre las cuales se inscribirían los códigos textuales fílmicos, escapando a un intento de absolutización del sentido, siempre re-configurando el cierre de órdenes pre-establecidos de codificación cultural y conceptual.

La conexión que se encuentra de esta película con la propuesta investigativa que aquí se presenta parte entonces de la manera en que este film se muestra abiertamente como un constructo y un proceso de significación en la que se da una renovación progresiva de los significados y la relación entre las unidades textuales, referidas a conceptos particulares, y la posibilidad que ofrece de concebir el texto audiovisual como el despliegue de una forma de pensamiento a partir de su hibridación y heterogeneidad y el *desmontaje* del orden hacia lo diferente, que en ella anida, en este caso en el marco de la distinción entre los diferentes actores del conflicto armado en Colombia.

Asimismo, un referente audiovisual pertinente para la presente propuesta se halla en la película *Agarrando pueblo* de los directores caleños Luis Ospina y Carlos Mayolo (1978). Es este un cortometraje que desarrolla el género de “falso documental”, siendo una de las primeras realizaciones de este tipo en el contexto en que surge; el film versa sobre la supuesta realización de un documental cuyos

realizadores adoptan la postura de lo que los autores, Mayolo y Ospina, califican como “pornomiseria”, referido a la actitud “vampiresca” en que se inscriben ciertos filmadores a la hora de cazar de forma agresiva imágenes de la miseria tercermundista para venderlas en el exterior.

Los conceptos que de ella emergen serían “decolonización”, disociación ficción/realidad y “periferia urbana”. Estos se articulan al situarse en el contexto subsiguiente a la Ley de sobreprecio que se dio en el ámbito de la realización cinematográfica colombiana, con la cual los realizadores se inscribían en una práctica de exotismo de lo que se enmarcaba dentro de lo que el postulado desarrollista encajaba dentro de “tercer mundo”; así, el film critica este proceder al realizar una representación de la periferia urbana que parodia esta postura y se encamina hacia la ruptura y el cuestionamiento de los paradigmas dominantes de colonización y estructuras narrativas fílmicas.

La forma en que en el corto se ponen en funcionamiento estos cuestionamientos es la auto-reflexividad del medio a través de la presentación de dos cámaras, una que sigue a los directores, que asumen su papel de registradores con sarcasmo respecto a su práctica, y otra cámara al hombro que muestra lo que el camarógrafo que vemos está registrando. La trama entonces contrapone estos dos escenarios, el de las escenas de la película y el contraplano que subyace a estas mismas, para finalizar con una toma en la que Luis Alfonso, uno de los personajes, se burla de los directores y sus pretensiones documentalistas, siendo sin embargo posteriormente revelada como una puesta en escena que se relaciona con la desestabilización general de cánones fijos.

Se observa entonces que una de las herramientas que el audiovisual ofrece para proponer prácticas de pensamiento alrededor de lo diferente, lo periférico, que no se circunscriban a la perpetuación de las formas de representación de esto último, se halla en el entrecruzamiento de elementos híbridos, así como la destrucción de códigos inicialmente pre-establecidos que son subvertidos en el desarrollo de la reconstrucción del sistema textual fílmico que se encuentra al interior del film.

En este proyecto, esta propuesta se vuelve pertinente cuando se atiende a la búsqueda que esta intenta en relación con el ejercicio de una re-composición del sistema textual fílmico que se entiende como consciente de su ejercicio enunciatario como un desestabilizador de categorías y estructuras dadas en las que se enmarcarían los conceptos y sentidos culturales, haciendo presente en la escritura fílmica la fragmentación de estos.

Finalmente, para referir a propuestas que plantean un diálogo próximo a la concepción de lo diferente, correspondiéndose en esta propuesta con la disociación centro/periferia, se encuentra la película *Moi, un noir* (1958) del cineasta Jean Rouch. La película hace un relato de la vida de tres jóvenes habitantes de Trechville, una zona de Abidjan situada en el norte de África, quienes provienen de Nigeria y trabajan como jornaleros en el puerto de la ciudad.

A partir del film afloran las nociones de colonialismo, otredad cultural y así mismo, la cuestión de la distinción entre realidad / ficción. El desarrollo de estas nociones se presenta a partir del contexto en el que se encuentran los personajes y su forma de vida, desde el cual su posición se da en una situación de subalternidad con respecto a la cultura occidental colonialista; la representación de la manifestación de esta alteridad conduce así mismo en el interior del film a un socavamiento del paradigma realista, al proponer el director a sus personajes que realicen una actuación de sí mismos y de su vida.

Respecto a la manera en que el realizador despliega en la película estas nociones, cabe mencionar como eje importante el libre uso que hace Rouch del manejo del sonido, que explora más allá del directo y la sincronización. Mediante este recurso audiovisual, el autor crea un espacio narrativo adyacente en el que los protagonistas se doblan a sí mismos tras visionar el film, añadiendo su texto de manera libre, creando un palimpsesto sonoro que se entrecruza con las imágenes y de esta manera descoloca los elementos inmediatos para re-articularlos y al mismo tiempo evidenciar esta rearticulación del proceso de significación del texto fílmico,

Lo que se desprende de esta propuesta es la apertura de las concepciones de representación y decolonización, pues Rouch desafía la idea de generar un enunciado objetivo o ajeno a la absolutización respecto de la otredad cultural; así, la forma de enunciación que adopta el autor sitúa al texto de forma abierta en su dimensión de inestabilidad e incertidumbre, logrando que los sujetos que en ella se ubican no aparezcan sometidos a discursos pre-establecidos que giran en torno a ellos.

Se trata esta de una propuesta audiovisual que resulta pertinente en el marco de una búsqueda por generar un ejercicio analítico que entienda el sistema de significación como una práctica capaz de engendrar nuevos órdenes de sentido que trasciendan la reproducción de imperios significantes y que proscriban relaciones de poder pre-establecidas que se enmarquen de entrada en una significación hacia lo otro, a partir de la observación de aquello que se pretende dejar fuera en este contexto discursivo.

## **5. Marco conceptual**

En este apartado se presentarán las nociones y fundamentos teóricos a partir de los cuales se pretende llevar a cabo la indagación investigativa del presente proyecto, es decir, un trazado de la configuración de las categorías que permite entender el fenómeno fílmico desde la perspectiva propuesta. Para ello, se inicia con la noción de *deconstrucción* en su aspecto general, para pasar al planteamiento que surge de ella del proceso de *escritura* y la ubicación de este último en la significación fílmica y, finalmente, se conceptualiza la organización discursiva de la realidad con respecto a la postulación de un discurso sobre la otredad.

### **5.1. La deconstrucción, la noción de texto y la *écriture***

En el marco de este trabajo, como primer punto, debe señalarse el concepto de *deconstrucción*, que se funda con los planteamientos derridianos en torno a un cuestionamiento a la idea del lenguaje como el lugar de un sujeto constituyente que es capaz de modelar la realidad a través de él. Lo que da pie a estas reflexiones se halla, por una parte, en los planteamientos expuestos por Foucault (1968), en los cuales se pone en evidencia el problema de la representación de la realidad mediante un lenguaje que pretenda ser directo con la misma. En el desarrollo del texto referenciado, Foucault despliega el argumento de que la realidad, el conocimiento y su acceso a ella, están realmente delimitados por la manera en que se ha configurado el orden de sentido que permite plantear el mundo de cierta manera; así, el lenguaje *media* la realidad, y no puede ser un acercamiento primero a la misma.

El autor nos expone la manera en que se posibilita la emergencia de esta cuestión sobre el lenguaje mismo: “El umbral [...] quedó definitivamente franqueado cuando las palabras dejaron de entrecruzarse con las representaciones y de cuadrangular espontáneamente el conocimiento de las cosas” (1968, p.296); cuando la representación ya no puede ser transparente, aparece entonces por entero el lenguaje y su construcción: “libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación” (1968, p.25).

Por otro lado, el lenguaje también deja de tener lugar como “fijación” de un significado, pues el ejercicio de plasmar este en unidades textuales específicas lleva consigo inevitablemente lo que Kristeva expone como “el cruce de superficies textuales” (1981, p.188). Kristeva observa que la enunciación misma posee un carácter plural y no se limita a una realidad pre-establecida:

*Engendrado por un exterior real e infinito en su movimiento material (y que no es su “efecto” casual), e incorporando a su “destinatario” en la combinatoria de sus rasgos, el texto se construye una zona de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible (1981, p. 12).*

De esta manera, el texto, espacio donde se activa la escritura, no corresponde a un ejercicio mecánico con un despliegue finito de signos, sino a un lugar donde se evidencia el juego de orden simbólico donde el lenguaje se torna vivo y activo y el significado se desliza al ponerse en evidencia la diversidad de voces que habitan el texto, polivalente y plurideterminado, y que le vienen de afuera, llegando incluso a escapar a su autor. El lenguaje, así, se fragmenta y el texto emerge vertebrado, desmembrado.

La deconstrucción aparece como un ejercicio que deslegitima todo intento de estabilizar el significado y cualquier sistema totalizante de explicación que intente vincularse al mismo. La idea de que una estructura fija pueda anidar en el interior del lenguaje y sus manifestaciones, no puede mantenerse a la luz de las cuestiones que afloran en los planteamientos expuestos; así, Derrida reclama un “descentramiento” de las estructuras, sugiriendo que “todavía hoy una estructura carente de todo centro representa lo impensable mismo” (1989, p. 384). Es necesario entonces desligarse de la idea de estructura en cuanto poseedora de un centro que la dota de una inmovilidad fundadora y una certeza tranquilizadora.

Este ejercicio remite a un recelo de cualquier teoría centrada y totalizadora y desplaza en cambio el enfoque y la atención hacia el proceso de escritura misma en el cual se extiende la inestabilidad de los signos y desaparece la unificación del sujeto

y la univocidad del significado, y es así como “la ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación” (Derrida, 1989, p. 385). Esto nos lleva entonces a la examinación de los procesos de significación que no anidan necesariamente en la lengua verbal y, particularmente para el proyecto planteado, la exploración se sitúa en el ámbito cinematográfico.

## **5.2. Significación y *écriture* en el cine**

En el presente escrito, las nociones expuestas tienen lugar en la emergencia del problema de la significación en el cine; el proceso significante que aquí se despliega resulta bastante particular y responde a las cuestiones esbozadas, pues el cine, desde sus inicios, se presenta como una entidad significante con una manifestación de estructura distinta a la del habla. Cabe señalar igualmente que el uso del término “lenguaje” en el ámbito cinematográfico no corresponde directamente con su acepción lingüística, pues el potencial del cine como generador de sentido se halla, expresa Kristeva, en su carácter analógico de constitución de diferencias que permiten la configuración de significados, pero en cuyo estudio no valdría limitarse a las categorías de binomios lingüísticos, pues para llevarlo a cabo se hace necesario concebir la organización de sistemas significantes que no se han podido ver en un sentido estructurado de la lengua verbal.

Kristeva hace notar que, en principio, el cine, como todo lenguaje teniendo en cuenta las reflexiones anteriores, no es mera reproducción, simple *calco* de la realidad: “El cine no copia de manera «objetiva», naturalista o continuada una realidad que le es propuesta: recorta secuencias, aísla planos y los vuelve a combinar” (1988, p. 285). El cine no “repite” las cosas, las manipula, las organiza y de esta manera produce una nueva significación a partir de sus elementos, que no la tienen de por sí; así, la emergencia de su lenguaje reside en este ejercicio, en el cual se plantea un proceso de enunciación fílmica en el que cada componente adquiere sentido a través de las relaciones que establece con los demás componentes en la combinatoria textual.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible ver el cine en relación con los planteamientos de la deconstrucción derridiana, en tanto mediante él se plantea un discurso que, de manera particular, se presenta de forma explícita como construido. En este sentido, también resultan bastante pertinentes para este trabajo los postulados de Marie Claire Ropars con respecto al cine como *escritura*, en los cuales retoma las nociones de Derrida, para quien el proceso de escritura se da en todas las diversas manifestaciones de la inscripción, remitan estas o no al lenguaje verbal:

Se designa así no solo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general: [...] cinematografía, coreografía (Derrida, 1986, p.14).

### **5.2.1. *Mise-en-scène, mise-en-cadre, mise-en-série***

Para hacer efectiva la práctica significativa a través de la cual el cine se abre a posibilidades productoras de sentido, la configuración del texto fílmico se basa en la organización de sus elementos constitutivos. Casetti y De Chio (1991), plantean que en el espacio textual del film esta operación se realiza en distintos niveles, aunque actuando de forma simultánea, que los autores presentan como: *mise-en-scène*, *mise-en-cadre* y *mise-en-série*.

Así, distinguen la *mise-en-scène* con las relaciones que se establecen entre los contenidos de la imagen, como las características y movimientos de los personajes, vestuario, maquillaje, objetos, escenario e iluminación; esta organización, relacionada con la puesta en escena heredada del teatro, refiere a llevar un hecho, un acto, a un espacio, atravesado por un recorte que transforma el decir, el expresar, en elementos tangibles a través de imágenes; “escenificando para la cámara” según Bordwell y Thompson (1995).

*Mise-en-cadre*, por otra parte, corresponde a la presentación de los contenidos a partir de las particularidades del registro cinematográfico, tales como el encuadre,



la escala, los movimientos de cámara; lo que “entra en cuadro” (así como lo explícitamente ausente –toda omisión implica una selección). Y finalmente, la *mise-en-serie* relacionaría la cadena de imágenes en la dimensión temporal a través de la edición *per se*, o la práctica empírica de “montaje”, tomándolo en su acepción restringida y técnica de empalme de los fragmentos del film de acuerdo a un orden y duración.

Sin embargo, adoptando estas distinciones debe observarse que estos niveles no son estancos, sino que se encuentran en un continuo cruce debido al trabajo significativo que hace que la edición, la puesta en cuadro y la puesta en escena sean interdependientes. Esto significa que, atendiendo a la propuesta desarrollada, todos los niveles anteriores corresponden a una operación global de articulación, siendo así que en el espacio textual la función, por ejemplo, de la duración de un plano se pliega a los movimientos dentro del cuadro, al igual que estos corren parejos con la iluminación o la composición; es decir, todas ellas se incorporan al ensamblaje global, tanto interno como externo, del film y mediante ello se inscribe la enunciación. Al aparecer el cine como acto de inscripción, se visibilizan en él los mecanismos de significación, a partir de los cuales se configura el sentido y se posibilita la movilización de las versiones de alteridad; punto sobre el que se trata en el apartado siguiente.

### **5.3. Otredad**

Resulta relevante señalar que, en la presente investigación, los conceptos anteriores son asociados con la noción de *alteridad*, comprendida en tanto situación en la que se revela la contradicción de la diferenciación; ello enmarcado en los límites trazados por la modernidad, la emergencia de un sujeto abyecto y los planteamientos de Todorov (1982) sobre el problema de la otredad.

Cabe aclarar brevemente el aspecto lingüístico en el uso de los términos de alteridad/otredad, cuya raíz etimológica refiere de forma común a “lo otro” y cuya variación se da más bien en relación con los autores que tratan el tema o, así mismo, las distintas traducciones que han circulado. Así por ejemplo, Ruíz (2007) explica que

en la lengua francesa existen dos acepciones de “alteridad”: *l'autre* y también *autrui*, siendo *autrui* para algunos autores sinónimo de prójimo y, por lo mismo, su significado más restringido que *l'autre*; caso que contrasta con la lengua inglesa en la que alteridad y otredad tienen una traducción indistinta: *otherness*.

En todo caso, el interés de esta propuesta va de la mano de los autores cuyos fundamentos permiten construir los marcos interpretativos de la investigación y es por ello que se toma “alteridad”, como condición general de ser otro, así como “otredad”, de acuerdo a la referencia teórica de Todorov (1982), quien se relaciona con la teoría crítica y la antropología moderna del siglo XX en cuyo seno se elabora el término de otredad, designando el objeto de estudio de este campo: la alteridad cultural. Al respecto, y para retomar el planteamiento conceptual, el estudio de Todorov nos presenta el hecho histórico de la conquista como paradigma del desencadenamiento que se abre en la co-existencia de la diferencia; ampliando el aspecto contextual, el autor observa la manifestación de la presencia ante lo Otro y las reacciones que de ello surgen, examinando el fenómeno que configura la construcción de la alteridad a partir de una atención hacia ese o eso que no se es.

Así, Todorov plantea que las reacciones surgidas remiten a los marcos epistemológicos en los cuales se ubican las versiones de la alteridad que es posible desarrollar y, de esta manera, expone que, para el caso de este suceso histórico, las percepciones no se elaboraron pensando en la alteridad sino en la similitud, además de la oposición: el uso de la antítesis como modo de conceptualización y conocimiento. Para finalizar, al lado de estas concepciones, Todorov expone que el punto de partida con el cual es posible ofrecer una relación que conlleve a un encuentro real entre la diversidad puede darse solo en tanto remita a un conocimiento de lo otro, y no a una adscripción de este en categorías ulteriores.

### **5.3.1. Abyección y márgenes de la modernidad**

El margen aparece entonces como un límite, como la separación entre aquello a lo cual se pertenece, o que pertenece, y lo que no, lo que divide y vincula la mismidad y la diferencia, configurando así la otredad. Como lo expresa Sartre (1976)

las fronteras restringen y es esta restricción la que permite ser parte de algo, las fronteras limitan a un radio de pertenencia, circunscriben a una identidad. Las fronteras existen en relación y en oposición a un otro, que puede ser entendido como el yo - que no soy yo, pero esta negación trae consigo “una certeza fundamental de que el otro me es siempre presente en tanto que yo soy siempre para otro” (Sartre, 1976, p.360). De esta manera, la frontera o margen traza una formación discursiva sobre “lo otro” a partir de la creación que hace de la significación de lo propio, correspondiendo ello a una configuración histórica socio-cultural específica que posee sus enunciados y visibilidades.

Este concepto toma su forma en esta propuesta a partir de la concepción de la modernidad como un punto de frontera, es decir, del proyecto modernización y modernizador como el trazado de unos límites construidos por ciertas reglas y protocolos que demarcarían aquello que se convierte en hegemónico y normativo, a través de las visibilidades y los significantes y significados que las personas modernas crean y su oposición a lo que queda relegado en los márgenes y las periferias.

Cabe observar que el uso que se le da aquí a lo marginal o periférico en el escenario urbano no se toma con referencia a un espacio físico como tal que se constituya con un centro y una periferia delimitados, sino que remite más bien al fenómeno discursivo mediante el cual se trazan fronteras socio-culturales y se configuran espacios que se sitúan al margen del imperativo del proyecto de modernización. En este sentido, el margen es algo que se problematiza y tiene lugar en todo escenario más allá de un mapa geopolítico, desde el momento en que entra en relación con estrategias de poder que reproducen, de modos distintos, formas discursivas normativas (Foucault, 1977).

En el caso de esta propuesta, el margen se produce respecto a la ciudad latinoamericana en tanto esta se configuró históricamente como agente inductor de la modernidad occidental y sus relaciones de poder se vincularon con el

desarrollismo, pero, fue la misma producción de la ciudad latinoamericana la que serviría de materia para poner en entredicho las hipótesis modernizadoras.

En América Latina, como lo expresa Martín Barbero (1991) el proyecto modernidad se dio sobre todo basándose en modelos desarrollistas dependientes de los mercados internacionales, lo cual da pie a la generación de “desarrollos desiguales” y “discontinuidades simultáneas”; de esta manera, en la ciudad, lo urbano, aparece un crisol de heterogeneidades que sin embargo el proceso hegemónico de diferenciación y reafirmación de fronteras como instrumento de control suscribe a imágenes y narrativas acerca de lo otro que desplaza a la periferia del centro.

Lo anterior a través de la organización societal y la institucionalidad política que están orientadas por una idea de racionalidad, abarcan los ámbitos de la economía, la seguridad, el saber, lo social, que también se desplazan al orden cultural, y producirían una sujeción mediante la cual el otro es apropiado por el discurso normalizado y producido como tal, es decir, construido en términos de una cierta “mismidad” que bloquea su alteridad, como en el caso del criminal, del loco, de la prostituta, etc.

Siguiendo esta línea, la concepción de la otredad en la presente investigación se forma también desde lo planteado por Butler (1993) en relación con el proceso de subjetivación, entendido, de acuerdo a lo expresado por la autora, como un dispositivo de poder de producción de sujetos que impregna en estos y en los cuerpos las prácticas y discursos de las categorías de “lo normal” y “lo abyecto”, siendo esto último lo que el discurso normalizado rechaza como propio y cuya existencia niega al dejarlo por fuera de las significaciones de construcción social, es decir, estableciendo sus márgenes en relación con eso en el otro que no es incorporado al sistema de su formación ségnica y por lo tanto no posee lugar de enunciación.

De esta forma, a partir de las prácticas reguladoras se configuran los límites, inestables, de la subjetividad en zonas de normalización y abyección según el imperativo hegemónico, estando la identidad del sujeto amenazada por su diferencia

constitutiva que se traduciría en lo abyecto: los seres que no son sujetos, pero que forman el exterior constituyente de los sujetos, circunscribiéndose a zonas degradadas, prohibidas y/o excluidas de la “normalidad” como construcción social. La idea del sujeto entonces, en relación con la deconstrucción derridiana, se funda también con la diferencia, a la cual Derrida (1968) llama “discordia activa”, “fomento de subversión de todo reino”, puesto que hace “diferir” el sentido de toda significación consolidada, haciendo que emerja la desestabilización y deconstrucción de una estructura identitaria.

## **6. Marco contextual: El cine en Cali**

En este apartado se ofrece una aproximación que ayuda a describir el escenario sobre el cual se sitúa la investigación, siendo en este caso el escenario cinematográfico en Cali. Así, se presenta un acercamiento al desarrollo urbano que experimentó Cali durante el siglo XX, teniéndose en cuenta como el periodo en que llega el cine al Valle del Cauca y que resulta de gran valor en cuanto a la producción filmica, y en medio de cuyo desarrollo emergerá el film-sujeto abordado en esta investigación, *El proyecto del diablo*, ofreciéndose igualmente una caracterización de este último y de su realizador.

### **6.1. La ciudad de Cali. Acontecimientos en su desarrollo urbano en el siglo XX**

Este proyecto se sitúa en el film *El proyecto del diablo* como un texto audiovisual documental en el que se da cuenta de un abordaje de lo urbano en la ciudad de Cali. Como señala Barbary (2004), el espacio urbano de Cali se caracteriza por poseer una distribución bastante compleja, pues las distinciones que en él anidan no siempre se hacen claramente visibles y definidas con respecto a un orden morfológico, sino que junto a ello se encuentra una relación estrecha con un nivel cultural y sociológico cuya característica es desenvolverse de manera heterogénea y no lineal; es decir, que es posible ver en una misma zona una confluencia de diversas poblaciones en la cual, sin embargo, se entreteje la configuración de “fronteras sociales” que configuran los espacios que se sitúan al margen.

Esto se deriva de dos sucesos que tuvieron un papel central en el proceso de urbanización de la ciudad: primero, los VI Juegos Panamericanos de los años 70, que conllevaron a la instauración de una industrialización y un ímpetu modernizador con la construcción centralizada de obras viales y sedes deportivas, a la par que continuaba el crecimiento de la periferia urbana de la ciudad sin que esta se correspondiera con una planeación formal adecuada.

En segundo lugar, se encuentra el desenvolvimiento del narcotráfico, pues, el capital producido por esta operación instauró una dinámica del poder económico que tuvo consecuencias en el precio del suelo y la capacidad de adquisición de este, así

como la formación de una sociedad de consumo desde la “privatización” de la cotidianidad, basada en las construcciones que se llevaron a cabo, que reemplazaron a los centros urbanos anteriores, y haciendo de la ciudad un escenario heterogéneo en el que convergen grupos sociales distintos y se desarrollan diversas maneras de habitar el espacio, la cual sin embargo sigue configurando zonas de concentración político-económicas.

Paralelo a lo anterior, en el marco de la diégesis del film que es objeto de estudio de este trabajo, cabe destacar otro suceso: la explosión de 6 camiones de gran tonelaje de un convoy militar, que tuvo lugar en Cali en la estación del Ferrocarril en agosto de 1956. De acuerdo al trabajo de Ayala (2000), estos camiones, provenientes de Buenaventura, explotaron en horas de la madrugada cargados con dinamita y dejando un saldo de 4.000 muertos y 1.200 heridos. Siguiendo lo expresado en el estudio de Morera (2006), fue este un hecho que tuvo grandes repercusiones humanitarias, así como de infraestructura y también políticas en la ciudad de Cali y en Colombia en general; lo anterior debido a que sucedió en medio de la dictadura militar del general Rojas Pinilla, y acusando este último a la oposición de lo acontecido, dando pie al desarrollo de un descontento e indignación general frente al gobierno y la política estatal en el contexto señalado.

## **6.2. La producción de cine de Cali**

La ciudad de Cali, como escenario de la producción cinematográfica colombiana ha jugado un papel fundamental, siendo esta ciudad el espacio en el que han tenido lugar varios puntos importantes de la filmografía nacional, como son: la primera grabación fílmica, el primer largometraje, la primera película sonora y la primera a color (Arbeláez, 1999). Paralelo a ello, cabe notar que en la segunda mitad del siglo XX aparecieron en Cali las prácticas del cine-club y las editoriales cinematográficas encabezadas por Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina, con las que se daría lugar a la formación de una cultura cinéfila y a la sedimentación de lo que posteriormente se conformará como el Grupo de Cali, colectivo cinematográfico cuya práctica fílmica resultará significativa en los productos de la filmografía tanto local como nacional y que incidirá de forma profunda en la

construcción del espacio dinámico en el que ejercerán la práctica cinematográfica las generaciones subsiguientes.

Estas últimas, tendrán así mismo un asentamiento académico a partir de la creación de la Escuela de Comunicación Social en la Universidad del Valle bajo la dirección del profesor Jesús Martín Barbero, a partir de la cual emerge una reflexión que intenta dar respuesta a la conexión que debe darse entre medios y universidad en el contexto local, partiendo así mismo de las condiciones económicas del contexto nacional y regional en cuanto a la producción cinematográfica, teniendo en cuenta la envergadura que este tipo de prácticas suponía para esa época. El desarrollo de esta búsqueda hará uso del video de forma especial, articulándolo a su vez con la producción televisiva y el género documental que a partir de los años 80 había empezado a ser explorado en sus cualidades estético-narrativas en la producción colombiana y caleña.

Es a partir de lo anterior que se crean algunos canales regionales, entre ellos Telepacífico y, en su programación, se incluye en el año 1988 la serie documental *Rostros y rastros*, en la cual los estudiantes, con la asesoría de los profesores de la Universidad del Valle (entre ellos Óscar Campo, cuyo film se indaga en esta propuesta), realizaban piezas documentales que giraron sobre todo en torno al fenómeno urbano. De esta manera, al decir del profesor e investigador de cine Ramiro Arbeláez (2003), el espacio del programa se constituía como “un verdadero laboratorio de creación, íntimamente ligado al desarrollo audiovisual de la Escuela de Comunicación Social”, en el cual las producciones contenían una riqueza temática, pero además y sobre todo estética; adjunto a estas producciones, desde la productora UV-TV, aparece el medimetraje *El proyecto del diablo*, objeto de la presente investigación.

### **6.3. El medimetraje *El proyecto del diablo* y su realizador**

En este punto caben algunas anotaciones sobre el director del film, Óscar Campo, quien es comunicador social graduado en la primera generación en la Universidad del Valle, máster en escritura de guiones para cine de la Universidad



Autónoma de Madrid y profesor titular de la Escuela de Comunicación social de la Universidad del Valle. Desde sus primeros films como “Valeria”, “Las aventuras de Juan Máximo Gris”, hacia sus proyectos documentales, “Un ángel del pantano”, “El ángel subterráneo”, el realizador ha trazado una trayectoria audiovisual con una cualidad estilística que se caracteriza por una búsqueda de corte ensayístico en la cual se intenta problematizar y cuestionar los cánones representativos, y con la que se genera una ruptura en la manera de pensar las relaciones entre la subjetividad, la realidad social y el fenómeno cinematográfico.

Para detallar una caracterización del film *El proyecto del diablo*, cabe mencionar que este se presenta como una conjunción entre video y documental en la que se desarrolla un retrato de Fercho “La larva” Córdoba y su vida mediante una construcción de su visión de la realidad con la cual se expresa además una mirada en torno al mundo marginal y la violencia en el contexto de Cali, particularmente en la generación de los años 70. De esta manera, el cortometraje se sitúa en el marco de las concepciones de “anormalidad”, periferia urbana y representación de la realidad.

Al estilo anteriormente reseñado, el director despliega un juego de orden simbólico que invalida las concepciones habituales de una representación documental, aunque sin inscribirse totalmente en el reino de la ficción, incorporando en su trama elementos históricos de Cali referidos a la periferia urbana y mostrando a su personaje como encarnación de lo abyecto y anormal a lo que en ella se inscribe.

El cortometraje se desarrolla en medio de la narración en off de un texto escrito por Campo, relatado por el personaje principal, en el cual este último cuenta su vida y construye la configuración de su realidad a partir también de puestas en escena de carácter onírico y apocalíptico. Esta composición de lo abyecto que es ofrecida por el director no resulta neutralizada como en el *mainstream*, sino que por el contrario, se mantiene y es a partir de ella que se da toda la re-organización ségnica que presenta el film respecto a discursos sociales cristalizados.

De lo anterior, se deriva la advertencia de la amplitud y profundidad del lenguaje cinematográfico, al ver en él no solo las formas convencionales de narración y las estructuras tradicionales de sentido, sino teniendo presente que estas se construyen y no son dadas, y tomando consciencia, en esta misma línea, del abismo que existe entre las unidades textuales y sus conceptos, emergiendo entonces un texto plurideterminado que trasciende la adscripción de lo diferente a sistemas ulteriores.

#### **6.4 Relación sujeto - marginalidad**

Es posible perfilar la articulación entre el material estudiado y la marginalidad en Cali a partir de lo expuesto anteriormente observando cómo de ello surge un escenario de la ciudad como un espacio cuya configuración se ve atravesada por factores económicos, sociales y políticos, y notándose que “el desarrollo de la ciudad [de Cali], al igual que el de muchas otras, comenzó en torno al centro, después hubo desplazamiento de las élites, una periferia empobrecida, policentros y flujo constante de migraciones que agudizaron la lucha por el espacio urbano” (Martínez, 2017, p.50). Lo que se desprende de la presente propuesta es que este espacio deviene así mismo en un escenario discursivo en el que tienen lugar relaciones socio-políticas dadas a través de las representaciones y las significaciones, y así, el sujeto que nos ocupa emerge con estas instancias que lo anteceden e intentan constituirlo en un orden simbólico, pero situando su lugar en lo periférico.

El sujeto, siendo en nuestro caso un film-sujeto, se introduce con la particularidad de contener un potencial de producción ségnica disímil con la construcción dominante de ciudad, y forma parte así mismo de una producción documental a nivel histórico, teniendo en cuenta lo que señala Aguilera (2017) en su estudio sobre el documental colombiano de los años noventa:

La marginalidad de amplísimos sectores, en sus ámbitos socioeconómico, político y cultural, también se hacía patente en su casi absoluta ausencia dentro del grueso de imágenes que la televisión construía. [...] Si algo hizo el documental fue desempolvar y resituar aquellas voces sociales hasta entonces silenciadas (p.3).

De ello, emerge un sujeto textual fílmico situado en lo marginalizado, con capacidad de re-estructurar un orden simbólico.

Estas aproximaciones contextuales permiten ver la forma en que se configura la relación del film en el presente proyecto, pues la investigación se concibe como un ejercicio que revisa de manera atenta la conexión que cualquier texto, y el audiovisual en particular, ofrece con la realidad, del lado de la concepción de que ella no es directa ni se corresponde con una verdad fija, sino entendiendo el lenguaje como una producción constante del orden de sentido que construye la realidad y la verdad, ambas como resultado del hacer.

## 7. Metodología

Inicialmente, para caracterizar el procedimiento que surge de esta propuesta es necesario considerar el carácter que se ha planteado de su objeto de estudio en tanto lugar dinámico y activo de significación; así, el estudio no puede apuntar tanto a una “aplicación” sin más de cierto método o forma relacional, pues ello entraría en contradicción con los planteamientos presentados y las dimensiones del texto fílmico. Sin perder esto de vista, a continuación se ofrece una forma de procedimiento de análisis, presentando el tipo de investigación, las herramientas e instrumentos en ella empleados, el diseño de investigación y por último, las categorías de análisis que servirán a la formulación de resultados, las cuales son fundamentalmente el sistema textual fílmico y el principio de montaje.

### 7.1 Tipo de investigación

Atendiendo a la concepción trazada del texto cinematográfico, se intenta generar una reflexión de tipo cualitativa (Pérez, 2002), es decir, que adopta un enfoque en el cual la relevancia pasa a estar en el fenómeno del objeto y se ubica en el ámbito descriptivo, buscando descubrir los componentes básicos de este fenómeno, a diferencia de un enfoque de rigor racionalista. El ejercicio no se plantea como un método sistematizado, calculado o consumado, sino que tiene más que ver con un proceso de renovación continua de los principios teóricos a través del recorrido investigativo, partiendo de la particularidad del objeto a estudiar, retomando para ello lo expresado por Bal, para quien los objetos de estudio se conciben como agentes significantes que “son sensibles al cambio y sirven para revelar diferencias históricas y culturales” (2002, p.4).

Ello derivado de que en la noción de *texto* se extiende una relación entre el ejercicio teórico y el abordaje del objeto significativo en tanto este último se plantea, no tanto como constatación o aplicación directa del primero, sino como una suerte de diálogo con este, entendiéndose la investigación como una actividad teórica más que como reafirmación de una teoría fija; puesto que se concibe que la relación entre investigador y objeto de estudio “no se conforma con base a una oposición vertical y

binaria entre los dos. En lugar de ello, esta relación tiene como modelo la interacción” (Bal, 2002, p.4).

Paralelamente, cabe mencionar que en el estudio sobre el proceso de significación en el cine, como señala Aumont (1996), “la actitud que consiste, para hacer que una obra ‘tenga’ sentido, en tomar un sentido *servido* y aplicarlo a la fuerza es contraproducente”, en cambio, el autor propone que “el análisis, en el fondo, existe solo si se ha apropiado de un objeto en su singularidad, sea cual sea de momento el modo o la razón de su singularización”. Así, en el estudio del significante fílmico “método” usualmente equivale a “marcos interpretativos” (p.16), y particularmente para el estudio propuesto, esto deviene en llevar a cabo un ejercicio deconstructivo en el cual se examine el funcionamiento activo de estas nociones.

De esta manera, al plantear el texto fílmico, objeto de estudio del presente trabajo, como un ente amplio y dinámico de entrecruzamiento, no es posible que la forma de abordaje que nace de esta propuesta se presente tanto como algo exhaustivo, sino como una investigación atenta y minuciosa de la forma en que se entreteje la significación en el texto y que plantea una participación activa en su estudio para dar cuenta, en este caso, del funcionamiento del mismo atendiendo a la posibilidad que este alberga de problematizar la cuestión de “lo otro” y “lo mismo” en medio de la sociedad urbana caleña.

## **7.2. Técnicas de investigación**

Para realizar este abordaje, se plantea hacer uso del *análisis textual* del objeto fílmico; esto es, una lectura que examine el principio de ensamblaje y cómo este actúa en este caso concreto para atender a la construcción de sentidos, teniendo en cuenta los planteamientos de Aumont (1988), quien señala con respecto al análisis textual, retomando los planteamientos barthesianos, que el alcance de esta herramienta metodológica “reside esencialmente en el hecho de que sustituye la obligación de construir un sistema fijo, susceptible (al menos potencialmente) de dar cuenta de manera exhaustiva del texto estudiado, por una actitud ‘abierta’ que renuncia a encerrar el análisis en un significado final” (p.103).

El análisis textual constituye un “deshacer” el texto, pero concibiéndolo como espacio de un discurso organizado de manera móvil y atendiendo a la vez a su heterogeneidad discursiva, evidenciando el proceso de su construcción al examinar de manera profunda el sistema textual, es decir, la estructura o red de significados sobre la cual se constituye el texto. De tal manera, Stam (2001) propone que para el empleo de este análisis, “la estructura es una configuración que surge de las opciones elegidas entre los distintos códigos de que dispone el cineasta” (p.219), derivando entonces de ello que el sistema textual no es algo inherente al texto, sino que se formula en el desarrollo del análisis, en el cual se explorará la malla de códigos cinematográficos (movimientos de cámara, sonido en off) y extracinematográficos (binarios ideológicos como naturaleza/cultura) tanto a través de la serie de unidades textuales como al interior del mismo texto.

### **7.3. Diseño metodológico**

Así entonces, en un primer momento, la investigación se orientará hacia el desglose de los componentes significantes de la materialidad fílmica de la película *El proyecto del diablo*, que resulten pertinentes al enfoque de la propuesta analítica; esto deviene, así mismo, en la selección de los elementos que puedan ser los más adecuados en cuanto a la manifestación del enfoque discursivo que se busca estudiar, y el reconocimiento de estos para captar esencialmente su identidad.

En este sentido y para responder a estas cuestiones, en esta primera etapa también se realiza un trabajo de diseño de 3 instrumentos (ver Anexo 1) susceptibles de ser aplicados y que dan cuenta del enfoque señalado, tomando como referencia las investigaciones ulteriores y el objetivo del proyecto. El primero de ellos permite segmentar el film en las partes de que se compone, sirviendo como hipótesis explorativa y brindando información de tipo conceptual y ségnico del mismo; el segundo se trata del *découpage* a fragmentos específicos a partir de la subdivisión ulterior y el tercero y último recoge información ya más detallada y precisa de tipo técnico, temático y signifiante de la *forma* visual y auditiva en los fragmentos seleccionados con respecto a los conceptos manejados.

Así, los instrumentos de que se hace uso refieren al instrumento descriptivo del *découpage* para atender en un primer momento a los significantes base sobre los que se erige el juego ségnico y, así mismo, de instrumentos citacionales, útiles en cuanto presencia de un fragmento del film que sea más manejable respecto al análisis, pero sin perder de vista la totalidad del film.

La búsqueda de la etapa siguiente se refiere a identificar los procesos de significación de los componentes significantes desglosados, es decir, se trata de un intento dado no hacia el de-velamiento de lo que dice el texto fílmico, sino hacia la elucidación de cómo dice lo que dice; ejercicio, por lo demás, aun cuando fundamentado estrechamente en el texto cinematográfico, para nada mecánico o imparcial, pues se constituye en una serie de elecciones interdependientes con las cuales se posibilite la formulación continua de una hipótesis explorativa para penetrar en el problema particular que, abordado desde esta investigación, trasluce en el film; así como también el reconocimiento de la heterogeneidad discursiva y la hibridación propias del texto para el propósito de elaborar un esquema de códigos fílmicos.

Para este segundo momento de la investigación, es necesario tener en cuenta que el objetivo principal del análisis es observar cómo opera el principio de montaje en su forma activa, por lo cual el film difícilmente se explicará con relación a códigos, lenguajes o modelos significantes pre-establecidos, sino que se propende por desentrañar una significación que anide en el interior del film.

Finalmente, a partir de las actividades anteriores, se entra ya de lleno en el desarrollo del objetivo principal de la investigación y en la tercera y última etapa el ejercicio propuesto se dirige a examinar el funcionamiento del principio de montaje en la deconstrucción audiovisual de lo diferente en el medimetroraje *El proyecto del diablo*. Aquí, para llevar a cabo esta lectura del texto fílmico resultarán cruciales las nociones de Metz en relación con la elaboración de un planteamiento de sistema textual fílmico, como un espacio de desplazamiento mutuo entre los distintos códigos; igualmente, en el análisis textual/interpretativo resulta crucial lo planteado por Ropars respecto al texto cinematográfico como escritura, siendo factible rastrear el entrecruzamiento y yuxtaposición de los elementos que anidan, tanto en la relación

entre planos, como al interior de un mismo plano (teniendo en cuenta la compleja conexión de la banda sonora), y cómo se engendra y traza el sentido a partir de esta red de relaciones.

#### **7.4. Categorías analíticas**

Las categorías que ayudan a dimensionar los alcances de los conceptos de deconstrucción, significación y escritura fílmica, que sirven de marco a esta investigación para observar la manifestación de lo diferente y la forma en que ellos pueden verse desarrollados en el ámbito del contexto cinematográfico del film tratado como caso de estudio, se hallan entonces, del lado de la escritura fílmica según Ropars, en el aspecto del montaje en su sentido amplio, y en cuanto a la emergencia del texto y el proceso de-constructivo de producción de sentido, se observa en el desenvolvimiento del sistema textual fílmico trazado por Christian Metz.

Respecto al postulado de Ropars, se propone una extensión de la noción de *escritura* como “hipótesis teórica” en el ámbito del cine, entendiendo a este como un espacio en el que se configura la significación y viendo en el montaje el instrumento principal del fenómeno fílmico de esta significación. Ropars plantea la idea del montaje cinematográfico como un elemento fundamental de esta reflexión, entendido menos como gesto técnico de segmentar los planos y más como proceso general para engendrar el significado, si retomamos lo planteado más arriba en relación con los diferentes niveles de composición significativa de los elementos (*mise-en-scène*, *mise-en-cadre*, *mise-en-série*). Así, se propone una lectura del texto fílmico en la que, lejos de buscar cierta verdad trascendente, pueda problematizarse la propia autoconstitución y tejido del significado en el texto: “considerar la escritura en un texto [...] no es revelar una verdad innata en la obra, es llevar un sistema de lectura en acción” (Ropars, 1978, p. 262).

Igualmente, en los aportes de Christian Metz en lo que refiere a la concepción del lenguaje cinematográfico., el autor desarrolla la noción de “sistema textual fílmico”, refiriéndose con ella a la red de significaciones sobre las que se configura el texto, y toma también la noción de *escritura* fílmica para entenderla como una re-



elaboración de códigos, los cuales se desplazan mutuamente al interior del sistema textual: “lo que ‘hace’ propiamente el sistema de un film es el *paso* de un código a otro; cada film se construye *con* diversos códigos; y es en este ‘con’ donde está lo importante. Con diversos códigos, pero también *contra* ellos” (Metz, 1973, p. 134). Contra ellos, porque el sistema textual fílmico se toma precisamente como una gran manifestación de la hibridación que anida en todo texto, y porque a partir de ella se teje el entramado de la heterogeneidad discursiva de los elementos textuales; así, los códigos no permanecen inmóviles en el sistema ni inherentes al texto, sino que su presencia es también ausencia y destrucción-construcción.

Así entonces, en el mapa de análisis que se presenta se plantea la configuración del recorrido del análisis a partir de las relaciones de las distintas etapas del procedimiento metodológico, teniendo en cuenta que ellas no se conciben de manera aislada, sino como un conjunto que funciona mediante los vínculos que se establece en su interior. Siendo así, el recorrido de la configuración de los elementos parten de su surgimiento desde los canales de información fílmica y su situación en códigos cinematográficos y extracinematográficos (Metz, 1973), para dar paso a la significación de estos tanto a nivel simbólico, como dialéctico y rítmico (Gómez, 2006), examinando en este proceso la emergencia de aspectos de ruptura y de fragmentación del orden ségnico, que conllevan a la hibridación y el deslizamiento de códigos en el análisis del funcionamiento del principio de ensamblaje y, finalmente, la posterior aproximación connotativa que permitiría plantear una configuración de lo diferente en tanto sujeto abyecto/marginal al interior del film.

## 8. Análisis y hallazgos

### 8.1 Segmentación - Hipótesis operativa

En esta fase se realiza una segmentación del film *El proyecto del diablo* atendiendo a los sentidos y/o conceptos que pueden postularse como hipótesis operativa y que anidan en cada parte del mediometraje.

Sentido / concepto	Descripción general
1. Inicio, violencia	Este segmento inicial corresponde a la presentación del personaje y el relato de sus inicios; se desenvuelve como caracterización en torno a la violencia y, así mismo, incluye un sueño de este como detonante de la trama.
2. Intelectualidad, transgresión	Segmento correspondiente a la época de estudiante universitario del personaje, en el que traslucen referencias a escritores y literatos, que ceden y desembocan en el impulso de destrucción hacia órdenes internos y externos.
3. Encuentro con el diablo	Este segmento continúa la idea del segmento anterior relacionada con el impulso y energía destructivas, pero ahora se explica y desarrolla en el marco de un encuentro del personaje con Lucifer, encargado de exponerlo y proponerle el proyecto liberal, conteniendo este también un aspecto referido al progreso industrial.
4. Narcotráfico, encierro	Este apartado nos ubica en un momento de migración del protagonista en el que este se desenvuelve en el negocio del narcotráfico y posteriormente es arrestado,

	desarrollándose entonces las distintas formas de prisión que envuelven al personaje.
5. Desenlace, fracaso	En este último segmento se expone la idea del regreso del personaje, así como un re-encuentro de este con Lucifer; sin embargo, esto no se presenta como resolución de una premisa, sino como putrefacción de lo que se encontrara en el contexto inicial, retomando elementos, como la prensa y el sueño, presentados al inicio del film.

**8.2. Dècoupage**

De acuerdo a la segmentación presentada y en relación con los objetivos de esta investigación, para realizar un desglose detallado de los elementos significantes del film se toma uno de sus fragmentos, el número 3, en el cual el personaje principal se encuentra con Lucifer. Lo anterior atendiendo a que se trata de un fragmento que, vinculándose sus componentes en torno a un concepto, reúne en sí toda una heterogeneidad de elementos ségnicos y narrativo-conceptuales que fueron y serán desplegados y retomados a lo largo del film; así mismo, el fragmento resulta particular debido a que, siendo este en el cual Lucifer presenta su proyecto liberador, guarda con bastante profundidad los significados de lo que se plantea como diferencia constitutiva del orden normalizado, es decir, la alteridad; los fragmentos anteriores funcionarían más en cuanto a aspectos de contextualización y los posteriores, a su desarrollo, siendo entonces en este fragmento donde presentan mayor fuerza. Se procede, así, a realizar el desglose detallado.

## Découpage

1. PP  $\frac{3}{4}$ , picado - cámara en mano. La cámara se inclina a 45°, mientras se ve en blanco y negro y sobreexposición al protagonista hablando a la cámara y se divisa en profundidad de campo y desenfocada una pequeña entrada de luz. Fundido a blanco
2. Abre de blanco. PPP frontal fijo. A color, se ve la boca y partes del rostro húmedo del protagonista que se mueve de forma rápida y espasmódica, mientras en *off* continúa la narración del plano anterior. Fundido a blanco
- 3=1. Abre de blanco. B/N. Continúa la narración en sonido directo.
4. PP  $\frac{3}{4}$  frontal. B/N. Mismo escenario y emplazamiento similar. La cámara se mueve horizontalmente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, pasando del fondo al protagonista mientras este continúa el relato, inicialmente en *voice over*.
5. *Zoom in* a color de fuego ardiendo en el centro de la imagen en fondo negro; termina narración y empieza efecto sonoro. Encadenado
6. *Zoom in* (monocroma naranja) a medio cuerpo desnudo de costado observando a la cámara desde la ventana de una torre. Encadena en *zoom*
7. PM  $\frac{3}{4}$ . Monocroma naranja. El protagonista se encuentra sentado en silencio tras un postigo que lo enmarca; continúa el efecto sonoro. Encadenado
8. A color, superposición de imagen de fuego ardiendo con PM frontal invertido y difuso de quien será identificado como Satanás. Fundido a blanco
9. El mismo plano anterior, pero sin la superposición del fuego. La imagen ondula como si estuviera en el agua; el protagonista inicia la continuación de la narración en *off*.  
Corte a blanco
10. Re-encuadre de emplazamiento anterior a plano más cerrado; continúa narración en *off*. Fundido a blanco
11. PM frontal b/n de protagonista mientras habla y continúa narración.
12. PPP frontal del rostro del protagonista; cámara en mano con encuadres que cortan el rostro del personaje con foco selectivo a este, dejando un espacio de aire a su derecha, mientras continúa hablando.
13. Barrido diagonal. PP frontal a color de pies desfigurados sosteniéndose sobre arena. La cámara se mueve rebotando y haciendo juegos de enfoque/desenfoco. Sobre el mismo plano, se hace un efecto de *flash*, un *jump cut*, y nuevamente un efecto *flash*; continúa narración en *off*. Encadenado
14. Cenital cerrado. *Travelling* lento de presentación del torso de cuerpos desnudos y acostados, uno femenino y dos masculinos, a color pero con poca luz; el plano prosigue sobre sí mismo con un efecto de *flash*, un barrido, y pasa a cortes rápidos de emplazamientos similares que continúan con *Travelling* en diagonal pero variando bruscamente la velocidad; voz en *off* de la narración. Encadenado
15. PM cenital. A color, *Travelling* circular lento de protagonista sin camisa acostado en diagonal sobre suelo cubierto de engranajes de distinto tamaño; continúa narración en *off*. Encadenado

16. Plano detalle. *Travelling* de derecha a izquierda a engranajes desde vista frontal; continúa narración en *off*. Fundido a blanco
17. PPP frontal. B/N. La cámara se desplaza con movimiento inestable de derecha a izquierda iniciando con encuadre recortado de rostro del protagonista a la derecha, pasando por sus ojos mientras este habla en sonido directo y terminando en fondo negro.
18. PM frontal. B/N. Breve *Travelling* de derecha a izquierda y de izquierda a derecha con protagonista hablando a cámara.
19. PA frontal fijo. A color, cuerpo femenino desnudo, cabello hasta el cuello, en un espacio pequeño realizando movimientos circulares y enérgicos con sus brazos y su torso; continúa narración en *off*.
- 20=19, pero ahora con un cuerpo masculino. El plano se superpone con el anterior, pasa a quedarse solo con su propia imagen y nuevamente se toman las superposiciones anteriores; continúa narración en *off*. Fundido a blanco
21. Abre de blanco. PM frontal fijo. B/N. El protagonista, sentado y a la izquierda del encuadre, habla a la cámara. Corte a negro
22. Barrido de derecha a izquierda, monocroma naranja, a suelo con escombros industriales.
23. Continúa movimiento y color anterior sobre torsos de cuerpos desnudos; continúa narración en *off* hasta 34.
24. Plano detalle fijo. A color, engranaje recortado a la izquierda del encuadre moviéndose rápidamente.
25. Cortes rápidos a color de planos cenitales de cuerpos desnudos.
26. Plano detalle fijo. A color, engranaje recortado en la parte inferior derecha del encuadre moviéndose en dirección contraria con respecto al anterior.
27. Plano detalle. A color, *Travelling* vertical, monocroma naranja, de cucaracha sobre agua en fondo de escombros industriales.
28. A color, la cámara se mueve de forma rápida, aunque un poco más lenta, sobre cuerpos desnudos en oscuridad.
29. PP frontal. A color, cámara en mano inclinada a 45° sobre rostro masculino que se contrae.
30. Cenital cerrado. A color, *Travelling* breve de derecha a izquierda, de menor velocidad, sobre mano pasando por cuerpo desnudo femenino.
31. Frontal cerrado, cámara a 45°. A color, *Travelling* más pausado de derecha a izquierda sobre rostro y torso desnudo recortados de personaje masculino que cubre sus ojos con el antebrazo.
32. PP. A color, *Travelling* de derecha a izquierda de mano pasando por axila de cuerpo desnudo.
33. Plano detalle. A color, *Travelling* vertical a engranaje, fijo, recortado en la parte inferior derecha del encuadre. Fundido a negro

34. PP frontal fijo. B/N. El personaje habla a la cámara mientras se mueve horizontalmente dentro del encuadre. Fundido a negro
35. PM lateral derecho picado. B/N. *Travelling* de derecha a izquierda hasta encuadrar al protagonista dejando un espacio a su izquierda, este está sentado y habla con la mirada hacia abajo, dirigiéndose en ocasiones a la cámara; hacia el final, la cámara hace un leve paneo en la dirección del inicio.
36. PM  $\frac{3}{4}$  picado. B/N. Inicia con un encuadre holandés donde se ve al fondo del espacio oscuro hacia la derecha una entrada de luz, la cámara se mueve y encuadra, aun moviéndose, al protagonista, que habla en la posición del plano anterior. Fundido a blanco
37. Yuxtaposición fija de dos planos a color: a la derecha, PG frontal de niña saltando lentamente la cuerda, su sombra se proyecta sobre plano de la izquierda, PG de torre en cuya ventana se haya un cuerpo femenino desnudo moviendo sus brazos sobre el marco. En seguida, sobre el plano derecho, pero bajo la capa del izquierdo, se superpone PM frontal fijo, b/n, de protagonista que habla a la cámara y se le acerca; aún podemos ver la sombra de la niña en movimiento; sobre este PM se hace jump cut a PP de protagonista, para pasar a disolverlo en la imagen inicial de la niña.
- Encadenado
38. PG fijo más cercano, a color, de torre, hacia el centro del plano, con cuerpo femenino desnudo en su ventana; continúa narración en *off* hasta 43. Encadenado
39. PG cenital. A color, tres cuerpos desnudos, uno femenino y dos masculinos, moviéndose entrecruzando sus extremidades. Encadenado
40. PG frontal fijo. A color, vientre y torso de cuerpo femenino acostado y desnudo en movimiento. Encadenado
41. PG cenital. A color, más cantidad de cuerpos desnudos moviéndose, entrecruzadas sus extremidades. Encadenado
42. Re-encuadre que nos acerca a extremidades de los cuerpos. Encadenado
43. PM frontal. A color, breve paneo en torno a torso y busto de cuerpo femenino acostado y desnudo. Encadenado
44. PPP, a color, de piel humana con contraste lumínico con mayor sombra hacia la izquierda. Encadenado
45. PP lateral izquierdo picado. A color, el encuadre hace un breve *Travelling* vertical sobre parte de torso y rostro de cuerpo masculino desnudo y acostado. Encadenado
46. PM lateral. A color, la cámara hace un suave movimiento diagonal desde el borde superior izquierdo sobre dos cuerpos desnudos acostados. Encadenado
47. PM  $\frac{3}{4}$ . A color, breve movimiento sobre torso y cabeza de cuerpo desnudo masculino en posición invertida; al fondo y en la oscuridad se alcanza a observar otro cuerpo hacia la izquierda. Fundido a blanco
48. PG picado fijo. A color, adyacentes unos a otros se ven cuatro cuerpos desnudos recostados verticalmente boca arriba y uno, hacia el centro y la parte superior, boca

abajo con las piernas recogidas y los brazos un poco extendidos; otro cuerpo desnudo boca arriba se halla en el inferior del encuadre formando una horizontal de aproximadamente 30° y uno más hacia el borde del centro derecho; todos se mueven suavemente. Se retoma narración en *off* hasta 53.

49. Efecto *flash*. PP picado. *Travelling* diagonal rápido y corto de vientre y abdomen desnudo femenino boca arriba

50. Efecto *flash*. PP cenital. *Travelling* diagonal rápido y corto de torso femenino desnudo boca arriba e invertido.

51. Efecto *flash*. PM cenital. *Travelling* de derecha a izquierda que pasa por torso y piernas femeninas desnudas recostada horizontalmente boca arriba. Efecto *flash*

52=48. El plano dura más tiempo. Encadenado

53. PM lateral a la altura de la cintura. Superposición de cuerpos desnudos caminando de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. Encadenado

54. PM frontal. B/N. La cámara se mueve de izquierda a derecha y se acerca y aleja de acuerdo a los espacios de habla y silencio del protagonista que habla hacia ella.

Fundido a negro.

55. Plano secuencia con velocidad acelerada, a color, siguiendo en leve picado un cuarto y pasillo vacíos, deteriorados e inundados, y se sube por tres peldaños hasta un cuarto de tamaño reducido con una persona de pie en su centro; se hace un efecto lento de *flash* y la cámara se queda fija en PG que encuadra a personaje vestido de negro recortando su cabeza, pero también a su reflejo completo en el agua que ondula; la narración continúa en *off* hasta 57.

56. *Travelling* vertical, a color, que inicia lento, pasa a gran velocidad y vuelve a ser lento, desde reflejo en el agua de rostro del personaje anterior hacia sus pies, que resultan ser los que vimos más arriba deformados.

57. A color, fondo de agua ondulando con reflejo hacia el centro del borde superior de rostro invertido de personaje anterior riendo. Encadenado

58. PPP frontal. B/N. La cámara se acerca, se aleja y se mueve por los ojos y la boca del protagonista mientras habla hacia ella, termina deslizándose a la izquierda hacia fondo negro.

59. PP frontal. B/N. Inicia con imagen desenfocada de parte del rostro del protagonista que se mueve hasta alejarse hacia plano de enfoque encuadrándose su rostro, se acerca y se aleja mientras habla a la cámara en leve movimiento.

60. PM frontal. B/N. Protagonista se acerca y se aleja mientras habla a cámara pasando de planos de enfoque y desenfoque; el plano pasa a inclinarse un poco y se desliza a la derecha hacia fondo negro.

61. Abre de negro. PP frontal. B/N. Protagonista habla sin cambiar mucho de posición a cámara en mano; *overlapping* de voz de plano siguiente.

62. PM frontal. B/N. Protagonista un poco a la derecha del encuadre, habla a cámara en mano; *overlapping* de voz de plano siguiente. Fundido a negro

63. PP frontal. B/N. Protagonista habla a cámara, se hace *zoom in* hacia su rostro.  
Fundido a blanco

64. Plano fijo. A color, fuego ardiendo sobre portada de libro *Fausto*, cuyo título se ve verticalmente a la derecha del encuadre; sobre esta se superpone, sin dejar de verse el fuego, un fragmento del libro en cuyo centro aparece el título “NOCHE PROFUNDA”, termina de quemarse la página. Fundido a negro



### 8.3. Desglose

Plano	Componentes								
	Duración	Composición	Iluminación	Color	Decorado	Prof. de campo	Música	Voz	Foley y efectos
1	00:08	Punto de fuga hacia el borde central derecho del encuadre, con salida de luz dibujando una diagonal; personaje a la izquierda en un plano más próximo, ocupando la mitad del encuadre y dibujando una forma triangular	Luz contrapicada lateral inferior, muy intensa y dura que contrasta con fondo oscuro	B/N de fuertes contrastes entre tonos	Sin objetos, a excepción del elemento lumínico difuso al fondo; el personaje lleva una camiseta lisa y un collar de cuentas oscuras y claras alternadas	Amplia, por diferencia de tamaños entre los objetos; foco selectivo a personaje en primer plano	-	“En aquél entonces tuve varios sobrenombres . El demonio y satanás cuando todavía andaba de militante”.	-
2	00:08	Dinámica y veloz; el movimiento del personaje dibuja líneas rectas duras horizontales y diagonales	Luz picada frontal, de calidad dura e intensidad más suave	Fondo azul frío en contraste con figura cercana en color más rosa;	Sin objetos hacia el fondo; rostro empapado	Espacio plano, totalmente enfocado	-	(Off) “Más tarde, me llamaban la liendra, cuando no podía bajar de diez	-

		proyectadas fuera de campo y hacia el final, verticales dentro del encuadre; las formas se pierden a excepción del final en donde el gesto del protagonista traza un rombo hacia el centro.		opacidad en ambos				seconales diarias”	
3=1	00:03						-	“y no tenía fuerzas para atracar a nadie”	-
4	00:04	Forma triangular en plano cercano trazada por el personaje que se desplaza horizontalmente dibujando una línea recta; se entrecruza con línea diagonal	Luz lateral contrapicada dura, de menor intensidad, sobre fondo oscuro; entrada intensa de luz al fondo derecho	B/N; contraste lumínico	=1	Amplia, por diferencia de tamaños entre los objetos; fondo desenfocado	-	“Mi cabeza entró en cortocircuito y veía	-

		por entrada de luz hacia el fondo							
5	00:04	Forma vertical hacia el centro que aumenta de tamaño mientras se recorta en el borde superior; en su interior se dibujan líneas curvas y dinámicas.	Basada en luz emitida por objeto (fuego), quedando en sombra el fondo	Naranja, intenso	Solo se observa el fuego en el espacio	Espacio plano por fondo negro; enfoque total	Entra hacia el final con sonido agudo y sostenido	ángeles bamboleándose en los techos de las casas”	-
6	00:02	Dinámica; líneas verticales y forma rectangular hacia la izquierda atravesada por línea diagonal que dibuja el cuerpo	Luz lateral intensa y dura	Naranja, contraste lumínico	Torre antigua alta, cuerpo desnudo	Distancia corta por proximidad de objetos; enfoque total	Toques suaves de percusión	-	-
7	00:03	Fija; forma rectangular por sobre-encuadre, con línea horizontal	Luz lateral intensa dura que genera fuertes contrastes	Monocroma naranja con contrastes lumínicos que	Espacio pequeño de dos muros verticales paralelos	Punto de fuga hacia la derecha, distancia de profundidad	Continúan toques de percusión	-	-

		inclinada al interior de ella; el personaje traza un triángulo de ángulo más abierto		alcanzan tonos subexpuestos	unidos por una varilla de metal	corta; enfoque total			
8	00:05	Líneas curvas y verticales por movimiento de fuego que traza forma triangular, se desplaza suavemente sobre la horizontal	Basada en luz propia del fuego	Naranja, amarillo, afinidad lumínica	Solo fuego	Espacio plano, enfocado	Continúan toques de percusión	-	-
9	00:03	Dinámica; líneas verticales onduladas dibujadas por el agua y hacia el centro y en la parte superior el personaje traza dos formas cuadrículadas	Luz nadir dura y de menor intensidad	Fondo azul; negro y rosado en personaje; opaco	Personaje usa camión de manga larga negro	Espacio plano, enfoque total	Continúan toques de percusión	"Fue por esos días también cuando conocí a Lucifer	-

10	00:03	Rostro de personaje traza un trapecio invertido en el centro que ondula horizontalmente ; espacio de aire por debajo	Luz nadir dura de intensidad media	Fondo azul, negro y rosado en personaje; opaco	Personaje usa camión de manga larga negro; cabello hasta el cuello	Espacio plano, enfoque total	Toques de percusión, platillos	el maldito en persona”	Ondas de agua
11	00:04	Personaje a la derecha traza forma ovalada y dibuja con su gesto una curva en profundidad; hacia el fondo a la izquierda, entrada de luz en punto de fuga dibuja una línea diagonal recta	Luz cenital dura de gran intensidad, a la que se añade luz lejana y pequeña intensa desde el fondo	B/N; fuerte contraste lumínico	Espacio vacío a excepción de entrada de luz; personaje con camiseta lisa y collar de cuentas oscuras y claras alternadas	Amplia por diferencia de tamaños entre objetos; foco selectivo a personaje en plano cercano	Platillos que pasan a <i>fade</i> , quedando en un sonido leve y sostenido	“Me lo presentó “El enano”, como se presenta a cualquier fulano por ahí”	-
12	00:23	Encuadre dividido por rostro de personaje recortado a la derecha y fondo negro	Luz cenital intensa y dura	B/N; fuerte contraste lumínico llegando a zonas sobre-expuestas	Sin objetos hacia el fondo a excepción de la entrada de luz	Espacio plano por fondo desenfocado	Continúa sonido agudo sostenido	“Él dijo que me conocía, que andaba reclutando manes como yo, que habíamos	Muy suave, sonido de motor

		ocupando cerca de un tercio a la izquierda; peso en la nariz del personaje que traza un triángulo y, con los ojos, una línea horizontal sobre ella						llegado al fondo de los fondos y seguíamos tan campantes sin lloriqueos ni arrepentimientos. Me felicitó, porque no me había vendido a ninguna fórmula, ni del poder, ni de la familia, ni del bienestar de nadie”	
13	00:05	El encuadre se divide verticalmente a la mitad por el suelo y el fondo; las piernas fijas del personaje trazan un rectángulo hacia la izquierda que se desplaza por	Luz frontal dura de intensidad media	Fondo gris, marrón y amarillo en suelo, rosado en personaje; opacos	Suelo rocoso, fondo vacío	Poca por proximidad de objetos; juego de desenfoque / enfoque total	Inicia ritmo regular de tempo rápido	“Pero veía que no iba para ningún lado, que no me atrevía a ir más allá”	_

		movimiento de cámara							
14	00:05	Dinamicidad por diferentes velocidades de movimiento; en general se dibujan formas ovaladas con los cuerpos, así como diagonales curvas de aprox. 30° que se desplazan en dirección contraria a las manecillas del reloj	Luz contrapicada intensa y dura	Naranja; fuertes contrastes lumínicos quedando zonas de cuerpos en sombra	Espacio vacío, cuerpos desnudos	Volumen en los cuerpos, fondo plano; enfoque total	Continúa anterior	“Que había renunciado a los rituales de la militancia y a cuatro consignas gastadas”	—
15	00:06	Predominio en el fondo de formas pequeñas y circulares que varían su tamaño y convergen adyacentes; son	Luz natural muy contrapicada, intensa y dura	Naranja y blanco, con leves variaciones en el fondo, pero fuerte contraste lumínico con figura	Fondo repleto de engranajes que varían levemente su tamaño; personaje sin camisa, usa pantalón jean y collar de cuentas	Poca por cercanía de objetos; enfoque total	Continúa anterior	“Pero que era evidente que no había renunciado a esa pasión	—

		atravesadas por el cuerpo del personaje que dibuja una diagonal entre la esquina superior derecha y la inferior izquierda, así como una forma triangular con base hacia borde inf. izq.		del personaje	oscuras y claras alternadas				
16	00:05	Formas circulares que se superponen y cuyo tamaño ocupa gran parte del encuadre; su desplazamiento traza una línea horizontal que asciende hacia el final	Luz lateral intensa y dura que alcanza la sobre-exposición	Blanco y naranja; fuerte contraste tonal	Engranajes desgastados	Amplia; foco selectivo a plano más cercano	Continúa anterior	por enmendar la realidad que nos han hecho vivir y con la que nos están matando”	—
17	00:10	Inicia con dos formas rectangulares	Luz lateral derecha	B/N; fuerte contraste tonal	Sin objetos	Espacio plano; enfoque total	Continúa anterior	“La idea de destruirlo todo, para	—



		largas que dividen el centro del encuadre, cuya separación forma una línea vertical recta, la cual posteriormente se desplaza hacia la izquierda, dando paso a una diagonal horizontal por los ojos del personaje y una diagonal vertical móvil por la separación de este con el fondo a la derecha	intensa y dura					cambiarlo todo”	
18	00:04	Personaje traza una forma triangular cuyo desplazamiento dibuja una línea	Luz cenital unidireccional, dura e intensa	B/N; fuertes contrastes tonales	Espacio vacío; personaje con camiseta lisa y collar	Volumen por contraste tonal, fondo plano; enfoque total	Continúa anterior	“Decía que el hombre está impulsado por instintos malignos”	—

		horizontal; la línea vertical del centro del triángulo, mientras se mueve, pasa a diagonales cuya posición coincide con las esquinas del encuadre							
19	00:04	Simetría; en el fondo, re-encuadre cuadrado, presencia de varias líneas rectas verticales paralelas con dirección hacia arriba; contraste con figura en el centro, cuyo movimiento genera líneas más curvas y dinámicas	Luz frontal, dura y de menor intensidad; la figura no genera sombra en el fondo	Fondo gris con un poco de azul, figura naranja; opacos; afinidad tonal	Espacio cuadrado reducido formado por muros con grietas, humedad y deterioro; cuerpo desnudo, cabello hasta el cuello	Punto de fuga hacia el centro de la imagen, generando distancia; enfoque total	Continúa anterior	“Que con frecuencia, son más fuertes que las ideas morales”	—

20= 19	00:11	Simetría, mismo emplazamiento anterior; repetición de motivo lineal por movimiento de personajes hacia el centro que dibuja curvas y formas triangulares dinámicas					Continúa anterior	“Que hay que seguir esos instintos, liberar esas energías que también están en la sociedad, y que la única forma de volver al paraíso era construyéndolo en la tierra”	—
21	00:06	Forma principal triangular, trazada por personaje, ubicada a la izquierda y que ocupa más de la mitad del encuadre; al fondo, contiguo y hacia la zona inferior, la salida traza una forma cuadrada inclinada de	Luz lateral izquierda, dura e intensa; entrada de luz pequeña y lejana desde el fondo, dura e intensa	B/N; fuertes contrastes tonales	Espacio vacío a excepción de salida al fondo con peldaños; personaje con camiseta y collar de cuentas oscuras y claras alternadas	Amplia por diferencia en tamaño de objetos; punto de fuga hacia la zona izquierda inferior	Continúa anterior	“Iluminando las ciudades, creando industrias, haciendo al ser humano algo más consciente”	—

		tamaño mucho menor							
22	00:01	Dibujo de líneas horizontales por movimiento veloz de barrido	Luz ovni-direccional, muy intensa y menos dura	Monocroma naranja; contrastes lumínicos	Suelo repleto de escombros industriales derruidos	Poca distancia entre objetos; enfoque total	Entra en ritmo anterior sonido agudo sostenido	“Un mundo	–
23	00:01	Continuación a líneas horizontales anteriores por movimiento análogo	Luz lateral contrapicada, dura y de menor intensidad	Naranja, contrastes lumínicos, dejando algunas zonas de cuerpos en sombra	Cuerpos desnudos	Volumen en cuerpos, fondo plano; enfoque total	Continúa anterior	más lejano	–
24	00:01	Engranaje traza una forma redonda cuyo centro se sugiere en la esquina superior izquierda del encuadre, con líneas verticales a la derecha dibujadas por los piñones	Luz frontal difusa de intensidad normal	Monocroma naranja; afinidad tonal	Engranaje oxidado	Se amplía por largo de los piñones; fondo desenfocado	Continúa anterior	de las leyes	–

25	00:01	Muy cambiante debido a movimientos rápidos, pero se logran formas anguladas desde objetos e iluminación, que apuntan hacia el extremo inferior izquierdo	Luz lateral difusa y variable en intensidad	Naranja, contrastes lumínicos quedando zonas de cuerpos en sombras	Cuerpos desnudos	Volumen en cuerpos, fondo plano; enfoque total	Continúa anterior	de la naturaleza	–
26	00:01	Engranaje traza formas circulares de gran tamaño con igual eje, recortadas por encuadre, estas ocupan zonas desde la derecha al inferior	Luz frontal difusa y de intensidad normal	Monocroma naranja; variación en saturación	Engranaje oxidado y desgastado	Espacio plano; fondo desenfocado	Sobra anterior, platillos	–	–
27	00:01	Definición más clara de una figura con forma ovalada vertical ocupando ¼ del	Luz lateral difusa e intensa	Monocroma naranja; distintas variaciones en saturación y	Insecto con zonas manchadas en su cuerpo, sobre agua; fondo repleto	Distancia entre figura y objeto en plano lejano; enfoque total	Continúa anterior	y sobre	–

		encuadre del lado izquierdo, su posición dibuja a la vez una línea horizontal en la mitad; contraste con el fondo en el que se trazan formas cuadradas inclinadas aprox. a 15° sobre la horizontal		contraste lumínico	de basura industrial con objetos metálicos, particularmente una cadena de bicicleta en plano más cercano				
28	00:01	Líneas diagonales dibujadas por cuerpos, que atraviesan el encuadre de esquina a esquina en ángulo aprox. de 135° sobre la horizontal.	Luz lateral direccional, dura y de intensidad normal	Naranja; contrastes tonales que dejan a zonas de cuerpos en sombra	Cuerpos desnudos	Superposición de cuerpos, pero muy cercanos; enfoque total	Continúa anterior	todo	—
29	00:01	Línea fuerte dibujada por el centro del	Luz lateral contrapicada,	Naranja; fuertes contrastes	Bajo la nariz y sobre los labios, tira de	Volumen en rostro y cuerpo,	Continúa anterior	de las	—

		rostro, inclinada aprox. 30° y con dirección coincidente con la esquina superior derecha del encuadre; a la vez, el rostro traza un triángulo cuya base, paralela a la línea dibujada por los ojos, es perpendicular a la línea fuerte más arriba	intensa y dura	lumínicos que van de la sobre-exposición a zonas en total sombra	alambre delgada y flexible rodeando la cabeza del personaje	fondo plano; enfoque total			
30	00:02	Encuadre dividido por una línea inclinada aprox. a 30° sobre la horizontal y dirigida hacia la esquina superior izquierda; en el borde izquierdo,	Luz lateral dura de intensidad baja	Naranja; contraste lumínico	Cuerpo desnudo	Volumen en cuerpo, fondo plano; enfoque total	Continúa anterior	infames leyes de Dios que	

		la mano del personaje traza una pequeña forma rectangular vertical con base en el borde inferior							
31	00:02	Línea principal dibujada por antebrazo a la derecha hacia arriba, inclinada, dirigiéndose a la esquina superior izquierda; con su base, el torso del personaje traza un rectángulo que cruza el encuadre, y el rostro traza un triángulo cuya punta se ubica poco debajo del centro.	Luz lateral contrapicada dura de intensidad baja	Naranja; contraste lumínico	Cuerpo desnudo, tira de alambre bajo labio de personaje rodeando su cabeza	Varios planos de acercamiento ; desenfoque a plano más cercano, foco hacia rostro y cuerpo	Continúa anterior	pertenecen a un mundo ya arcaico”	—



32	00:02	Líneas verticales inclinadas dibujadas por brazos, se deslizan hacia la derecha; el torso dibuja una línea perpendicular proyectándose, más que desplazándose, en la zona superior desde la izquierda	Luz lateral contrapicada, dura y muy intensa	Naranja; contraste lumínico	Cuerpo desnudo	Superposición de partes del cuerpo, pero distancia corta, fondo plano; enfoque total	Continúa anterior	—	—
33	00:02	Engranaje traza una forma circular de gran tamaño recortada a la izquierda del encuadre y ocupando 2/3 de este; líneas horizontales por movimiento	Luz frontal difusa de intensidad media	Naranja, opaco; afinidad lumínica	Engranaje desgastado	Espacio plano; fondo desenfocado	Continúa anterior	“Que para que ese hombre nuevo aparezca	—

34	00:10	Predominio de formas triangulares, la figura principal traza un triángulo que se desplaza horizontalmente dentro del encuadre, a su interior, en el rostro del personaje, el gesto y la nariz forman triángulos más pequeños; los ojos dibujan una línea vertical inclinada	Luz cenital, dura y muy intensa	B/N; fuertes contrastes lumínicos	Espacio vacío; personaje usa camiseta y collar de cuentas largas y cortas alternadas	Espacio plano; enfoque total	Continúa anterior	hay que acabar con las leyes morales del pasado, no importando si tenemos que destruir el cerebro de 50 generaciones a punta de perico y heroína”	—
35	00:23	El personaje traza un triángulo equilátero con base coincidente en posición y tamaño con el	Luz cenital dura y muy intensa	B/N; variedad y contraste lumínicos	Tubo plástico largo al fondo; personaje usa camiseta y collar con cuentas largas y cortas alternadas	Amplia por largo de tubo; enfoque total	Continúa anterior	“Me embarqué entonces en una aventura realmente demoniaca y durante diez años formé parte de la	—

		borde inferior, pero desplazado un poco a la derecha; los brazos, la cabeza y un elemento al fondo dibujan líneas paralelas inclinadas aprox. a 30°						hermandad libertaria <i>Las ciudades de la noche roja</i> ”	
36	00:10	Personaje pasa ahora a trazar una forma rectangular inclinada verticalmente, que inicia entrando por la izquierda y en la zona inferior y termina hacia el centro, entre esquinas opuestas; por debajo, un tubo dibuja una línea	Luz cenital dura y muy intensa	B/N; contraste lumínico	=36	Amplia, con base en largo del cuerpo; enfoque total	Continúa anterior	“Viví tres años fabricando armas y drogas en las selvas del Darién, en las fronteras entre Colombia y Panamá”	—

		paralela a la vertical							
37	00:02	Encuadre dividido en cuatro zonas por formas rectangulares de ancho similar, excepto la primera desde el borde izquierdo, que mide la mitad de ancho; la forma que le sigue, correspondiente a una torre, contiene rectángulos simétricos y uno particular de menor tamaño en el centro vertical y la zona superior; la forma del borde derecho es más	Doble, lateral izquierda intensa y dura, y lateral derecha más difusa e intensa, pero un poco menos	Naranja y azul; en el naranja hay mayor contraste lumínico, siendo el azul más opaco	Torre antigua alta; personaje-niña usa dos coletas y viste un suéter de cuello cerrado y una falda corta con pliegues, descalza; lleva un lazo para saltar	La luz traza un punto de fuga en el centro, pero a la vez se construye otro mediante proyección de sombra hacia la izquierda, generando también la ilusión de una distancia amplia; enfoque total	Continúa anterior	“Casi todos en esa colonia	Efecto swish

		orgánica y con bordes redondeados							
37b	00:05	Sobre 2/3 del encuadre a la derecha, se superpone plano del protagonista, cuya mirada dibuja una línea horizontal inclinada y bajo la cual la nariz forma un triángulo y el gesto un rombo; rostro y pecho trazan formas más ovaladas, igualmente inclinadas	Sobre la anterior, en plano insertado hay luz cenital dura y muy intensa	Sobre anterior, b/n, contraste lumínico	Personaje usa camiseta y collar con cuentas largas y cortas alternadas	Sobre anterior, distancia corta, volumen en personaje, enfoque total	Continúa anterior	están infectados con el virus b23, el virus de la mutación biológica, virus que causa frenesí sexual y la muerte en medio de convulsiones eróticas”	—
38	00:01	Simétrica, pero con el centro desplazado un poco a la izquierda; la torre traza una	Luz lateral intensa y dura	Monocroma naranja; fuertes contrastes tonales	Torre antigua alta, cuerpo desnudo	Espacio plano, un poco de volumen en torre; enfoque total	Continúa anterior	—	—

		forma rectangular que ocupa todo el largo del encuadre y deja un espacio de aire a sus lados; en su interior, líneas verticales paralelas y hacia el centro y la zona superior, una forma rectangular más pequeña							
39	00:01	Los cuerpos cierran una forma triangular hacia el centro y una paralela de mayor tamaño con el contorno exterior; un brazo dibuja una línea vertical que	Luz lateral contrapicada intensa y dura	Naranja; fuertes contrastes lumínicos	Cuerpos desnudos	Escasa por proximidad de cuerpos; enfoque total	Continúa anterior	(Off) "Ser infectado con	—

		coincide con el centro							
40	00:01	Zona en luz y zona en sombra dividen parte superior e inferior del encuadre; en parte superior, una forma triangular con punta en esquina superior izquierda	Luz lateral contrapicada intensa y dura	Naranja; contraste lumínico	Cuerpo desnudo	Volumen en cuerpo, fondo desenfocado	Continúa anterior	( <i>off</i> ) este virus	_
41	00:01	Variedad de líneas curvas dibujadas por cuerpos entrelazados en la zona izquierda e inferior; cuerpo en esquina superior derecha traza un triángulo que se dirige al centro	Luz lateral contrapicada intensa y dura	Naranja; fuerte contraste lumínico	Cuerpos desnudos	Volumen en cuerpos, escasa por proximidad de estos; enfoque total	Continúa anterior	( <i>off</i> ) es el primer	_

42	00:01	Tres líneas curvas similares hacia la izquierda, cruzadas por dos líneas rectas perpendiculares que salen desde la derecha, la horizontal inclinada proyecta así mismo líneas paralelas hacia el fondo	Luz lateral, leve contrapicado, intensa y dura	Naranja; fuerte contraste lumínico	Cuerpos desnudos	Amplia, punto de fuga sobre borde superior hacia la izquierda; desenfoque hacia el fondo	Continúa anterior	( <i>off</i> ) paso para lograr	_
43	00:01	Encuadre dividido por diagonal que cruza desde el borde superior izq. hacia el borde inferior derecho; menos visible, un brazo dibuja una línea horizontal	Luz lateral dura e intensa	Naranja, fuerte contraste lumínico	Cuerpo desnudo	Basada en largo de torso, enfoque total	Continúa anterior	( <i>off</i> ) la inmortalidad”	_



		inclinada en la parte superior							
44	00:01	Encuadre dividido a la mitad por diagonal de aprox. 135° sobre la horizontal	Luz lateral contrapicada dura e intensa	Negro, naranja, blanco; contraste lumínico	Piel desnuda	Espacio plano; enfoque total	Continúa anterior	–	Alaridos cortos y agudos que se asemejan a la risa
45	00:01	Cuerpo traza una diagonal desde la mitad del borde derecho hacia la esquina superior izquierda; el brazo traza una curva en la parte superior derecha; desplazamiento de estas líneas hacia arriba por movimiento	Luz cenital intensa y dura	Naranja; fuerte contraste lumínico	Cuerpo desnudo	Volumen en cuerpo, espacio plano; enfoque total	Continúa anterior	–	Continúan alaridos
46	00:02	Cuerpos trazan dos triángulos conexos de distinto tamaño	Luz cenital intensa y dura	Naranja; contraste lumínico	Cuerpos desnudos	Poca por proximidad de objetos; enfoque total	Continúa anterior	–	Continúan alaridos

		cuya línea adyacente divide el encuadre diagonalmente de la esquina superior derecha a la esquina inferior izq.							
47	00:02	El eje de un cuerpo dibuja una línea inclinada de aprox. 45° desde la esquina inferior izq. ; así mismo, el contorno del cuerpo forma un triángulo con el borde superior e izquierdo del encuadre	Luz lateral intensa y dura	Naranja; contraste lumínico	Cuerpo desnudo; tira de alambre rodeando su cabeza	Distancia, aunque corta, entre cuerpos; enfoque a cuerpo en plano más cercano	Continúa anterior	–	Continúan alaridos
48	00:01	Ejes de los cuerpos dibujan líneas verticales	Luz cenital intensa y dura	Naranja; fuerte	Cuerpos desnudos	Mayor amplitud por apertura de	Continúa anterior	(Off) “La mayoría de los que	–

		inclinadas separadas a lo ancho del encuadre, que proyectan una convergencia sobre el borde superior hacia la izquierda; en la zona inferior, cuerpo dibuja una línea perpendicular al eje central de estas		contraste lumínico		encuadre y superposición de objetos; enfoque total			
49	00:01	Encuadre dividido a la mitad por una diagonal curva que dibuja el contorno de un cuerpo, aprox. a 40°	Luz cenital, de menor intensidad y dureza	Naranja	Cuerpo desnudo	Volumen en cuerpo, fondo plano; enfoque total	Continúa anterior	( <i>off</i> ) pertenecen	—
50	00:01	Principalmente, cuerpo traza una forma rectangular horizontal inclinada con	Lateral contrapicada intensa y dura	Naranja; variación y contraste lumínicos	Cuerpo desnudo de pechos pequeños	Distancia corta entre cuerpos; foco selectivo a plano más cercano	Platillos con más velocidad	( <i>off</i> ) a la hermandad	—

		contornos curvos que ocupa la mitad del encuadre; por debajo se dibuja una línea perpendicular a esta que atraviesa el encuadre saliendo de esquina superior izq.							
51	00:01	Forma rectangular trazada por cuerpo, atraviesa diagonalmente el encuadre aprox. a 165° sobre la horizontal, su contorno superior forma un triángulo isósceles con el borde superior	Luz lateral dura de baja intensidad	Naranja; tonos bajos	Cuerpo desnudo	Espacio plano; fondo desenfocado	Continúa anterior con ritmo más lento	(off) no	—

		y derecho del encuadre							
52=48	00:15	Variación leve por movimiento interior lento					Continúa anterior	( <i>off</i> ) pasan de los treinta años. A esa edad, estos manes son ahorcados o estrangulados en frente de una pareja haciendo el amor para que el espíritu del ahorcado se introduzca en el bebé recién engendrado”	—
53	00:08	Ejes de cuerpos dibujan líneas verticales curvas y dinámicas, cuyo movimiento dibuja una línea horizontal con ambas direcciones	Luz lateral difusa y de intensidad baja	Naranja; variación lumínica	Espacio vacío, cuerpos desnudos	Dada por superposición transparente de objetos; desenfoque	Continúa ritmo regular y de menor velocidad	—	—

54	00:16	Personaje traza una forma triangular que se desplaza horizontalmente y en torno a cuyo centro se desliza el punto de fuga generado por una forma rectangular pequeña que traza hacia el fondo la salida de luz	Luz cenital intensa y dura; entrada de luz intensa lejana por salida al fondo	B/N; fuerte contraste lumínico	Espacio vacío, viéndose salida al fondo; personaje usa camiseta y collar de cuentas largas y cortas alternadas	Amplia; enfoque a personaje en plano cercano	Continúa anterior en el fondo; hacia la mitad, desaparece e marca rítmica y entra tonada lenta en plano	“He conocido ciudades llenas de estos demonios, ciudades como Ba’dan, Ghadis, Naufana; ciudades escondidas en los cuatro continentes, cuyo cielo por la noche se torna rojo”	—
55	00:08	Dinámica, basada en formas cuadradas en la zona superior, y líneas rectas, las cuales siguen en proyección en el eje Z; el plano termina en composición fija, simétrica,	Basada en luces que entran por cavidades de muros laterales, difusas e intensas pero de poco alcance; termina con luz cenital añadida	Colores fríos hacia el interior, entradas de luz cálidas; presencia de ambos en el recinto final; opacidad, leve variación tonal	Edificación abandonada, vacía, amplia e inundada; cuarto final profundo y estrecho; personaje viste camisón hasta las rodillas negro y desgastado	Muy amplia, dado el recorrido por los pasillos y el tamaño del cuarto final; sin desenfoque	Continúa anterior,	(Off) “Ciudades donde se venera al señor de las abominaciones, Humwawa, que tiene el rostro como una masa	—

		desplazada un poco hacia la izquierda con formas cuadradas paralelas de tamaño grande							
56	00:01	Predominio de líneas verticales hacia el centro por movimiento con dirección hacia arriba; atravesando el encuadre, una línea vertical recta que se desliza hacia arriba; hacia el final, una línea curva diagonal, irregular, que divide el encuadre en la mitad	Luz cenital dura de intensidad media	Contraste de colores fríos (azul y gris) y cálidos (amarillo, marrón y rosa), predominio de los primeros; leve variación lumínica	Parte inferior inundada; suelo cubierto por volúmenes rocosos; personaje lleva cabello por el cuello y usa camisón largo desgastado; pies rústicos	Distancia por superposición de objetos, fondo plano; enfoque total	Continúa anterior	( <i>off</i> ) de intestinos”	–
57	00:02	Rostro de personaje traza una forma triangular	Luz desde posición nadir, menos dura y de	Fondo frío (azul), figura cálida (rosado),	Muro desgastado; personaje con	Espacio plano; enfoque total	Continúa anterior	( <i>Off</i> ) “A Aguchi, señor	–

		equilátera pequeña, hacia el centro del borde superior del encuadre	intensidad baja	predominio de primero; opacidad, tono oscuro	pelo hasta el cuello				
58	00:06	La nariz y el rostro del personaje trazan formas triangulares, así como una línea horizontal dibujada por sus ojos; estas se desplazan dentro del encuadre, variando su tamaño	Luz cenital intensa y dura	B/N; contraste lumínico	Sin objetos	Volumen en rostro, fondo plano; foco selectivo a plano más cercano	Continúa anterior	de las eyaculaciones , a Hassan i sabbah, señor de los asesinos	—
59	00:12	Nuevamente el rostro del personaje traza una forma triangular y los ojos dibujan una línea horizontal con desplazamiento , esta vez	Luz cenital dura y muy intensa	B/N; fuerte contraste lumínico	Sin objetos	Volumen en rostro; foco selectivo	Continúa anterior	“El destino de todos los que componen la hermandad es luchar contra el dios que gobierna la vía láctea actualmente, el dios que	—



		ubicándose hacia la derecha del encuadre, quedando aire a la izquierda						nos creó para divertirse sádicamente”	
60	00:10	El personaje traza una forma triangular; un rombo y un triángulo de menor tamaño inclinados, trazados por el gesto y la nariz, los ojos dibujan una línea inclinada; el movimiento de estos elementos varía su tamaño y dibuja una línea curva en eje Z ; hacia el final se inclinan hacia la derecha	Luz cenital dura e intensa	B/N; fuerte contraste lumínico	Espacio vacío, personaje usa camiseta y collar con cuentas cortas y largas alternadas	Espacio profundo por foco selectivo a plano más cercano y movimiento adelante/atrás de personaje	Continúa anterior	“El dios arbitrario, el dios de la violencia la prisión; ese que nos quiere gobernar desde Roma y la maldita Casa blanca”	—

61	00:10	Forma redonda trazada por la cabeza del personaje, el eje de este dibuja una línea vertical; el gesto y la nariz trazan un rombo y un triángulo, los ojos dibujan una línea horizontal; deslizamiento leve, mayor conservación de posición central	Luz cenital intensa y dura	B/N; fuerte contraste lumínico	Espacio vacío, personaje usa camiseta y collar con cuentas cortas y largas alternadas	Volumen en rostro; enfoque total	Continúa anterior	“Que necesita de sus perros humanos para que lo ensalcen convirtiéndose en una manada de locos y estúpidos. (Off) Dios que	—
62	00:08	El personaje traza una forma triangular inclinada; el rostro y la nariz trazan un rombo y un triángulo, los ojos dibujan una línea	Luz cenital intensa y dura	B/N; fuerte contraste lumínico	Espacio vacío, personaje usa camiseta y collar con cuentas cortas y largas alternadas	Volumen en cuerpo; enfoque total	Continúa anterior, hacia el final, tonada de piano aumenta volumen y queda en solo,	está en lucha eterna con Lucifer, el otro dios demencial de este rincón de la vía láctea, (off) que está enamorado de los hombres	—

		horizontal inclinada; estos elementos se sitúan en la mitad derecha del encuadre, dejando un poco de aire arriba					desapareciendo otros timbres		
63	00:03	Mayor simetría con formas anteriores del personaje y su rostro situadas en el centro; aumento de tamaño hacia el final por <i>zoom in</i> , conservando centralidad	Luz cenital dura e intensa	B/N; fuerte contraste lumínico	Espacio vacío, personaje usa camiseta y collar con cuentas cortas y largas alternadas	Volumen en cuerpo; enfoque total	Continúa anterior	quiere construir en la Tierra un paraíso industrial	—
64	00:20	Líneas curvas de mucho dinamismo en todo el encuadre; hacia el fondo, dos formas rectangulares dividen 2/3 y 1/3	Frontal media; luces dinámicas intensas emitidas por fuego, sin sombra	Naranja; fuerte contraste lumínico	Fuego ardiendo; libro <i>Fausto</i> con letra serif	Espacio plano; enfoque total	Continúa anterior, con mayor lentitud a medida que avanza	o lo que es lo mismo, un basurero de desechos”	—

		del encuadre horizontalmente ; se suma una división vertical en 3 tercios y termina con una división diagonal por la mitad que se desliza hacia arriba							
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

#### 8.4. Análisis general

A partir de lo observado en el examen anterior es posible establecer algunos aspectos claves que trazan una ruta en medio del desarrollo del film y cuya presencia, en los distintos momentos, y articulación, con los demás elementos, hacen que se construya en la película la significación de lo otro para el caso de la marginalidad en Cali. En concordancia con el objetivo general de este proyecto, la presente parte del estudio se orienta a explicitar estos aspectos clave, el carácter que adquieren según su lugar en la totalidad del texto y a una aproximación hacia las correlaciones que plantean y que permiten la construcción de la idea en el audiovisual; esto en relación con los conceptos de ensamblaje y *écriture*, que se han tratado para lograr entender el film como un *texto*.

En sí, en el fragmento estudiado podemos observar básicamente cuatro cadenas, conectadas y alternadas entre ellas, (funcionamiento que puede extenderse a todo el film, si bien con variaciones, adiciones o sustituciones, pero cuya esencia nos plantea unas marcas que permiten su recorrido en el trayecto fílmico). Estas cadenas corresponden a una línea con el personaje principal narrando en sonido sincrónico, otra correspondiente a un espacio cuadrado y reducido en el que aparece “Lucifer”, otra en la que adquieren mayor fuerza cuerpos demoniacos y desnudos y, por supuesto, la cadena sonora con el elemento fundamental de la tonada en piano. Con todo, la *escritura* no se sitúa en la separación de estas líneas, pues la significación no nace de tomarlas en su forma aislada, sino que su articulación, yuxtaposición, inserción y disrupción es lo que hace que emerja algo más: la construcción / deconstrucción de aquello que no está presente en las imágenes individuales.

Lo primero que hay que plantear entonces, es lo que resultaría más visible: el film se construye con base en una heterogeneidad de elementos y multiplicidad de líneas simbólicas en donde se evidencia una voz enunciativa, pues este hecho nos permite observar que la conexión que la película realiza no se dirige hacia una continuidad espacio-temporal o de unidad de acción, ni hacia una presentación “objetivada” de los elementos, sino que, si bien su construcción apela a aspectos narrativos, el film constituye una ruptura con ellos, toda vez que los vínculos que se establecen privilegian

la articulación conceptual en lugar de la coherencia narrativa o categórica. Así por ejemplo, el segmento estudiado plantea la idea de “contrato con el diablo”, pero este concepto no ha sido dado, sino que ha estado construyéndose en el desarrollo del fragmento, y los elementos que han servido para construirlo han sido puestos en segmentos anteriores y serán retomados en los siguientes para servir al postulado cabal que presenta el film en lo que concierne a este estudio: la alteridad como margen de la modernidad urbana.

Un factor clave en esta construcción es que el audiovisual, para producir la subjetividad de su personaje principal, se basa en un juego de ocultación / revelación que hace que este personaje aparezca mediante encubrimientos, máscaras, y que su identidad sea transmitida solo a través de otros significantes y sus relaciones.

La primera de las líneas mencionadas, que es con la que abre el fragmento estudiado, contiene la imagen literal de mayor presencia en el film en cuanto al protagonista, y en ella el personaje habla de forma “directa” (mirando a la cámara) y nos cuenta su historia. Esto llevaría a pensar que es el lugar de mayor “transparencia” o “revelación”, pero no: los elementos que la componen (contraste lumínico, color monocromático, composición, profundidad de campo, tesitura y tono de quien habla) elaboran más bien una atmósfera rígida y oscura, y lo que se cuenta también hace parte de lo usualmente ubicado en lo siniestro.

A este respecto, resultan útiles algunas aproximaciones al tratamiento que se le ha dado a este componente, lo siniestro, en el cine desde el hecho fílmico. En este sentido, puede plantearse como un fundamento base la corriente cinematográfica del expresionismo alemán, en medio de la cual se desarrolla toda una estética y narrativa que se dirige a la construcción de la figura del monstruo y la significación de lo fantasmagórico. Esta corriente, como lo expresa Sánchez (1985), se dio durante la época que en Alemania corresponde a la República de Weimar y va aproximadamente desde 1918 hasta 1933, es decir, el periodo de entre guerras: la posguerra y el periodo pre-hitlerista. Esto se conecta precisamente con el ambiente que rodea la significación del

expresionismo alemán: una atmósfera romántica, extraña y desolada, en donde la narración y las imágenes constituyen una alegoría de lo sobrenatural, pero desde el aspecto de la oscuridad.

Sánchez expone que el sentido que subyace a esta tendencia era el dotar a los espacios, los objetos y los personajes del mundo objetivo y concreto una significación simbólica que generara un clima de angustia e inquietud. Los mecanismos de los cuales se valía el cine expresionista para construir esta atmósfera se caracterizan fundamentalmente por el elemento metafórico. Así, en un primer momento estas películas, al recoger elementos pictóricos, se basaban en un plano fijo inmóvil, simulando una pintura; su montaje entonces se constituía en juegos de luz y sombra, la disposición del decorado y los movimientos de los personajes; al igual que acogían la narración interna, como en *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920), o la puesta en escena de personajes todopoderosos, como en *Dr Mabuse* (Lang, 1922).

Sin embargo, la corriente es valorada posteriormente por haber aportado la movilidad de la cámara como recurso narrativo y la supresión del narrador demiurgo. Esto se explica con la aparición del sonido que “quebraría”, en un primer momento, el efecto ilusorio, para dar paso entonces a experimentos formales mediante los cuales se restituya las ensoñaciones de los personajes, siendo estos la psicologización del espacio y el seguimiento, vía cámara, del punto de vista subjetivo con el fin de que este sea envolvente.

Vemos de tal manera que estos elementos se asocian estrechamente con el producto audiovisual que estudiamos, sin embargo, cabe mencionar que en nuestro caso particular, el mediometrage adopta estos procesos de significación pero con elementos más realistas y remitentes al contexto particular, por lo cual lo anterior se suma a una re-interpretación que el film crea de estos procesos, de manera más patente en las otras cadenas simbólicas.

En esta primera cadena, los ángulos acompañan la percepción del juego planteado de transparencia/oscuridad: se inicia con la cámara ubicada casi detrás del personaje, lo cual daría la sensación de que este es “tomado por la espalda”, pero, al hablar hacia la cámara, se muestra que el personaje es consciente de esta posición y que no basta esa manera para leerlo. La progresión de la escala de los planos también moviliza la lectura del fragmento, así, el personaje se nos presenta cada vez más cerca, sin embargo, su acercamiento no expulsa al movimiento de cámara, sino que lo refuerza y nos crea una imagen que balancea, que es movediza, se nos escapa.

El film construye este espacio dando a entender que en él, literalmente, “no todo está completamente iluminado”; además de ello, observamos que las características del plano (encuadre) hacen que este estalle, no pudiendo ser totalidad referencial y convirtiendo así el espacio narrativo / discursivo en algo que va más allá del encuadre, subdividido y con necesidad de reconstituirse. Con ello, el film logra plantearnos que la identidad del protagonista, el significado, hay que completarlos, y aparecen en lo que hay además de esto.

La otra parte entonces, muestra al protagonista a color y, en contraste con la variación anterior, en planos más fijos, ocupando los escenarios en los que se sitúan las otras cadenas simbólicas, permitiendo así un deslizamiento de significados hacia el protagonista. Así por ejemplo con la imagen subsiguiente, cuya abstracción resulta del estado alterado del personaje, en conexión con lo que se nos cuenta sobre su adicción a las drogas y su actividad consecutiva en el narcotráfico. De esta manera la imagen nos está ya transmitiendo, mediante el encuadre cerrado y el espacio plano y cuadrulado, que este aspecto conlleva la idea del encierro, confirmándolo posteriormente la captura del protagonista por parte de la policía.

También funciona así con la imagen del protagonista en una construcción abandonada, cuyas características se corresponden con la cadena, presenciada justo antes, de cuerpos demoniacos. Estos se construyen como tales, no atendiendo a una iconicidad previa, sino por un mecanismo interno del film, así:



Su imagen ha sido desplegada en el fragmento inicial; en ella, las posiciones y miradas de los cuerpos resultan antinaturales en relación con la representación de la gestualidad humana; a ello se añade un efecto musical con notas largas y graves que crean la sensación de tensión y peligro, y también la ausencia de vestimenta o, en tal caso, el solo uso de una tela abultada entre las piernas. Así, el film adhiere a los cuerpos la característica sobrenatural, pero teniendo aún un vacío respecto a esa sobrenaturalidad, y entonces, cuando esta cadena se retoma en el fragmento que estamos examinando, los elementos de color e iluminación vinculan estos cuerpos con el fuego, llevando a que ambos se asocien mediante el concepto de infierno y deslizando la significación de la sobrenaturalidad hacia lo que habita en esa zona: lo demoniaco.

Para aproximarnos aún más a esta conceptualización, y en relación con lo expuesto más arriba acerca del papel que ha jugado lo fantasmagórico en el cine, resulta útil observar que ello teje una asociación con lo infernal ya desde el contexto del expresionismo alemán y la obra de Friederich Murnau, que llegó a realizar una adaptación de *Fausto* bajo la línea estética de esta escuela. Sin embargo, lo interesante de esta cuestión es la forma en que esta estética y el abordaje de lo fantasmagórico llegaron a desenvolverse y a tener presencia en el contexto caleño, propio del film aquí estudiado.

En principio, observemos que en lo gótico habita una alusión a lo fantástico y lo oscuro, aspectos que lo conectan con los planteamientos surrealistas y que explican la fascinación que existiera por parte de esta corriente hacia estas narrativas. Siguiendo lo expuesto por Gómez (2007), vemos que mediante el surrealismo el tema de lo maligno es tratado por el escritor colombiano Álvaro Mutis como un reto nacido en una conversación entre este y el cineasta Luis Buñuel, precursor de la escuela surrealista y amante de la literatura gótica.

Buñuel le plantea a Mutis que sería imposible hacer un relato gótico que estuviera ambientado en el trópico, debido a las condiciones climáticas de la región, que lo alejarían del entorno propio de esta narrativa. Frente a ello, Mutis compone “La mansión

de Araucaima”, una novela corta con pretensión de guion cinematográfico y que tendría como característica fundamental el constituir un relato de gótico tropical, basándose en la premisa de que lo propio del gótico es el tratamiento que hace del mal y que, siendo así, el mal habita en todos los entornos y es posible abordarlo en todos ellos.

Paralelamente, la fascinación por la narrativa de lo maligno se extiende a la producción literaria de Andrés Caicedo, escritor caleño, cinéfilo cuya persona y obra jugó un papel fundamental en la producción cinematográfica del Grupo de Cali, reflejándose en películas como “Pura sangre” o “Carne de tu carne” de Carlos Mayolo y Luis Ospina respectivamente; en ellas, la noche y el vampirismo son el eje principal que, igualmente, se sitúa en el contexto y la mitología caleños. A partir de ello, Mayolo y Ospina elaboran una adaptación de “La mansión de Araucaima” trayendo los elementos de lo fantasmagórico y lo maligno a una hacienda azucarera del Valle del Cauca, constituyendo así una metáfora de lo vampiresco en relación con la explotación y el dominio de poder que habita en este espacio (Berdet, 2016).

Así, en relación con nuestro estudio, esta producción cinematográfica muestra que el tratamiento de lo diabólico y lo maligno desde los inicios del cine de Cali, pudo servir como una manera de problematizar las relaciones coloniales en América Latina, así como el proyecto de modernidad. Lo anterior, al observar que el Grupo adopta una narrativa externa, pero planteándose como un desafío al transformar esta narrativa de acuerdo a su realidad local, y así mismo, el interés por lo oscuro se presenta como una respuesta a un proyecto de modernización que niega el instinto, la pulsión de muerte y lo que queda al margen de lo racional, y cuya negación se remonta a la época colonial y se extiende hasta formas de exclusión contemporáneas.

Vemos que a este respecto el film resulta coherente con esta propuesta y se adhiere a esta problematización, y ello nos explica mejor lo que nos presenta el examen expuesto anteriormente sobre la forma en que el film aborda lo demoniaco y nos va construyendo la identidad de su personaje principal.

Con todo, y continuando con el examen, cabe mencionar que antes de llegar a este punto, las imágenes del protagonista planteadas como alternas y relacionadas con lo anterior, se presentan en planos de muy poca duración y tiene en este momento más peso la imagen monocromática examinada arriba.

Es de esta manera que el protagonista llega al encuentro con Lucifer, cuya imagen nos es mostrada en seguida, pero cuya significación se vale de la palabra narrativa para lograr abstraer lo concreto de la imagen y que su significado esté más allá de la plasticidad. Este aspecto posibilita que se conecte y complemente con las imágenes del fuego y de los cuerpos, haciendo que aparezca el componente del infierno, pero ahora jugando el concepto de una propuesta.

Aquí, con la fuerza simbólica introducida anteriormente, el material audiovisual descarga una batería retórica para presentar esta propuesta, que logra plantearnos el proyecto desarrollista: por un lado, el ritmo se acelera, desde la parte visual, sonora y por supuesto de montaje entre planos, en que también pasa a predominar el corte directo, en contraste con la transición en general que hace uso del encadenado o el fundido; todo lo anterior engendra la idea de velocidad. Así mismo, las imágenes de la cadena metafórica, en tono naranja, se componen, por una parte, de cuerpos desnudos que se entrelazan y rozan entre sí; presentándose en planos cercanos y de forma explícita, las imágenes llevan al componente de sexualidad abierta; por otra parte, las imágenes se componen de engranajes y piñones, cuyo componente se dirige al aspecto industrial, la maquinaria.

Seguidamente, se muestra al protagonista, a color, sobre un fondo repleto de engranajes y sin camisa; la imagen se vuelve importante porque es la articulación de las unidades anteriores y porque, mediante ella, estas unidades plantean una interpelación a aspectos de otredad y modernidad. En principio, pareciera que más que un vínculo, estas nociones plantearan una disociación, pues podría observarse que se construye la modernidad a partir de la exaltación de la energía mecanicista, o sea, la exaltación de la razón y el progreso, y a la par, se presenta la exaltación de la energía en su forma sexual

e instintiva; sin embargo, este es solo otro mecanismo que se usa para construir la alteridad.

Nuevamente, para vincular estos elementos hay que indagar en su valor conceptual; ambos, sexualidad abierta y maquinaria industrial, producen la significación de una fuerza y, de esta manera, la asociación que las relaciona es la liberación, el impulso. La propuesta se trata así de un proyecto libertario que contiene progresismo y energía sexual y que, de esta manera, construye su alteridad a partir de la exaltación del instinto.

Se genera así, a través la escritura fílmica, la instauración de un conflicto, mediante el cual se moviliza la significación de la alteridad, teniendo en cuenta que esta última nos ha sido mostrada a partir de la abyección que se impregna en los cuerpos y el instinto, pero no ha sido resuelta del todo: el personaje principal, aunque invitado al proyecto libertario, aún subvierte, y es bajo estas disrupciones y esta relación con la organización discursiva que el protagonista ha aceptado este contrato.

La parte que cierra el fragmento confirma esta forma de relación: el ritmo en los cuerpos desnudos, al ser más pausado, genera un contraste; la cámara recorre y *entra* ya en el edificio en que se alberga Lucifer, llegando hasta él, y en la banda sonora se escucha una tonada de piano que ha sido presentada al inicio del film y que conecta con la imagen monocromática del protagonista.

Aquí, esta imagen se transmuta en una declaración (la cámara es más estable y el plano más frontal), pues se ha logrado construir una caracterización de la misma y, debido a las conexiones, el que en ella estén presentes la multiplicidad de significaciones anteriores, sin que por ello aparezcan de manera explícita. De tal forma, la conexión textual nos plantea que el protagonista ha hecho suya la propuesta, culminando con la metáfora final que introduce el cruce de superficies textuales y consuma la escritura del fragmento remitiendo de forma literal al relato faustiano, en el que se narra la tragedia del sabio mago que no pudo dominar las potencias infernales que desencadenó al vender

su alma a Mefistófeles a cambio de gozar de la vida plenamente, y que concluye en la conmoción material y espiritual de la revolución industrial.

De acuerdo a todo lo anterior, se puede observar que la significación de la alteridad en el film aparece como un *proceso*, toda vez que esta se constituye, primero, de una construcción, y pasa, más tarde, a su consiguiente de-construcción. El fragmento que se ha examinado y al que se ha puesto más atención se compone de esta parte constructiva y de la inserción del conflicto que permite desplegar el deslizamiento de esta organización.

De esta manera, en la parte posterior los elementos se sitúan en un re-encuentro del protagonista con el diablo, pero se retoman de forma distinta. Por una parte, Lucifer está momificado y las herramientas industriales son ahora *desechos* industriales. Además de ello, el edificio, escenario en el que tomaba presencia la representación de Lucifer y las energías sexuales de los cuerpos masculino y femenino, es ahora recorrido por el protagonista como una búsqueda homicida. Sin embargo, se trata de una búsqueda sin resultado en la que no encuentra ya a nadie y el edificio solo alberga la representación de sí mismo en medio del encierro.

Lo anterior nos presenta que la puesta en forma discursiva se desliza y el documental logra actuar sobre su propio sistema textual, realizando una re-articulación de la relación discursiva con la realidad social. Esto teniendo en cuenta lo que se ha planteado respecto al poder, el lenguaje y el sujeto, en cuanto el primero se inscribe en el segundo, es decir, que para que el discurso funcione necesita del lugar construido del sujeto. El relato del protagonista, que nace en Cali en 1956, se constituye dentro del marco histórico, y remite a los conflictos sociales y culturales suscitados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX debido a desigualdades constitutivas de las relaciones sociales. Esta vinculación permite que emerja el cuerpo como algo impreso por la historia y los procesos de deconstrucción del cuerpo en la historia.

Sucede así con las alusiones visuales y de prensa al Río Cauca, vinculado con el ejercicio límite de sometimiento político usado históricamente y que corresponde a la

eliminación de cuerpos olvidados en el agua (Silva, 2012); con ello, el protagonista enuncia desde una marginalidad total, identificándose él mismo con los miles de cuerpos masacrados en las miles de imágenes de muerte y desaparición en las noticias que configuran el sentido común de un país en guerra.

De igual manera, su identidad es disruptiva con los valores oficiales y descompone al sujeto racional y unitario de la modernidad ilustrada para dar paso a la significación de fuga, híbrida y polifónica. El descreimiento frente a las soluciones propuestas le permite reivindicar con gozo la estimulación con drogas y alcohol, la libertad sexual y la violencia demoledora; el contrato con el diablo en realidad es signo de los múltiples pactos indiscriminados que ha realizado con narcotraficantes, asesinos, artistas y militantes que muestran, sin embargo, un proceso siempre incompleto, la huella de una promesa de algo que será, y, al igual que sucede con Lucifer, los portadores de estas promesas fracasarán.

Así, todas estas voces colapsan y ninguna puede alcanzar un estatuto totalizante, sino al contrario, la autoridad simbólica es desestabilizada, y no existe algo como un sentido fijo, sino que este siempre es diferido y se encuentra configurado por la tensión entre el sentido que se disemina, *el otro* que subvierte, y la necesidad de fijarlo que impera en los regímenes representativos de un sujeto compacto que desarrolla un proceso encadenado y ordenado de acontecimientos.

De esta forma, el sujeto hablante, el lugar de enunciación que configura el texto fílmico, ya no se ubica en las categorías fijas de un delincuente, un militante, un muerto, pues estos rasgos, si bien actúan al interior de este proceso, aparecen como efectos históricos de los procedimientos y tecnologías discursivas del proyecto modernizador que se deslizan con la construcción ségnica del protagonista, que es también la del film; por eso mismo el tipo de subjetividad interpela, pues se sitúa en relación con todo aquello que nos muestra. Dentro del texto fílmico, la alternativa de no ser nadie no es ser alguien, sino ser nómada, contaminación, suspensión; pero también experimentar una identificación distinta a través del cuerpo degradado y socialmente apartado: esa entidad sucia y residual que no tiene lugar en las demandas de elementos “constructivos” del progreso social.

De esta manera se problematiza la estructura identitaria en el film, desde la abyección, cuya presencia testifica la violencia del acto de expulsión y amenaza por su relación de pertenencia y a la vez imposibilidad de inclusión. En definitiva, al construir otra subjetivación, el film re-organiza las posibilidades de sujeto, permitiendo que emerja efectivamente, desde su propia estructura enunciativa del proyecto modernizador, lo que queda al margen de este, el sujeto que se encuentra por fuera del centro, la inestabilidad y no fijeza de ese centro, es decir, la alteridad.

## 9. Conclusiones

Al volver la mirada hacia el planteamiento inicial, pero estando ahora ante la disección que se ha hecho del film, es posible plantear algunas conclusiones del trabajo realizado.

Cabe observar, como primer punto, que el análisis textual resultó ser un método bastante efectivo al permitir el acercamiento al film de acuerdo a lo que en él anida y no imponiendo sentidos externos, con lo cual la examinación de su funcionamiento pudo darse de forma coherente con los objetivos planteados y el desenvolvimiento de estos. Así mismo, el desglose y el examen minucioso de los componentes, que se realizó a la par del ejercicio investigativo del contexto y los marcos interpretativos, permitieron que el estudio diera cuenta de lo que había en el film como tal y de cómo esto se conectaba con los conceptos macro y atendiera a la formulación de la alteridad, pero a partir del medimetraje mismo.

De igual manera, en relación con la búsqueda por examinar los procesos de significación, es posible concluir que esta indagación mostró que su funcionamiento en el texto audiovisual es algo que se transmuta, es decir que, aunque el ensamblaje nos plantee una asociación conceptual, esta nos es movilizadora constantemente y es de esta manera que se posibilitaba en el film una re-organización de la realidad captada. Así mismo, el examen detallado de los componentes nos arrojó una gran cantidad de elecciones, orientaciones y pistas, dando cuenta de una instancia enunciadora, lo cual nos permite señalar que, en efecto, el medimetraje no se limita a pretender una mirada inmediata hacia la realidad, sino que asume una voz y una mediación, interpelando a que esta mirada no aparezca como algo dado.

En este mismo sentido, vemos que en el film los significantes no poseen un estatus fijo, sino que, como se había previsto, el significado varía en distintos momentos; sin embargo, el examen ha permitido encontrar que los nuevos significados no son algo que aparece ocupando definitivamente el lugar de algo ulterior, cual inscripción sobre



tabula rasa, sino que las metáforas construidas antes (como el encierro, el contrato con el diablo), son usadas en esta movilización.

Lo anterior se propone como un buen alcance de la investigación en cuanto al objetivo de examinar el funcionamiento propio del film, pero así mismo, cabe mencionar que el trabajo propuesto de análisis textual, debido a su propia naturaleza, no se adecúa a una obra concluida de significantes y sistemas de significación, puesto que resultaría una contradicción cerrar el texto-tutor. En este sentido, podemos decir que nuestro trabajo, aun cuando presenta un logro en relación con sus objetivos, no agota a estos últimos, sino que alberga la posibilidad de que el análisis pueda ser retomado, prolongado o rebatido, de acuerdo a nuevos hallazgos de significación.

Por otro lado, un punto a observar tras el estudio realizado, es que la cuestión de la producción de la alteridad en el medimetraje conllevó a muchos otros sub-tópicos que el film también trata y utiliza; sin embargo, desde la perspectiva del examen planteado resultaba importante enfocar la mirada en un aspecto para lograr aprehenderlo de forma más minuciosa. Con todo, el film hizo que traslucieran tópicos como el de la sexualidad, la adicción a las drogas y/o la muerte, que, aunque no previstos como partes fundamentales anteriormente, se entrelazaron de forma estrecha con la construcción que indagamos en cuanto a la alteridad como margen de la modernidad.

Así mismo, cabe señalar a la par que la observación en cuanto al cruce de superficies textuales conlleva a plantear que el film se valió de algo en lo que no se tenía previamente proyectada la atención: la intertextualidad; vista, por ejemplo, en el relato faustiano o la obra de William Borroughs, a las que la película hace referencia. Lo anterior entonces permite advertir una conclusión más: el funcionamiento del texto fílmico se produce de tal manera que el medimetraje logra introducir formas de tejido textual que abren lo significado más allá de lo previsto.

Esto nos lleva, para finalizar, hacia una conclusión que más bien pretende plantearse como una apertura respecto al método del análisis textual: la forma en que lo

hemos empleado ha hecho que sea una construcción que se ha dado paralelamente junto al proceso de indagación sobre la película; incluso en la exploración ya como tal de su funcionamiento en el film en particular, el examen no se ha cerrado y en el texto audiovisual han emergido rutas imprevistas. Todo esto entonces nos lleva a concebir que no se trata este de un método que simplemente deba “aplicarse”, sino que incluso en su desarrollo continúa en proceso de ensamblaje, de fabricación, tal como la forma en que ha concebido su objeto de estudio.

## 10. Bibliografía

- Aguilera, C. & Gutiérrez, A. (2017) Producción documental en los años noventa. *Revista Nexus*, (1), 133-155
- Aguilera, C. & Polanco, G. (2009) *Rostros sin rastros. Televisión, memoria e identidad*. Colombia: Programa editorial Universidad del Valle
- Arbeláez, R. (1999) El Cine en el Valle del Cauca. [Recurso en línea] *Caliwood Museo de la Cinematografía*. Recuperado de: <http://www.caliwood.com.co/en-el-valle-del-cauca.html>
- (2003) Rastros documentales. *Cuadernos de cine colombiano*, 4. Cinemateca Distrital de Bogotá
- Aumont, J. & Marie, M. (1990) *Análisis del film*. España: Ediciones Paidós
- (1996) *¿En qué piensan los films?*. París: Séguier
- Ayala, C. (2000) Mucho ruido y pocas nueces. A propósito de la explotación política de la explosión de Cali en agosto de 1956. *Historia y Espacio*, (16), 7-20
- Bal, M. (2002) *Conceptos viajeros en las humanidades*. Toronto: University of Toronto Press
- Barbary, O. (2004) El componenete socio-racial de la segregación residencial en Cali [Artículo en línea]. *Researchgate*. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/profile/Olivier-Barbary/publication/40438309\\_El\\_componente\\_socio-racial\\_de\\_la\\_segragacion\\_residencial\\_en\\_Cali/links/5726ff4008aee491cb3f1622.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Olivier-Barbary/publication/40438309_El_componente_socio-racial_de_la_segragacion_residencial_en_Cali/links/5726ff4008aee491cb3f1622.pdf)
- Baudry, A. (2008) Verdad y Montaje. *Cuadernos de Cine Documental*, 1(2), 52-53.
- Berdet, M. (2016) Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. *Acta poética*, 37 (2), 35-52.

- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico: Una introducción*. España: Paidós Ibérica
- Butler, J. (1993) *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós
- Campo, O. [Director] (2001) *El proyecto del diablo* [Videocasette]. Colombia: Universidad del Valle Televisión
- [Director] (2008) *Yo soy otro* [Videocasette]. Colombia: Enic Producciones / EFE-X Cine / Jaguar Films
- Casetti, F. & De Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós
- Derrida, J. (1986) *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- (1989) *La escritura y la diferencia*. España: Editorial Anthropos
- Didi-Huberman, G. (2008) La disposición de las cosas: desmontar el orden. En: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI Editores
- (1977) Verdad y poder. Entrevista con M. Fontana. *L'Arc*, (70), 16-26.
- Gómez, F. (2007) Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, 12 (18), 121-142
- Gómez-Tarín, F. (2006) *El análisis del texto fílmico*. Portugal: Universidade da Beira Interior
- González, A. (2016) *Intertextualidad, auto-referencialidad y mise-en-scène en el cine de Ingmar Bergman* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona, España
- Kristeva, J. (1981) *Semiótica I*. España: Editorial Fundamentos
- (1988) *El lenguaje, ese desconocido*. España: Editorial Fundamentos

- Labandeira, C. (2012) El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad: Una escena de Fassbinder. *AdVersuS*, 22(9), 84-121
- Llorca, J. (2017) *Cartografías cinematográficas de Cali (1971-1995). Modernidad y espacio en el cine de Carlos Mayolo y Luis Ospina*. España: Universidad Politécnica de Catalunya.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Martínez, S. (2017) *Control social y criminalización en el contexto de la segregación étnico- socio residencial de la ciudad de Cali, 2015-2016* [Tesis doctoral]. FLACSO, Ecuador
- Mayolo, C. & Ospina, L. [Directores] (1978) *Agarrando pueblo* [Videocasette]. Cali, Colombia: Satuple
- Metz, C. (1973) *Lenguaje y cine*. España: Editorial planeta
- Minh-Ha, T. (2007) El afán totalitario del significado. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2 (57), 223-248
- Morera, E. (2016) El camino a la especialización espacial: el asentamiento de la industria de las artes gráficas en el barrio San Nicolás. Santiago de Cali, 1940-1980. *Memoria y Sociedad*, 20 (41), 93-107.
- Pérez, G. (2002) *Investigación cualitativa: Retos e interrogantes*. Madrid: La Muralla
- Rouch, J. [Director] (1958) *Moi, un noir* [Videocasette]. Francia: Les films de la Pléiade
- Ropars, M. (1978) Muriel as a text. *Film reader*, (3), 262-268
- (1981) *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*. París: PUF
- Ruíz, J. (2007) *Alteridad: Un recorrido filosófico*. Mexico: ITESO

Sánchez, V. (1985) Vanguardismo y problemática del film alemán de la República de Weimar. *Contracampo*, 7 (38), 84-97.

Sartre, J. (1976) *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.

Silva, S. (2012) La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. *Revista Nodo*, 13 (7), 43-56.

Stam, R. (2001) *Teorías del cine*. España: Editorial Paidós

Todorov, T. (1982) *La conquista de América* [Libro digital]. Ediciones Segio

Zuluaga, P. (2009) La paranoia como fin de la historia. *Cinémas d'Amérique latine*, 17, 124-128.

## 11. Anexos

### 11.1. Anexo A. Instrumentos

Instrumento 1

Hipótesis operativa

Sentido / concepto	Descripción general
1...	

Instrumento 2

Dècoupage

No. plano – Tipo, ángulo, movimiento – Descripción del plano, transición.

Instrumento 3

Sentido / concepto	Plano	Componentes								
		Duración	Composición	Iluminación	Color	Decorado	Prof. de campo	Música	Voz	Foley y efectos
1	1									
	2									
	3									
	4...									
2	1									
	2...									