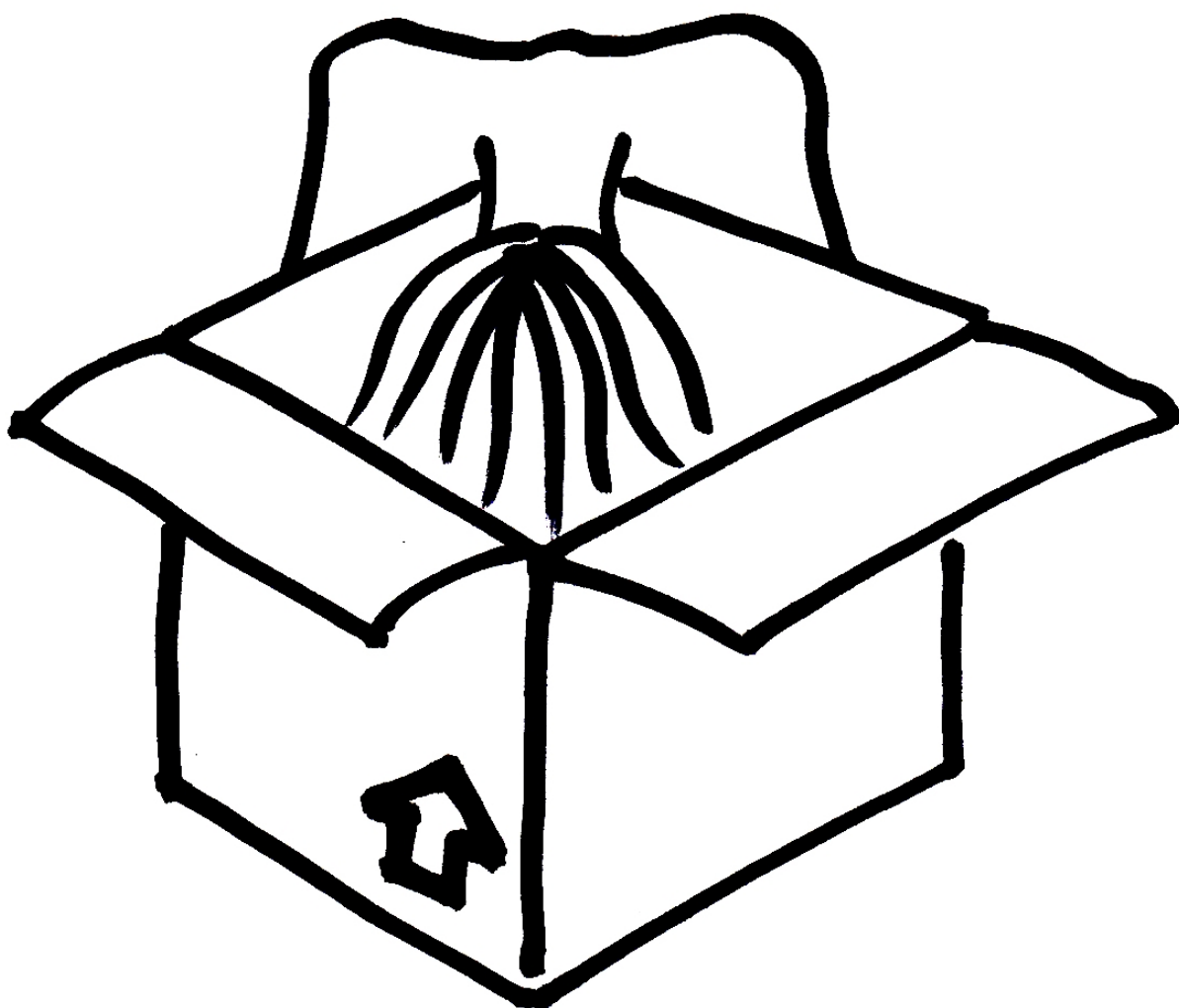


**ESTE
LADO
ARRIBA**



Este lado arriba

Oscar Aurelio Lozada Ibáñez

Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle
Sede Meléndez

Maestría en Culturas Audiovisuales

Dr. Manuel Enrique Silva Rodríguez

23 de mayo de 2022

Sumario

1. Nombre del proyecto.....	4
2. Resumen del proyecto: si yo llego a saber.....	4
3. Descripción del proyecto.....	4
3.1. Premisa.....	4
3.2. Tag Line.....	4
3.3. Log Line.....	5
3.4. Motivación.....	5
3.5. Sinopsis.....	6
3.6. Tratamiento audiovisual.....	6
3.6.1. Del papel a la imagen: cómo se visualizaron las escenas.....	12
3.7. Nota de producción.....	14
3.8. De lo real a la ficción, de la ficción al documental.....	16
3.8.1. La evolución de una idea.....	16
3.8.2. Estructura narrativa.....	18
3.9. Escaleta.....	20
3.9.1. Escaleta con story board.....	25
3.10. Plan de trabajo.....	36
4. Informe de investigación.....	37
4.1. Antecedentes.....	37
4.1.1. Contexto de la propuesta.....	37
4.1.2. Estado del arte.....	42
4.1.3. Referencias audiovisuales y bibliográficas.....	44
Desde la perplejidad.....	45
Desde el archivo.....	45
Desde la puesta en escena.....	46
Desde la enunciación.....	46
Los referentes universales.....	47
Referentes literarios.....	47
Referente pictórico.....	48
4.2. Conceptos fundamentales.....	48
4.2.1. La urdimbre básica.....	48
La relación entre director y personaje.....	49
La noción de archivo y la creación de memoria.....	50
El ejercicio del poder en sociedades burocratizadas.....	52
El campo de lo documental.....	54
4.2.2. La protagonista y su dote.....	54
4.3. Trabajo de campo.....	55
4.3.1. Diario.....	55
4.3.2. Criterios de búsqueda y selección de personajes.....	59
4.3.3. Perfil de personajes.....	59
4.3.4. Plan de entrevistas.....	60
4.3.5. Guía para las entrevistas.....	61
4.3.6. Criterios de búsqueda y construcción de archivo.....	61
4.3.7. Materiales de archivo (una muestra).....	62
5. Muestra audiovisual.....	71

5.1. De los referentes a la propuesta visual (Rollo 1).....	71
5.2. Enlace de muestra audiovisual.....	73
6. Línea de investigación.....	73
7. Referencias bibliográficas.....	73
8. Referencias audiovisuales.....	74

*A Jhovanna, a mis hijos Elías y Joaquina. A mi familia
tensa, extensa e intensa.*

*A la memoria de Jorge Enrique Caicedo, el mentor.
(1970 – 2021)*

1. Nombre del proyecto

Este lado arriba

2. Resumen del proyecto: si yo llego a saber...

Este proyecto habla de una constante evolución. Del desarrollo de una idea que al día de hoy no cesa. Lo que inició como un proyecto de documental que pretendía aprehender herramientas de investigación y de conceptualización teórica para incorporarlas en una propuesta formal medianamente transitada, fue paulatinamente adentrándose en zonas grises, donde lo que daba por cierto y por hecho empezó a tambalear. La complejidad de lo que se empezó a tejer puso en duda, casi desde el inicio, mi lugar como director y el papel de la protagonista. En adelante, los supuestos teóricos y el modo de representación que adoptaría la película fueron puestos a prueba, lo que permitió abandonar los lugares comunes y propició la transformación formal de la película y, también, mi manera de entender el oficio de documentalista y cineasta. Como en una narración clásica, el proyecto vivió un arco dramático que del mundo conocido se internó en los vericuetos del conflicto y lo desconocido, para luego emerger transformado en algo muy distinto a lo que era en el momento de la partida. Del deseo de hacer justicia a la necesidad de investigar los hechos, del documentalista como observador a personaje observado, de la paranoia ante la celda panóptica al tránsito por los laberintos burocráticos, del yo al nosotros: de esos tránsitos, entre otros, se ocupa este proyecto.

Palabras clave: documental autobiográfico, docudrama, documental performativo, documental de ensayo, arquitectura, Univalle, reforma curricular, panóptico, burocracia, pandemia, estallido social.

3. Descripción del proyecto

3.1. Premisa

El camino al infierno está empedrado de buenas intenciones.

3.2. Tag Line

Las cosas por el derecho.

3.3. Log Line

La realización de una película pone en crisis a una pareja que debe enfrentar los estropicios del pasado para construir el futuro.

3.4. Motivación

En el principio, fue la impotencia. Y después, la rabia. O tal vez fue al revés. O tal vez las dos nacieron al tiempo. Lo cierto es que entre el 2017 y el 2018 tuve que vérmelas con el lenguaje de las leyes, la retórica de las resoluciones y la poética de los párrafos, empeñado en desenmarañar el hilo que condujo a Jhovanna Prado, mi esposa y protagonista de esta película, a una suerte de hoyo negro académico en el que tenía que enterrar sus diez semestres aprobados y renunciar a su aspiración de titularse como Arquitecta. Aunque por más de diez años había oído retazos de la historia, como quien oye llover, no era consciente de lo que subyacía bajo la simple anécdota. Un año largo de buceo profundo en los archivos que la sustentaban me llevó a una percepción: si bien las decisiones que la universidad tomó eran en apariencia ajustadas a la ley, no eran justas. Y digo percepción porque los recovecos del asunto eran tantos como los sinuosos caminos a los que conduce la reglamentación de la vida universitaria, que en no pocas ocasiones se contradice a sí misma y permite un amplio campo de maniobra a los deseos y caprichos de los funcionarios de turno en la aplicación de los reglamentos. Al final, tenía un caso con el que no se pudo lograr que se tutelaran los derechos de la persona afectada, una maraña de procesos administrativos contradictorios y una única salida: hacer una película para exponer de una vez por todas lo que había sucedido. Y, por qué no, buscar justicia.

Ya me figuraba yo como una especie de Michael Moore criollo, cámara en mano, asediando a los malos de la película y reivindicando a los buenos, cuando la Escuela de Comunicación Social anunció, por fin, la apertura de una maestría en documental. El campo estaba servido, salvo por una pregunta que me hacían ciertos amigos de manera recurrente cuando esbozaba el proyecto: «¿Te vas a meter con la Universidad?». Es decir, ¿me iba a enfrentar a la Universidad con una película? Aun hoy, años después, no deja de causarme asombro el temor reverencial que suscita una institución como la Universidad del Valle. De todos modos, puse a consideración este proyecto y fui aceptado para cursar la Maestría en

Culturas Audiovisuales, en la misma universidad donde la protagonista había vivido su desgracia y en la que yo sí me había titulado de pregrado.

En ese camino me topé con los desarrollos contemporáneos del documental, llegué a las películas de corte personal, y profundicé en las posibilidades expresivas provenientes de la tradición del documental de ensayo. Y el espíritu justiciero le abrió campo al espíritu investigador: me encontré con la necesidad de entender qué había pasado. Como documentalista me moví de Superman a Sherlock Holmes.

Llevo años haciendo reportajes y documentales en los territorios del país que solo son folclor o noticia cuando sucede un desastre natural o se perpetra una masacre. Muchas veces los habitantes de esos parajes ven una cámara y un micrófono como los únicos medios que pueden restituir un derecho violentado, una promesa incumplida o una desidia instaurada. Yo, en general, he sido muy escéptico sobre la eficacia de los medios en esas situaciones. Y ahora la vida me pone en las mismas circunstancias en las que yo veía a los más desamparados. Con un agregado fundamental: debía negociar mis motivos con los de la protagonista. Por lo pronto, la paradoja se mordía la cola: ahora era yo el que decía: «si no se pudo con la ley, pues se hace una película».

3.5. Sinopsis

Oscar, un documentalista que ha regresado a la universidad para estudiar una maestría en documental, emprende una película acerca del caso que enfrenta desde hace quince años su esposa, Jhovanna, contra esa misma universidad, y que ha motivado en ella una teoría paranoica acerca de su propia historia. Durante la realización de la película reviven fantasmas del pasado y se evidencian las fisuras de la pareja. Con la pandemia de Covid-19, primero, y el estallido social, después, los acontecimientos se precipitan de manera insospechada y la paranoia de Jhovanna cobra una nueva dimensión. La película iniciada fracasa y Oscar y Jhovanna se enfrentan a la ruptura como equipo y como pareja. Para salvar el proyecto deberán establecer un nuevo pacto, cavar otros cimientos y levantar nuevas columnas. La pregunta es si serán capaces de aceptar el cambio, y cómo lo harán.

3.6. Tratamiento audiovisual

Esta película plantea varios retos: el primero, y tal vez definitivo, es su género. *Este lado arriba* se mueve en el terreno fronterizo entre la ficción y la no ficción. Es una película

hecha con las herramientas narrativas de la ficción y en cierto sentido es una ficción sembrada, alimentada y crecida en lo real. Una *ficción documental* que ha tomado vida propia.

El proceso de investigación se hizo a partir de la reconstrucción de la historia de Jhovanna y su caso contra la universidad, lo que derivó en una suerte de etnografía personal que reconstruyó la memoria del personaje, bien desde el recuerdo, bien desde los archivos físicos conservados en cajas. En este procedimiento, que hace parte del desarrollo de la trama, yo, como director, interrogo las circunstancias del personaje, Jhovanna, que a su vez se indaga a sí misma, poniéndose en relación con el entorno y las circunstancias del mundo histórico que vivió. El primer descubrimiento en ese proceso fue la reacción de Jhovanna al abrir las cajas: la perplejidad. Enfrentar un tramo de la vida, empacado y arrumado en cajas no fue una situación fácil para ella. Eso condujo a tomar una decisión ética y estética: sacralizar la toma, el disparo de la cámara. Es preciso conservar la perplejidad, y por ello las condiciones para obtenerla deben ser las mejores posibles. Ante la posibilidad que ofrece la tecnología de poder grabar todo, a todas horas -más en este proyecto tan personal e inscrito en el ambiente de la intimidad de la casa-, se hizo preferible reconstruir, reinterpretar y discernir lo que era filmable y lo que no. Eso condujo a la necesidad de guionizar las escenas, como si se tratara de una película de ficción. En ese sentido, se supone que está controlado el desarrollo dramático y argumental de la obra, aunque se sabe que las sorpresas saltan en cualquier esquina, y más en una película de no-ficción.

La sacralización de la toma llevó a diseñar una suerte de auto espionaje. La película debe parecer como si nosotros mismos nos hubiéramos filmado. Por consiguiente las secuencias que ponen en escena la historia serán un plano único, en el que los personajes pueden permanecer, entrar o salir de cuadro, pero la cámara no se mueve ni se recurre a los contraplanos. A lo sumo se incorporarán insertos de archivos de diversa procedencia: documentos en papel, fotográficos y audiovisuales, algunos filmados desde la pantalla y otros insertados en el montaje. Para la película es fundamental explotar la elocuencia del plano fijo. Así, se ha prestado especial atención al uso de referentes cinematográficos que permitan planear las escenas de la manera más precisa. Se creará tensión emocional desde la fotografía, de modo que en unas escenas se usará una luz uniforme, con poco contraste, en consonancia con cierta armonía entre los dos personajes, y en otras esa luz uniforme

empezará a transformarse en zonas de luz y de sombra, más contrastadas, en las que veremos a los personajes separados, a medida que crece la tensión entre ellos. Al final se refuerza el arco dramático con otra especie de claridad lumínica.

Como ya se mencionó, en la puesta en escena se buscará conservar la perplejidad para el momento de la grabación. Esto porque ninguno de los dos personajes, ni Jhovanna ni Óscar, somos actores profesionales, y para lograr una representación verosímil de los personajes que han quedado en la historia se usará de la emoción primaria, perpleja, que da el ponernos en escena. De todas maneras, en este punto específico se evalúa el apoyo de un entrenador de actores, que tenga experiencia específica con lo que ha dado en llamarse “actores naturales”.

Los personajes también aparecerán de manera recurrente en un espacio que ha sido llamado *El confesionario*. En este no-lugar, a medio camino entre el diván del psicoanalista, la comisaría de familia, el *reality show* y, por supuesto, el confesionario católico, Oscar y Jhovanna -cada uno por su cuenta- hablarán a cámara, esto es, al espectador, anticipando, matizando y polemizando acerca de los hechos que se desarrollan durante la película. La tensión entre las motivaciones de los personajes, que en la puesta en escena es sugerida, aquí es explícita. Es un espacio para los descargos, sobre todo los que van dirigidos acerca del uno hacia el otro pero que necesitan de un tercero: el espectador en este caso. Este no-lugar se transformará paulatinamente: inicia como un espacio sin un referente concreto, y hacia el final se traslada a la Comisaría de Familia, primero, y a la Universidad, después. Es preciso señalar que desde el principio hay una intención clara de identificar el estado anímico de los personajes con la iluminación.

Durante el proceso de investigación se han grabado secuencias en video que responden a la exploración previa de la película, bien desde lo formal, bien desde lo temático. Esas piezas, hechas a modo de *verité*, harán parte del corte final, cumpliendo una doble función: como texto visual autónomo, con sentido propio y como archivo producido por el proyecto.

Los archivos del caso, más concretamente, los documentos escritos, las fotos y algunos de video, se mostrarán desde la pantalla del computador y de manera progresiva se proyectarán sobre las paredes y los personajes en las escenas tipo ensayo audiovisual, que

en realidad son *la perorata* de Oscar, lo que sin duda producirá un efecto de extrañamiento, que nos recordará que asistimos a una puesta en escena.

A contrapelo del estilo sobrio, con planos fijos e iluminación muy cuidada de la puesta en escena y de *El confesionario*, las entrevistas en exteriores se harán en un estilo más cercano al reportaje callejero y urgente. En la indagación de las otras versiones de la historia se percibirá que la cámara es hecha a mano, como si Oscar mismo fuera el que se encargara de operarla. Esto no significa de ninguna manera que las tomas queden de mala calidad, lo que se busca es que se transmita la sensación de búsqueda, de urgencia. Y que se establezca una modulación en el ritmo visual y atmosférico de la película. En este tipo de escenas se buscará acentuar el claroscuro y los contraluces.

Ahora una digresión sobre la mirada del personaje y su modo en esta película. La entrevista es una herramienta de primera mano en la realización y puesta en escena de reportajes, crónicas y documentales, tanto televisivos como cinematográficos. Se da por sentado que los personajes entrevistados son testigos o autoridades bien informadas acerca del tema que corre en la pantalla, y sin duda alguna el “busto parlante” es el modo de representación instaurado como el canon -o por lo menos uno muy extendido- en este tipo de textos visuales. La entrevista, sin duda, implica una interacción mediada por una esfera de poder, en la que alguien entrevista y otro responde. Por más que en el modelo de cine documental llamado “interactivo” la entrevista se convierta en conversación, persiste esa asimetría en la medida en que hay un autor, una voz que narra, así sea con la voz de los actores sociales, sujetos de la película. Pero, ¿a quién le hablan esos actores sociales? ¿Al realizador que actúa como intermediario -una suerte de confesor y psicoanalista- o al espectador? ¿Por qué se ha establecido que los entrevistados miren hacia afuera de cuadro? ¿A quién miran? Los modos *observacional* e *interactivo* (Nichols, 1997) surgen como respuesta al modo *expositivo* en el que la narración era conducida por la Voz de Dios (Weinrichter, 2004), que daba sentido a lo que veíamos como espectadores. Con la entrevista a uno o varios personajes, desaparece la voz de Dios y en apariencia se deja que el espectador construya o complete el sentido del relato. Es preciso señalar que solo en apariencia, pues el orden y la forma en que aparecen los testimoniados obviamente no es gratuita. Pero aquí nos importa señalar una paradoja: esa voz de Dios que desaparece del ámbito de la narración, del modo elegido para la enunciación, parece reaparecer a un

extremo del cuadro, justo en el lugar hacia donde miran los entrevistados: el Dios que antes explicaba ahora entrevista. Y es preciso que no se confunda con el espectador, que solamente mira. Notable procedimiento paradójico que pretende eliminar la Voz de Dios que normatiza el relato y que por lo tanto aspira, por medio de la negación, a que la inteligibilidad del discurso sea construida por el espectador que junta los fragmentos de testimonios de diversos personajes. Como si el montaje, el orden y la jerarquía de los mismos fuera natural. Práctica discursiva que devela lo que oculta.

A quién mira el entrevistado no es asunto menor. El documentalista Errol Morris, por ejemplo, ha desarrollado un dispositivo llamado el *Interrotrón*, que básicamente es una adecuación de un telepronter en el que el entrevistado no ve libreto alguno sino la cara de Morris, a la que le habla durante la entrevista. En las películas de Morris la mirada de los entrevistados *parece* dirigirse a los espectadores, hay una búsqueda por el contacto directo con el espectador. Imposible no pensar en una contraparadoja de la paradoja expresada líneas arriba sobre la mirada fugada del cuadro. En este caso un dispositivo, un aparato que hace parte de las condiciones materiales de la producción del enunciado, es el que acerca al personaje de la película con el espectador. ¿Praxis que borra sus huellas o praxis que al evidenciarlas las cubre? Por esta senda nos deslizamos hacia la definición de Interpretante, atendiendo a Charles Sanders Peirce: signo producido por otro signo, y que a su vez produce un signo más desarrollado (Abril, 2013). Ese signo más desarrollado, finalmente, se transforma en ley o hábito. Se incorpora en el ámbito de la cultura por una relación de terceridad. Esta digresión para decir que en los momentos en los que la imagen se construye con un personaje en cuadro, este siempre mirará a cámara, que es el punto de vista al que está abocado a identificarse el espectador. La argucia busca producir la *sutura*, un mecanismo por el cual el espectador se percibe a sí mismo dentro del espacio de la narración como testigo de lo que acontece, tal como ocurre en el cine de ficción, aunque en este caso parece necesario violar la cuarta pared.

La banda sonora de la película establecerá con el sonido lo que no se puede mostrar con la imagen, a veces en armonía con ella, otras en contrapunto. Existe un acuerdo con un compositor y director para componer una marcha sinfónica dodecafónica, que crecerá y tendrá variaciones a lo largo de la película. El motivo de la marcha remitirá al vértigo, al deseo de caer. Cada personaje tendrá un instrumento que lo identifique: Jhovanna, un bajo

acústico; Oscar, un bombardino. Ambos instrumentos, de diferente naturaleza, producen notas bajas, que serán matizadas por la presencia de la flauta traversa. Esos instrumentos principales serán acompañados de pitos y bocinas, que entrarán para enfatizar determinados momentos dramáticos. El sonido ambiente tendrá un uso expresivo, en el que se aprovechará que el espacio hogareño está compuesto de muchos y recurrentes ruidos que se cuelan de la calle, de los aparatos de TV encendidos, de las voces de vecinos que se cuelan por el patio, para crear momentos de tensión o relajamiento dramático. Esta es una película de diálogos, sin duda, pero por eso mismo es una película de silencios, de significantes que no necesariamente se expresan en palabras.

Desde la dirección de arte se propone para la puesta en escena la reinterpretación de lo real, tanto a nivel escenográfico como de vestuario. La escenografía parte del espacio real de una vivienda familiar construida en los años 50, de tipo popular, sobria y elemental. Se aprovecharán vanos, marcos, puertas y ventanas que confieren cierto aire carcelario, de encerramiento y confinamiento a estas construcciones. En cuanto al vestuario, los personajes estarán “uniformados”, conservando a lo largo de la película el mismo tipo de prendas, con variaciones de color y tono. En lo que se ha llamado *El confesionario* los personajes aparecerán hablando ante cámara con un gorro que les sujetará el cabello, del que se despojarán cuando *El confesionario* se traslade a la Comisaría, primero, y a la Universidad, después.

En cuanto al montaje, son previsibles los cambios de ritmo de acuerdo con las secuencias: del cara a cara por corte de *El confesionario* a las secuencias de tensión contenida de la puesta en escena entre Oscar y Jhovanna. De ahí a secuencias más de tipo expresivo, en las que los archivos de la investigación se proyectarán sobre el rostro de Oscar mientras él expone las consideraciones teóricas sobre el panóptico y los laberintos burocráticos, *la perorata*. Algunas secuencias tendrán insertos que romperán la unidad del espacio fílmico; esos insertos funcionarán como una deriva de la secuencia principal, y en ellos los personajes -en ocasiones juntos, en ocasiones solos-, buscarán profundizar el asunto referido en aquella. En las secuencias en las que Jhovanna explica su tesis paranoica y la relación que esta tiene con la Arquitectura se mostrarán los archivos con los que ella la sustenta, que hacen parte de su proyecto de grado de un Museo Interactivo. De otro lado, hay un par de secuencias muy singulares: una, en la que Oscar “recorre” la maqueta del

Museo Interactivo inconclusa, y otra, unos falsos créditos, cuando parece que la película ha finalizado. En la primera, la cámara se posará sobre la maqueta, mientras Oscar en *off* hace un balance del desastre. La segunda es un falso final, donde empiezan a rodar créditos, con los que se juega a dar la impresión de que Oscar y Jhovanna son los únicos realizadores de la película. Estos créditos rodarán justo donde hasta un estado avanzado del proyecto creíamos que terminaba la película, como se explicará más adelante.

La película, en suma, ensamblará materiales procedentes de diversos modos y modelos documentales (Nichols, 173: 2013)

3.6.1. Del papel a la imagen: cómo se visualizaron las escenas

El diseño de los planos maestros exigió la búsqueda de referentes fílmicos que proporcionaran criterios acerca de la composición, la luz, la profundidad de campo y la dirección de arte. Ese indagación arrojó las claves para componer y recomponer lo que se convocaba desde la memoria: la historia narrada en esta película. Con el tiempo, se hizo evidente que se trataba de la transcodificación de la experiencia.

A manera de ejemplo de cómo se transitó desde la idea a una imagen concreta se pueden ver estas imágenes.

Imagen referente: *Citizen Kane* (Wells, 1941)



Análisis de composición.

Dibujo 1.



Dibujo 2.

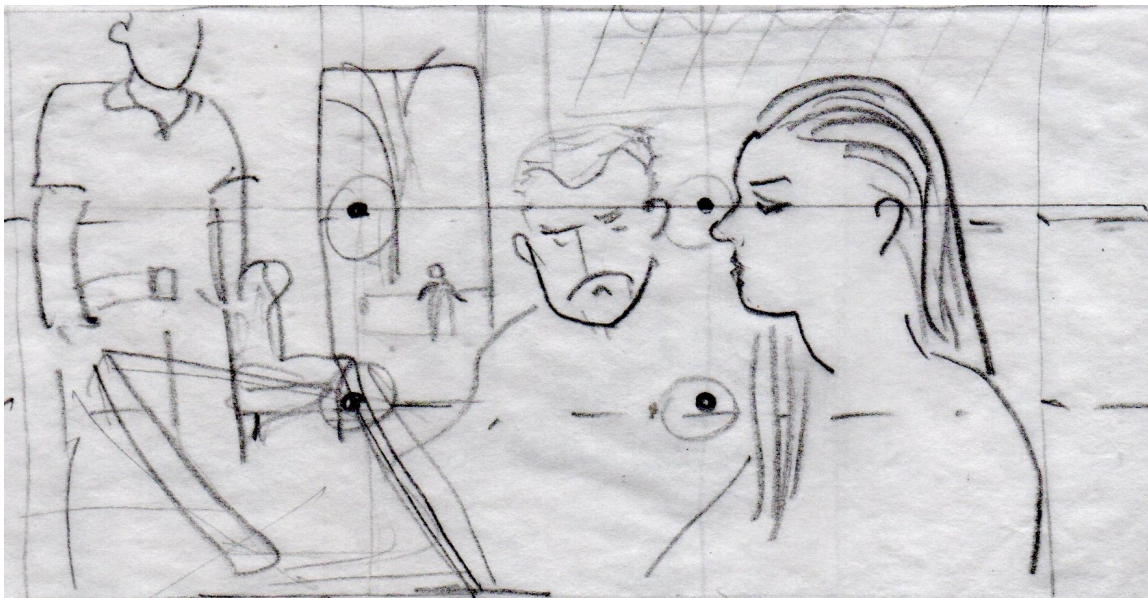


Imagen realizada en exploración:



3.7. Nota de producción

Esta película ha exigido pensar un diseño de producción que se ajuste a las exigencias y necesidades propias. En primer lugar, es necesario partir de la naturaleza misma de lo que se va a contar: una historia personal, íntima, que ocurre en gran parte al interior del hogar de los protagonistas-creadores. Rodarla en el espacio real supone una serie de arreglos y acuerdos familiares que afectan las rutinas diarias, en las que participan la pareja, los hijos, la abuela paterna y la familia extensa. Convertir una casa de familia en un set de grabación, en el que deben convivir al mismo tiempo la batalla de locos que es un rodaje y la vida familiar no es asunto menor. En segundo lugar, ante la inexistencia de un fondo económico que asegure la ejecución total de la obra, es preciso hacer acuerdos de trabajo y producción que hagan realizable la película con una inversión de dinero casi nula.

Un tercer elemento a tener en cuenta es la conformación del equipo de rodaje, pues es evidente que entre más pequeño es más favorable desde el punto de vista económico y también, o mejor, desde el cuidado que se debe tener al poner en escena una historia tan personal que ha generado tantos traumas a los involucrados, la protagonista y el director. Como punto a favor, vale decir que gracias a la estructura de la película no es necesario tener una continuidad estricta entre escena y escena.

Una vez sistematizadas esas consideraciones se tomaron varias decisiones. Primero, diseñar un rodaje fraccionado de acuerdo a lo consignado en la escaleta. Esto permite rodar de manera conjunta la progresión narrativa y dramática de acuerdo con las unidades de sentido que se han denominado rollos, establecidos desde la estructura general de la película. Este modelo responde a la necesidad de minimizar el impacto que la grabación en casa puede generar, pues se hará en jornadas cortas de 2 a 3 días por rollo. Segundo, recurrir a los amigos para sacar adelante el proyecto. Como no hay dinero ni se espera la lotería de una beca o de un estímulo, se llegó a un acuerdo de coproducción con una compañía productora de Cali que aporta equipo básico de grabación, se ha logrado vincular talento humano de fotografía, composición de música original, dirección de arte y otro acuerdo de coproducción para el montaje; con lo que se asegura rodar y llegar a un primer corte de edición. De todos modos, este modelo implica contar con los tiempos disponibles del equipo humano. Que además se deben adaptar a la condición ya mencionada de la fragmentación de la grabación. En tercer lugar, casi que a manera de conclusión, se hizo evidente que a pesar de buscar valores de producción cercanos a la ficción se requería un equipo de producción pequeño e íntimo. Y el apoyo de un profesional en psicología presto a apagar los incendios emocionales latentes al tratar de escenificar el drama y la frustración que se suscitan en los protagonistas. Reencarnar lo sucedido es muy diferente a ficcionarlo o a evocarlo. Y eso tiene un costo psicológico del que es necesario ser consciente. De hecho, se precisa distancia emocional para *actuar* los hechos ya sucedidos.

Hasta ahora, como proyecto, *Este lado arriba* ha sido beneficiado con una beca en el Salón de Productores del Festival de Cine de Cali 2021, donde se obtuvieron otro acuerdo de coproducción en asesoría jurídica y equipos, un taller de fortalecimiento financiero, el diseño de una campaña de promoción de alcance medio y catering. Por lo pronto, se ha avanzado en la producción de una muestra de doce minutos aproximadamente, con la que se ha

tomado una medida del tiempo que se necesita en pre producción y producción, del costo mínimo en insumos de arte, utilería, catering y vestuario, y del tiempo que toma rodar las escenas de cada rollo para hacer un estimado total de la película.

3.8. De lo real a la ficción, de la ficción al documental

3.8.1. La evolución de una idea

La primera intención de narrar esta historia nació en Jhovanna, cuando imaginó un personaje de ficción acorralado y bloqueado por el sistema, cuya intención «era poner una bomba en los cimientos del sistema», según sus propias palabras. Esa idea surgió luego de que ella consultara su nombre en Google y encontrara un comunicado de la Universidad donde se mencionaba su caso, en el 2006. Después, en el 2017, yo propongo que retomemos ese personaje pero en clave documental, al fin y al cabo era una proyección de Jhovanna. Sin embargo, asumir *lo documental* no eliminó la ficción sino que la puso en otro nivel, en el de una *ficción documental*.

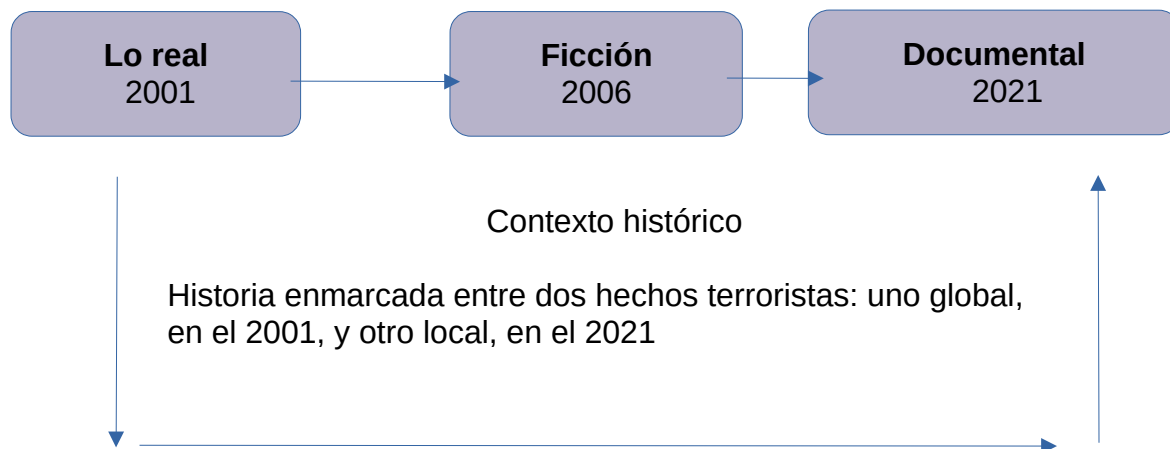
Este cuadro sintetiza el camino, la reconstrucción del Relato:



Impacto del hecho:

Retrospectiva de veinte años

El giro documental al personaje de ficción permite que el argumento encaje con lo real del 2021, haciendo eco con el hecho de hace 20 años.



Un hecho fundado en lo real. Jhovana dice: «En septiembre de 2001 yo estaba terminado mi carrera, cuando ocurrió el atentado de las Torres Gemelas. Estábamos estrenando nuevas libertades con la Constitución Nacional de 1991. El mensaje de las torres gemelas fue: “no hay libertad ni lugar a salvo”. En este simulacro de libertades mi profesión quedó secuestrada (...)

«Eso concluye con el crimen en la ciudad: el 8 de mayo de 2021, registrado *in situ* por las redes sociales y unos cuantos periodistas (...)

«Estábamos terminando el documental cuando ocurre el estallido y nos revela la verdad oculta (...)

«Después del estallido social como suma de todas las frustraciones sociales y personales, yo sufro un trastorno mental que me conduce al autosaboteo y la autoflagelación, en resonancia con la juventud en la ciudad que busca inclusión en la Universidad y se inmolan, defendiendo una multiculturalidad de papel (...)

«Con los elementos de la ciudad se explican por qué me secuestraron el título y el estallido que tienen como epicentro la Universidad del Valle (...)

«Con el marco teórico de Aldo Rosi sobre los elementos que conforman la ciudad puedo relacionar mi tesis, “a mí me secuestró el estado”, con mi premisa: “el crimen es la ciudad”»¹.

¹ Conversación con Jhovanna Prado, diciembre de 2021.

La evolución de la idea -que en un principio parecía solo de tipo formal, recorriendo el camino que lleva de lo real a la ficción, de la ficción al documental y de ahí a la *ficción documental*-, se reveló en los hechos que dan la redondez a la historia y sentido a la paranoia: las leyes de la nación y las normas institucionales solo son un simulacro, un laberinto semántico en el que se pierde la humanidad; la ira y el resentimiento acumulados parecen no tener otra alternativa que la reacción defensiva y la inmólación por la causa. ¿Es posible escapar a esa fatalidad? Tal vez la posibilidad está en sí misma: si el crimen es la ciudad, es en esa misma ciudad donde hay que neutralizarlo.

3.8.2. Estructura narrativa

La investigación para la película arrojó tres líneas argumentales: a) el caso jurídico, b) la reflexión (ensayo) acerca del tema y c) la materialidad de la pesadilla en archivos, maquetas y cajas. Se hizo necesario sistematizar el enredo.

La siguiente tabla organiza los distintos momentos correspondientes a cada eje narrativo:

Líneas argumentales	Planteamiento		Nudo		Resolución
	ROLLO 1	ROLLO 2	ROLLO 3	ROLLO 4	ROLLO 5
a) Caso Jurídico	1a) 2001 – 2002 Proyecto de Grado 1 Museo Interactivo Pasantía	2a) 2005 – 2009 Dos Amnistías fallidas	3a) 2017. La universidad niega ingreso a amnistía	4a) 2018 – 2019 Reconstrucción de los hechos. Se atan cabos	5a) 2020 – 2021 La demanda. Los errores en el registro académico de Jhovanna tienen explicación en error secretarial.
b) Ensayo	1b) La universidad es un Panóptico: control, vigilancia y segregación social	2b) Las estructuras del poder: qué es El Panóptico.	3b) El laberinto del poder	4b) La jaula de hierro. La sociedad burocratizada	5b) ¿Sirve la ley para salir de la jaula de hierro?
c) Maqueta La pesadilla Las cajas	1c) La pesadilla duerme en las cajas. Aparecen unos dibujos, las ruinas de un proyecto.	2c) Conseguir el dinero para maquetar. Los problemas se explican en el plano de la ciudad. El Panóptico: en la cárcel de la ciudad	3c) Inician las maquetas. Las maquetas se recorren en construcción. La teoría de Aldo Rossi y los elementos de la ciudad	4c) La maqueta queda inacabada. En el frontispicio se lee: "esta cárcel te liberará"	5c) Cuánto tiempo y dinero tomó hacerla. El nuevo orden es la ruina.

La realización de la película se convirtió en el hilo que amarra y jalona la historia, convirtiéndose en la trama principal.

	ROLLO 1	ROLLO 2	ROLLO 3	ROLLO 4	ROLLO 5
d) El Plot principal	1d) Lo que no se logró con la ley se hará con una película	2d) Jhovanna es la protagonista de El Panóptico (documental)	3d) El Panóptico era el arquetipo de su tesis, el edificio de un museo	4d) el arquetipo de El Panóptico es insuficiente para sustentar el caso. Ruptura entre director – personaje. Ahora el director tendrá que actuar solo	5d) Después de la ruptura salimos del panóptico y del laberinto. Ver las cosas desde afuera permite poner las cosas por el derecho.

Eso permitió establecer una línea narrativa en la que se tejen la trama y las sub tramas.

	Planteamiento		Nudo		Resolución
d) Plot principal	ROLLO 1	ROLLO 2	ROLLO 3	ROLLO 4	ROLLO 5
a) Caso Jurídico	1d) Lo que no se pudo con la ley se puede con una película 3a) La universidad niega ingreso a amnistía	1a) 2001 – 2002 Proyecto de grado fallido. Vinculación a la pasantía, que es negada como opción de grado	2a) 2005 – 2009 1a amnistía. Opción negada. Actividad extraacadémica. Injuria 2a amnistía. Debido proceso de homologación	4a) 2018 – 2019 Nueva secretaria aporta dato que esclarece error del 2001, Estudio del caso para poner derecho de petición y tutela	5d) Después de la ruptura salimos del panóptico y del laberinto. Ver las cosas desde afuera permite poner las cosas por el derecho. 5a) 2020 – 2021 La demanda
b) Ensayo	1b) El Panóptico. Los ciudadanos vivimos vigilados en todos los órdenes. Tesis para la película	2d) Jhovanna es la protagonista de El Panóptico (de la ficción al documental) 2b) Las estructuras del poder que te condicionan	3b) El laberinto del poder.	4d) El panóptico vs la jaula de hierro. Ruptura director-personaje. El personaje de ficción detonó su bomba en la casa. Tu película o la mía La tesis de El Panóptico en crisis para sustentar el caso. El director se queda solo con las cajas. 4b) La jaula de hierro permite entender el caso desde otra dimensión.	5b) ¿Sirve la ley para salir de la jaula de hierro? ¿La misma racionalidad que encierra es la que libera? ¿Nos hace libres la ley? ¿Somos todos un panóptico?
c) Las cajas Maqueta	1c) La pesadilla duerme en las cajas. Aparecen	2c) Las maquetas cuestan. ¿Se justifica	3d) El Panóptico era el arquetipo de su tesis, el	4c) En medio de la pandemia, Oscar recorre las	5c) Cuánto tiempo y dinero tomó hacer las

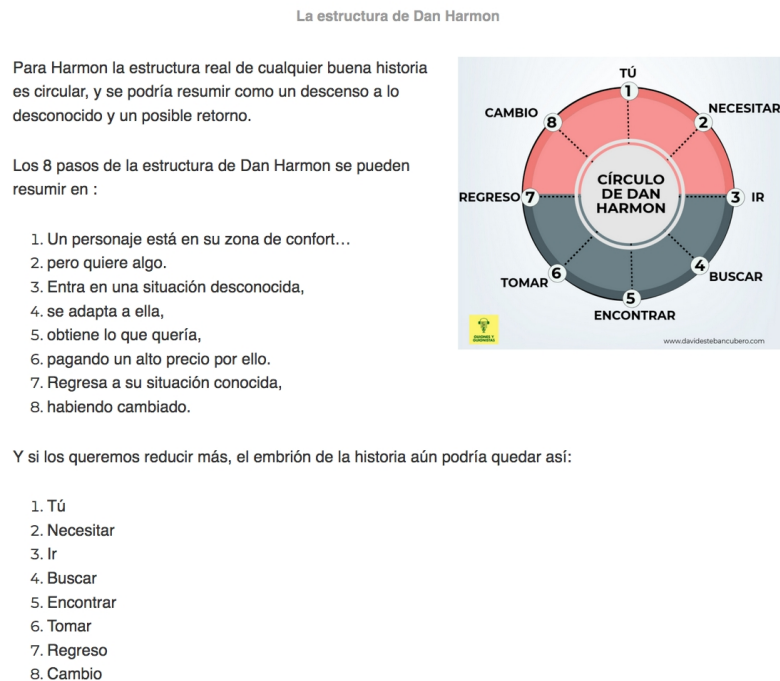
La pesadilla	unos dibujos, las ruinas de un proyecto. ¿Qué hacer con esos dibujos?	hacerlas? Los problemas se explican en el plano de la ciudad. Hay que conseguir el dinero para las maquetas: participación en fondos, becas. Otro laberinto.	edificio de un museo Pesadilla. La protagonista recorre la universidad como alma en pena 3c) Las maquetas se inician, sin financiación. Las maquetas no se evaluarán, serán basura. Sirven solamente para la película: Aldo Rosi y los elementos que conforman la ciudad	maquetas en construcción (Analogía) En el frontispicio se lee: “Esta cárcel te liberará” El museo era un laberinto que rodeaba el ojo del panóptico. Celdas + torre de control. Todos estamos encerrados finalmente.	maquetas. El nuevo orden es la ruina. Campo de batalla desolado.
--------------	---	--	--	--	--

3.9. Escaleta

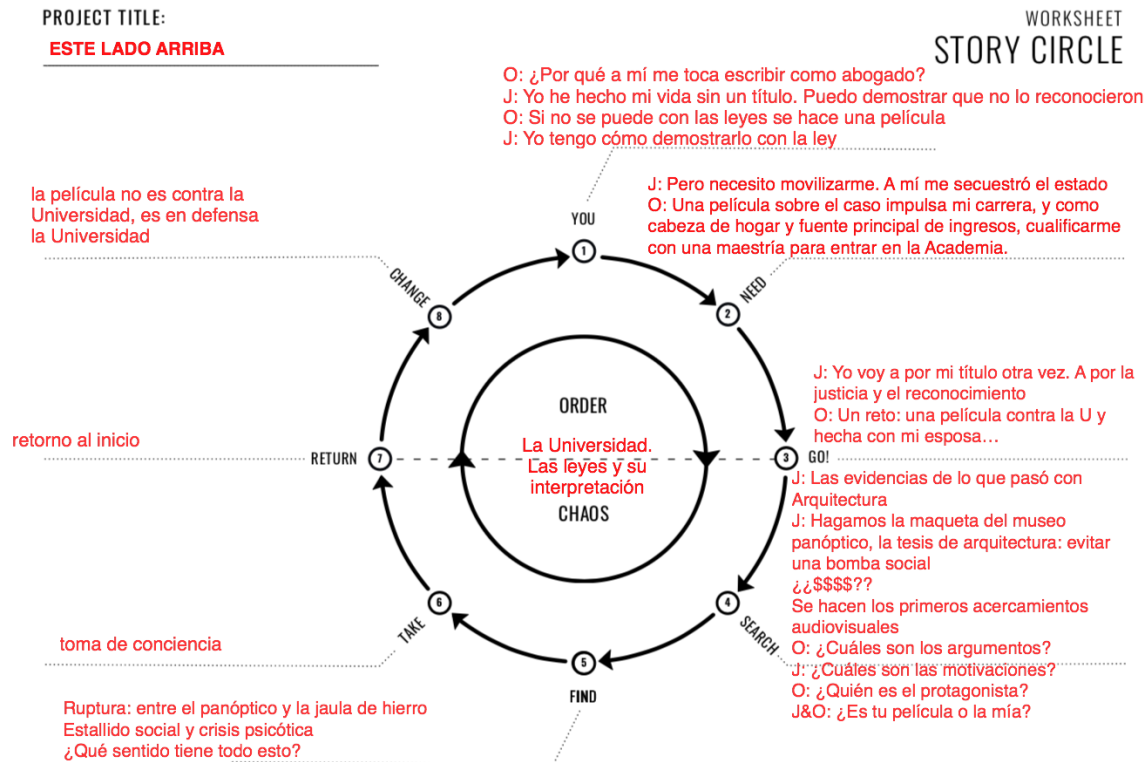
Durante buena parte del desarrollo de este proyecto esta era la historia completa. Sin embargo, el confinamiento a raíz de la pandemia del Covid-19 y los hechos que se precipitaron con el estallido social, y que tuvieron a Cali y la Universidad del Valle como eje de primer orden, empezaron a resonar en la película, no como una circunstancia externa y casual, sino como elemento constitutivo de la misma. En ese sentido, dejarla hasta allí era contar un cuento incompleto. De este modo, en principio parecía necesario añadir una suerte de epílogo que diera cuenta de esos acontecimientos, pero la historia y su fuerza interna evidenciaron que no era suficiente. Con la aplicación del modelo de los nueve minutos fundamentales (King, 1988) a la estructura narrativa de esta película, se concluyó que estaba entre el minuto sesenta, cuando el personaje está con el agua al cuello, y el minuto setenta y cinco, que la autora denomina “el milagro” y que conduce hacia el minuto noventa y el inicio del tercer acto, del cual sabíamos muy poco. Sometimos, entonces, la historia a una suerte de test con el modelo del círculo de Dan Harmon -una adaptación hecha por este reconocido guionista británico al modelo de Christopher Vogler que, como todos saben, a su vez es una interpretación del análisis del Joseph Campbell- y el resultado nos arrojó, a grande rasgos, consideraciones muy importantes: 1) la película, tal como estaba, terminaba en el transcurso que va del *hallazgo* hasta el *alto precio* que debe pagar el héroe, por lo tanto no había transformación en los personajes; 2) ese alto precio no era el divorcio sino justamente algo peor: que Jhovanna y Oscar terminaran la película juntos; 3) el *retorno* al origen y la *transformación* ocurrirían entre la resolución de un caso de violencia intrafamiliar -desatada

por las angustias de terminar la película y los violentos hechos del paro nacional- y la participación del proyecto en el Salón de Productores del Festival de Cine de Cali; y 4) la repentina muerte del profesor Jorge Enrique Caicedo, amigo de muchos años, cómplice de la semilla de esta historia y de muchas aventuras más, precipita la resolución final y vuelve a poner el acento en la pertinencia de la educación como lugar de encuentro, movilidad y transformación social.

Aquí está expuesto de manera sucinta el modelo de Harmon (Cubero, 2019):



A continuación el primer test sobre la película en construcción:



Las conclusiones del test evidenciaron que la historia encajaba de manera sorprendente en los momentos estructurantes identificados en los relatos universales. Se identificaron fortalezas en algunos momentos y debilidades en otros que obligaron a tomar decisiones acerca del alcance y duración de la película. Finalmente, se hizo evidente que, tal como estaba, la historia llegaba hasta el momento de la crisis, cuando los protagonistas encuentran lo que buscan, antes del milagro.

Otra circunstancia para nada despreciable que arrojó el test fue la necesidad de evidenciar las motivaciones distintas de Jhovanna y Oscar para hacer esta película, motivaciones en pugna que mueven la historia desde el campo de la dramaturgia: conciliarlas hace parte de la transformación de los personajes, que por lo demás está por verse. Las motivaciones en pugna se ven en el siguiente cuadro:

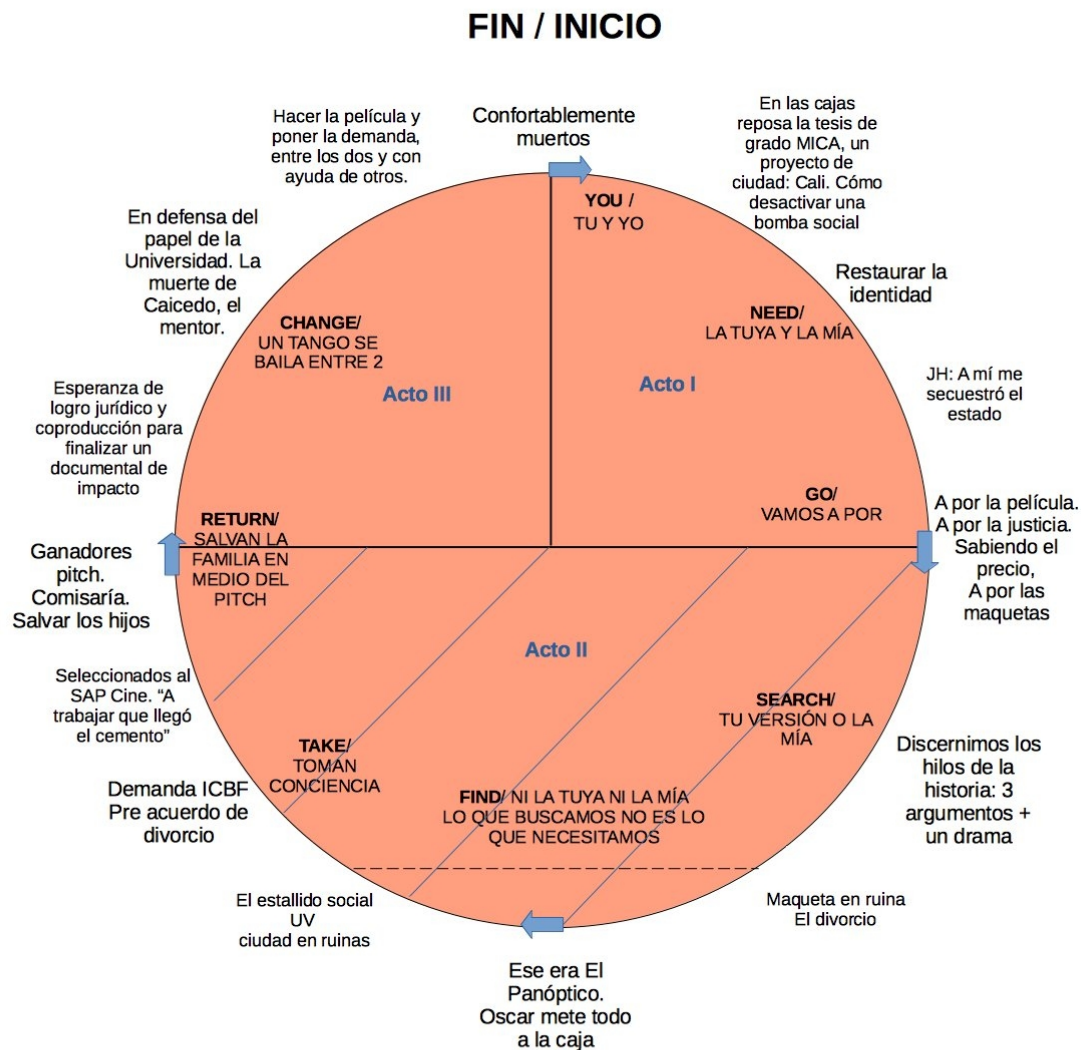
Dos protagonistas, una historia. El círculo de Dan Harmon		
	JHOVA	OSCAR
UD	Un caso perdido. Confortablemente muertos.	Un documentalista establecido, algo insatisfecho con su situación.
NECESITA	Yo quiero poner una bomba en los cimientos, una demanda institucional. Pero él quiere un tema para una película y subir el nivel profesional.	Necesita darle un giro a su carrera, buscar otros horizontes.
IR	¿A por la justicia? ¿A por el reconocimiento?	Se sumerge en un reto cinematográfico inédito para él.
BÚSQUEDA	Caso enredado: se identifican las líneas argumentales.	Hay muchas pruebas por sortear. Lo que se busca no es fácil de hallar.
ENCONTRAR	Cabo que queda suelto enreda la pita. Se pierde el rumbo de la discusión, todo es aparente desconexión, desastre social. El estallido va de la casa la ciudad.	Encontró lo que quería pero no es fácil tomarlo. Tal vez se arruine todo.
TOMAR	Atando cabos. Conciencia de lo que hay que hacer.	El precio a pagar es el divorcio?
RETORNAR	Volvemos al comienzo. ¿Qué nos proponemos? Exponer un caso social.	Estando solo, intenta encontrar sentido
CAMBIAR	Perder los procesos por procrastinar y ver cómo se pierden los testimonios obliga a actuar con menos pretensión y más celeridad. Ya no hay temor a equivocarse, se decide exponer todo.	Para encontrar el sentido es preciso reconocer al otro: Jhovanna

Una historia al alimón:

JHOVA & OSCAR El círculo de Dan Harmon	
UD	Confortablemente muertos. Jhovanna ha asumido que tiene un caso perdido. Oscar, un documentalista establecido, algo insatisfecho con su situación
NECESITA	Jhovanna quiere poner una bomba en los cimientos, una demanda institucional. Pero él quiere un tema para una película y subir el nivel profesional. Oscar necesita darle un giro a su carrera, buscar otros horizontes
IR	¿A por la justicia? ¿A por el reconocimiento? Oscar se sumerge en un reto cinematográfico inédito para él. Jhovanna guía el viaje por los archivos.
BÚSQUEDA	Caso enredado: se identifican las líneas argumentales y se evidencia el drama entre Oscar y Jhovanna. Hay muchas pruebas por sortear. Lo que se busca no es fácil de hallar. ¿Tu película o la mía?
ENCONTRAR	Ni la tuya ni la mía. La maqueta de estudio es una nueva ruina. Lo que buscábamos no era lo que necesitábamos. Se debe guardar todo.
TOMAR	Demandados ante el ICBF. Se toma conciencia de lo que hay que hacer ¿El precio a pagar es el divorcio?
RETORNAR	Volvemos al comienzo. Primero la familia. ¿Qué nos proponemos? Exponer un caso social. Una película es como un barco en alta mar: no se abandona.
CAMBIAR	Es preciso poner las cosas en orden.

En el círculo de Dan Harmon quedó así:

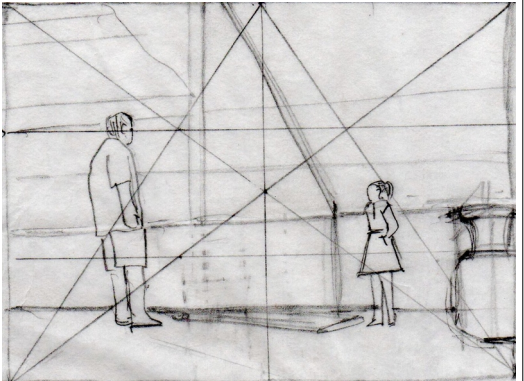
El modelo de los 3 actos. De Aristóteles a Dan Harmon.
 Carlos Mayolo escribió que una narradora del pacífico le dijo que toda historia tiene:
 un tiempo para plantear,
 dos tiempos para enredar y
 un tiempo para desenredar



3.9.1. Escaleta con story board

En el rollo 1 está lo producido. En adelante, la propuesta de planos maestros.

ESCALETA + STORY BOARD			
ROLL	SEC	DESCRIPCIÓN	IMÁGENES REFERENTES
1	1	INT. CONFESIONARIO – DÍA JHOVA, la protagonista y OSCAR, el director, hablan cada uno a cámara, en una suerte de confesionario, de cómo llegaron a emprender la realización de una película documental sobre el caso de Jhova contra la universidad. Como Oscar no quiso poner una demanda propuso hacer una película.	 
	2	INT. CASA OFICINA – TARDE Jhova lee en el computador el documento en el que se le informa que no puede terminar la carrera de arquitectura en la Universidad. El texto está escrito en el lenguaje farragoso de las normas JHOVA: Era mi última oportunidad... OSCAR: Eso ya lo sabíamos Jhova se descompone leyendo el documento JHOVA: Por eso es que no me gusta hablar de esto Al fondo se ve a una niña jugando en el patio	
	3	INT. CASA OFICINA – NOCHE Mientras escribe el proyecto, Oscar lanza una perorata de la utilidad del sistema educativo como guardería para liberarle tiempo a los agobiados padres. Dice que todo está diseñado para modelarnos y volvernos eficientes para el sistema capitalista. Cuando alguien queda por fuera del sistema es declarado no apto, OSCAR: (A Jhova) ¿No es ese tu caso? Jhova oye en silencio. Afirma que no está convencida de abrir las cajas donde reposa toda su historia. OSCAR: ni las quieres abrir ni las quieres cerrar. Oscar menciona a Jorge, un amigo al que le contará la historia.	

ESCALETA + STORY BOARD		
2	4	INT. PASILLO - TARDE Jhova empieza a abrir las cajas. Aparecen dibujos y textos, las ruinas de su proyecto de grado de arquitecta. JHOVA (lee): La torre desmochada, el muro derruido tienen una historia que contar... a partir de una ruinas y unos cuantos textos antiguos emprenderemos una larga peregrinación...  
	5	INT. CASA OFICINA – DÍA Mientras Jhova organiza sus documentos en una estantería Oscar la interroga OSCAR: ¿Por qué no te graduaste? JHOVA: Un enredo: compañera celosa, secretaria insidiosa. Año 2001... se empieza a enredar el caso porque me matricularon de oficio materias que no debía ver. Aprobé proyecto de grado 1 pero me quedé sola y sin maquetas OSCAR: ¿Y te diste por vencida? JHOVA: No... Me vincularon a un proyecto de investigación, en una pasantía, que es negada como opción de grado, en el 2002. OSCAR: Jhova calamidades. JHOVA: ¿Vio? Por eso no me gusta hablar de este caso. Oscar le dice a Jhova que visiten la universidad. Ella le dice que vaya él. INSERT: Oscar habla con los profesores de arquitectura involucrados en el caso. Jhova cuenta que en el 2005 hubo una amnistía, que le hicieron tramitar muchos documentos y al final dijeron que había cometido plagio por hacerle caso a un profe y presentar el informe de la pasantía 

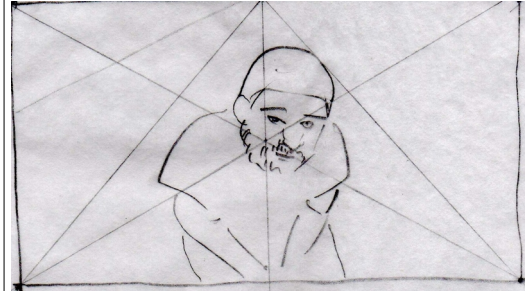
ESCALETA + STORY BOARD

6

INT. CONFESIONARIO – DÍA

En el confesionario, Jhova relata el nacimiento de su teoría paranoica, expresada en un personaje ficticio que se siente abrumado por el sistema que lo asfixia y lo inmoviliza.

Oscar retoma ese personaje y argumenta que es un proyección de Jhova ante su frustración. Por eso le propone que lo usen para el documental que él desarrollará en la maestría. Jhova habla de su paso por Audiovisuales en Comunicación Social. Sus trabajos.



INSERT

Oscar indaga ese pasado con compañeros y profes de Comunicación Social

De retorno en el confesionario, Oscar dice que ya tenía el tema para su documental: «Haría el documental... haríamos el documental: Jhova contaría su historia, yo tendría tema... nada podría salir mal».

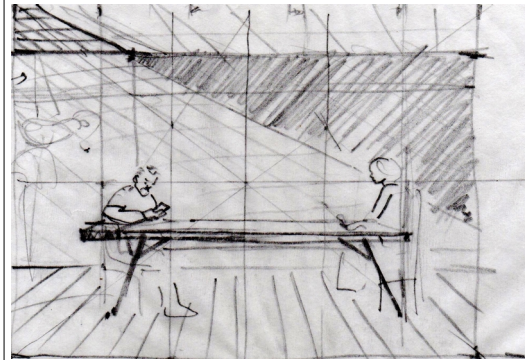


7

INT. CASA OFICINA – ATARDECER

Mientras ve las imágenes de Jhova en *El proyecto del diablo*, Oscar describe la psichistoria del personaje: mujer, joven, mestiza, heterosexual, de origen popular contra una institución machista, metida en una escuela de Arquitectura, la disciplina que configura los espacios y edificios del poder.

JHOVA: (revira) Bueno, pero a mí no me pasó eso ni por mujer, ni por mestiza, ni por pobre... había un desconocimiento de la ley, eso le pudo pasar a cualquier compañero.



8

INT. CASA OFICINA – NOCHE

Jhova y Oscar discuten sobre la inversión de dinero en las maquetas. Y la utilidad de las mismas.

JHOVA: "No seguí en diseño porque no había con qué, ahora con lo que cuestan las maquetas se podría tener un capital semilla para una oficina, un computador.

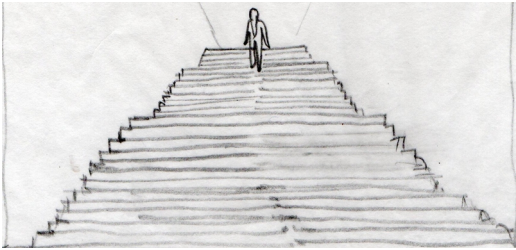
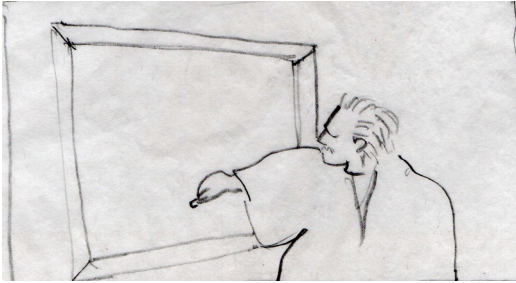
OSCAR: ¿Se justifica hacerlas?.

JHOVA: Yo quiero hacer obra, pero en arquitectura también valen los proyectos: ese es el oficio del arquitecto, proyectar. Los problemas y su solución se hallan en el plano.

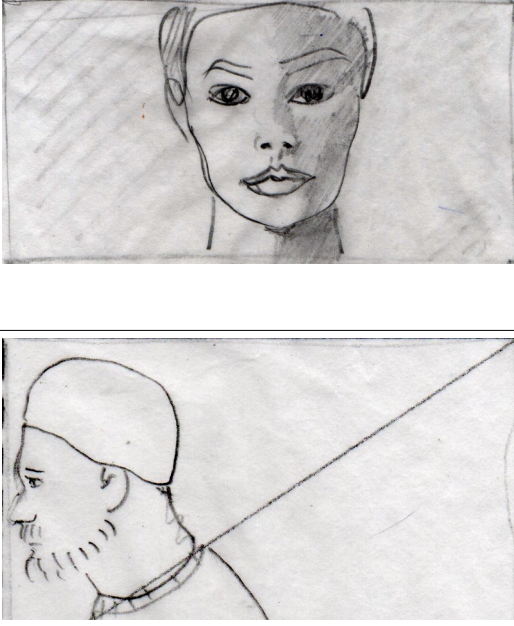
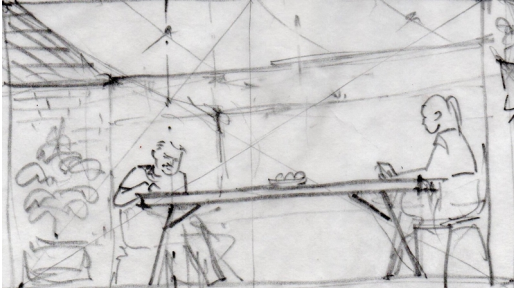
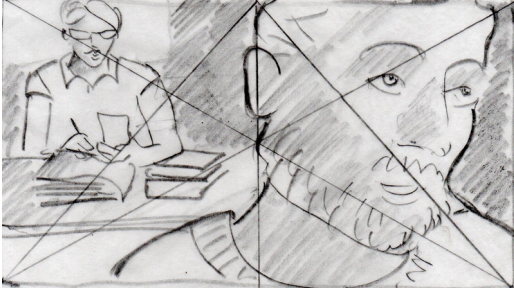
OSCAR: Para conseguir el dinero para las maquetas hay que participar en fondos, becas, etc. Eso es un laberinto ciego.

Oscar es interrumpido por una llamada en la que le ofrecen trabajo.



ESCALETA + STORY BOARD		
3	9	INT. CASA OFICINA – DÍA Con la palma al fondo en el patio, Jhova acomoda los documentos que va sacando de las cajas en la estantería vacía. Mira y lee en voz alta un documento, la presentación que escribió para la Pasantía. JHOVA: En el 2005 el informe de la Pasantía se extravió en los archivos de Arquitectura. OSCAR: ¿Y si buscas ese informe?
		 INSERT: La protagonista sube y baja las escaleras. En composición los planos son similares en contrapicado y picado. Como alma en pena buscando lo que no encontrará 
		Jhova prosigue y narra los eventos del 2009 JHOVA: En el 2009 hubo otra amnistía, cuando nos conocimos. Ya no quería saber nada de cine... Esta vez tenía 4 meses para terminar y se demoraron 1 mes en asignarme tutor (...) al final quedé bloqueada académicamente, sin las materias homologadas y por fuera de la universidad OSCAR: Pero no se puede poner todo ese enredo JHOVA: Cada que omito algo se enreda más. Cabo que queda suelto enreda la pita
	10	INT. CASA OFICINA – TARDE Con la ayuda de un tablero Oscar hace un mapa del caso y del documental, diciendo que el tutor de su maestría se lo recomendó para aclarar el enredo. Menciona las líneas narrativas: el caso académico, la reflexión sobre ese enredo y el enredo de hacer la película. Con los textos de las resoluciones de la universidad a la vista se pregunta por qué todos los errores se cometieron contra Jhova. Empieza a dudar de la paranoia y las razones de la protagonista de El Panóptico. La extenuante cita de reglamentos y leyes se le antoja más como un laberinto en el que se desencadenó un efecto dominó que una persecución. La protagonista no es alguien a quien se le enredan las cosas sino alguien que cruzó un portal engañoso y ciego. JHOVA: (revira) yo no soy los errores que se presentaron conmigo. He pasado la página, finalmente he hecho lo que he querido... eso sí, cuando he hecho arquitectura me ha tocado conseguir que alguien firme los planos...
		

ESCALETA + STORY BOARD

11	INT. CONFESIONARIO – DÍA En el confesionario, Jhova reflexiona sobre el edificio de su museo inspirado en El Panóptico, que terminó convertido en la expresión arquitectónica del laberinto personal. Oscar se pregunta si el personaje se sabotea a sí mismo para sentirse perseguido. Jhova siente que Oscar la quiere usar como víctima, y ella no se siente identificada en ese rol. Oscar dice que de todas maneras es bueno para la película que la protagonista sufra, como dice Oscar Campo. Jhova afirma que la realización de la película solamente está agregando otra vuelta al laberinto, que demora su intención de poner la demanda. Deja ver su cansancio.	
12	INT. CASA OFICINA – DÍA Las maquetas se inician. Oscar y Jhova mueven el escritorio y adaptan una mesa en desuso. La mamá de Oscar cree que recuperarán el viejo comedor, hasta que le aclaran que es para hacer las maquetas. Jhova le explica a unos ayudantes de qué va el proyecto de El Panóptico: el proyecto de ciudad, los elementos que conforman la ciudad, el papel del arquitecto en la ciudad. Jhova dice que las maquetas no se evaluarán académicamente, serán basura. Solo sirven para la película y para evaluar el coste de hacerlas. Y no están financiadas. OSCAR & JHOVA: Nuevamente nos embarcamos en una inversión que no sabemos cómo recuperar. El colegio de los niños está siendo descuidado y el círculo de ayuda familiar ya está cansado de nosotros y nuestra lora con la película. ¿Cuál película? La mamá de Jhova entra en escena. Pregunta cómo vamos con la película. Revisa un cuaderno, lleno de líneas y letreros concéntricos...	
4	13 INT. CASA OFICINA – TARDE Mientras organizan documentos en la estantería, Jhova reconstruye los hechos a instancias de Oscar: Después de la muerte académica del 2009 se abre la última esperanza, la amnistía del 2017. Oscar está abrumado. JHOVA: había ingresado a Diseño en otra Universidad y abandoné porque era preferible terminar el pregrado y hacer una maestría. Se me negó ingreso a amnistía 2017. Empiezo a estudiar el caso con diferentes abogados y a poner recursos jurídicos. Le pregunté a la Escuela de Arquitectura a qué resolución pertenecía: la nueva secretaria aportó dato que esclarece error del 2001: a qué resolución pertenecía Jhova. Jhova ata los cabos sueltos. Matamos el tigre y nos asustan con el cuero: no pusimos la demanda.	

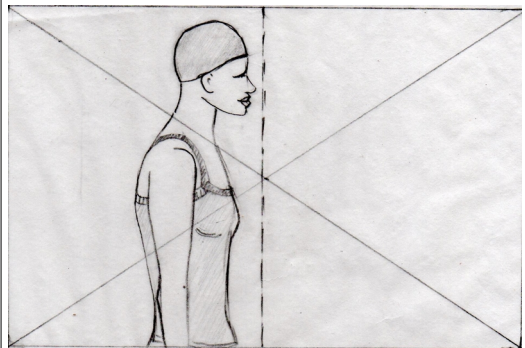
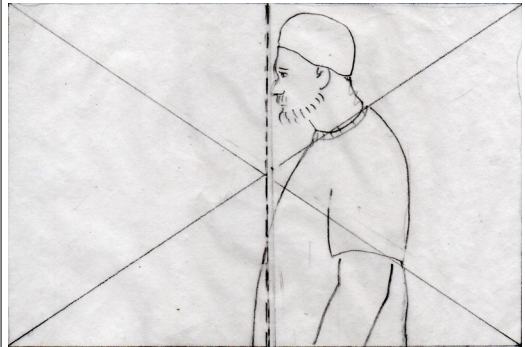
ESCALETA + STORY BOARD

OSCAR: Pero empezamos a hacer la película.
 OSCAR: ¿Qué hacemos con esos documentos? ¿Para la basura u otra caja?
 En la estantería queda la nueva colección de documentos.

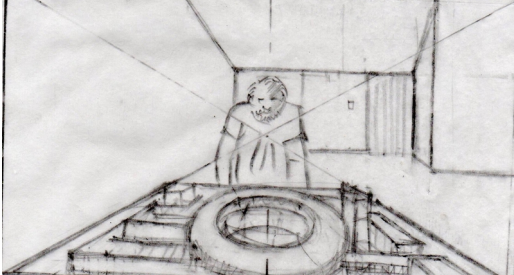
INSERT:
 Oscar habla con amigos y familiares de Jhova: no están de acuerdo con que siga insistiendo con el tema de la Universidad



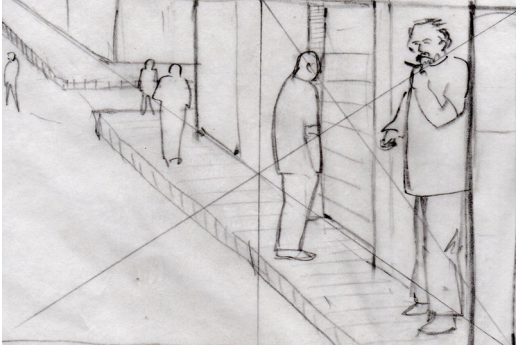
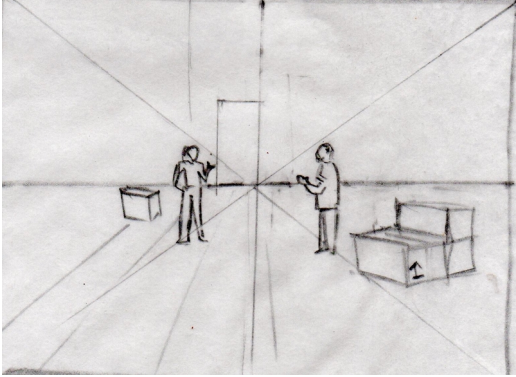
- 14 INT. CONFESIONARIO – DÍA
 En el confesionario cada uno evidencia la crisis de la película: Jhova se ha distanciado del rol del personaje que Oscar ha construido, Oscar se ha distanciado definitivamente de la tesis paranoica y Jhova se siente despojada. El pacto entre personaje y realizador se rompe. La discusión llega a plantearse en términos de: "Tu película o la mía". Una cosa es que Jhova invente un personaje y otra es que lo encarne. Ambos hacen las cuentas del fracaso. El dinero invertido, prestado, perdido. Las participaciones fallidas en concursos.



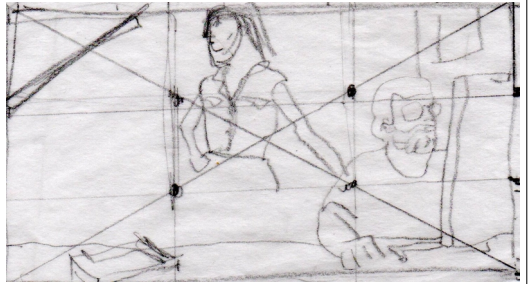
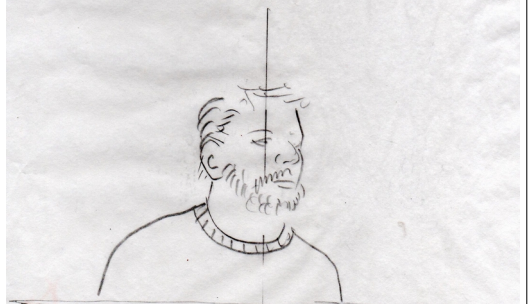
ESCALETA + STORY BOARD

15	INT. CASA OFICINA – ATARDECER Oscar está sentado al computador. Jhova llega, Él se levanta JHOVA: ¡No puedes pedir otra continuidad! ¿Debo esperar 6 meses más encerrada, sin sacar a los niños, para acabar esto?. Jhova explota y cae doblegada ante las cajas. Mientras tanto, Oscar alega que está preparando una exposición sobre el concepto de la Jaula de hierro: La jaula de hierro permite entender el caso desde otra dimensión. JHOVA: Yo me voy, me llamas cuando necesites entrevistarme. No voy a quedarme saltando lazo infinitamente. Usted tiene todo lo que necesita, termine solo su película. Jhova se va con los niños. Oscar se queda solo con las cajas.	
16	INT. CASA OFICINA – NOCHE En medio de la pandemia, Oscar explora las maquetas en construcción. Oscar dice que logra ver la ley que rige el modelo de la maqueta: en el centro está el panóptico, rodeado por el laberinto, que está encorsetado en la jaula de hierro. En el frontispicio lee: "Esta cárcel te liberará" OSCAR: El Museo Interactivo era un laberinto que rodeaba el ojo del panóptico: celdas + torre de control. Todos estamos encerrados finalmente. Oscar le da vueltas por todos lados al caso. OSCAR: Hay que entender la pérdida de sentido en el capitalismo, y la existencia amarrada a la profesión para ver la dimensión de lo acaecido con el personaje, más allá de que sienta perseguido o no. OSCAR: Y yo qué hago con estas ruinas Llega Alejandro, un amigo de Oscar, y se ponen a hablar de libros.	
17	INT. CONFESIONARIO – DÍA En el confesionario, Jhova y Oscar hacen un balance: Se cayó la película El Panóptico. La bomba que quería poner el personaje de ficción estalló en la realización del documental. Como en la ficción inicial, al personaje se le malogró una vez más un proyecto. El pacto entre personaje y realizador quedó roto. A Oscar le quedan unas cajas, las que tenía Jhova, y no sabe qué hacer con ellas.	

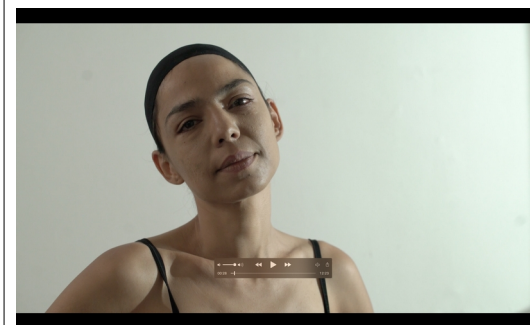
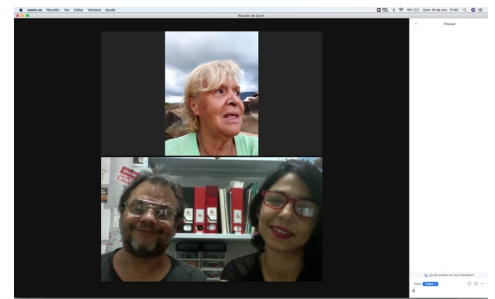
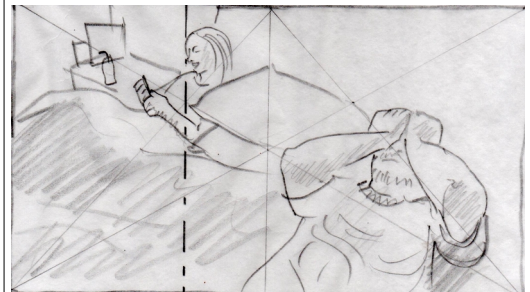
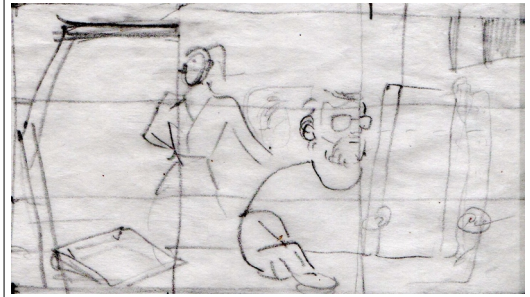
ESCALETA + STORY BOARD

5		
18	INT/EXT. OFICINA ABOGADA – DÍA Oscar visita a la abogada. Se entera de que Jhova ya ha ido OSCAR: ¿Qué derecho se ha violado para enfocar la demanda? ABOGADA: Jhova dijo que los errores están en el registro y que puede demostrarlo. Desde la acera de la oficina Oscar mira hacia el Palacio de Justicia Municipal	
19	INT. CASA OFICINA – TARDE Oscar vuelve sobre los documentos y el mapa. Habla con su amigo Alejandro. A manera de perorata se pregunta: ¿Sirve la ley para salir del laberinto, si las mismas leyes son laberínticas? ¿Sirve la ley para salir de la jaula de hierro? ¿La misma racionalidad que encierra es la que libera? ¿Nos hace libres la ley? ¿Somos todos un panóptico?	
20	INT. CASA OFICINA – NOCHE Cae la noche. Oscar de nuevo frente a las maquetas inacabadas, como un campo de batalla desolado. OSCAR: ¿Quién pagará las maquetas?	

ESCALETA + STORY BOARD			
6	21	INT. CASA OFICINA - DÍA Oscar empaca los documentos del caso de Jhova en una caja, de nuevo Sale el título de la película: "Este lado arriba"	
	22	EXT. CASA - NOCHE Desde la puerta de la casa de Oscar y Jhova se oye a lo lejos el cacerolazo del 28 de abril de 2021. Oscar y los vecinos participan del momento. El cacerolazo no es multitudinario pero sí es muy bullicioso.	
	23	INT. CONFESIONARIO – DÍA En el confesionario, Oscar y Jhova cuentan a cámara que los hechos que se precipitaron con el Paro Nacional confirmaron que la película, aunque fallida, tenía una resonancia más amplia. Jhova afirma que los hechos confirman su hipótesis: el crimen es la ciudad. Oscar: Otra paradoja: un proyecto de ley pone a tambalear la institucionalidad Cuentan cómo cada uno a su manera recogió las ruinas: si todo parecía apuntar a una separación como pareja, la película necesitaba el concurso de dos para enderezar su rumbo. La película renació como el ave fénix ¿No que no?	

ESCALETA + STORY BOARD			
7	24	INT. CASA OFICINA – DÍA Frente al computador, revisando los archivos de Jhova, ella y Oscar dialogan reconstruyendo los hechos, que fueron superponiéndose unos a otros como una avalancha. La semana del 24 de abril Oscar y Jhova iban a grabar, pero no fue posible recoger los equipos por las restricciones del confinamiento y además la Universidad fue tomada por los estudiantes. Inicia el cacerolazo y se precipitan los acontecimientos: se enfrentan los estudiantes con los habitantes de Ciudad Jardín, que amenazan con 25 mil armas, mientras un estudiante dice que tienen la mejor biblioteca del suroccidente. Jhova quería poner una bandera en defensa de los principios de la CN 91 y de la Universidad del Valle por ser la única universidad en Colombia que abrió las puertas a los procesos de reinserción académica de los estudiantes que fueron reinsertados del conflicto armado pactado tras la Constitución Nacional de 1991, en los que les posibilitaron acceder al derecho sobre sus acumulados académicos y sembrar un precedente para otras amnistías académicas durante el post-conflicto. Como no era posible viajar a Cali, Jhova hizo activismo desde Twitter. La Minga se instaló en Univalle. La tensión subió. Desde el patio de la casa de Jhova y Oscar veían pasar los helicópteros del ejército que iban hacia Cali. Jhova entró en crisis. La crisis asustó a su hermano y a los amigos. Los tweets del momento reflejan su paranoia recargada. Finalmente, todos los caminos conducen a Roma INSERTOS DE ARCHIVOS DEL PARO NACIONAL	
	25	INT. CONFESIONARIO – DÍA (COMISARÍA) Oscar y Jhova cuentan que recibieron una visita para citarlos al ICBF por una queja interpuesta por un desconocido. La paradoja: Jhova quería demandar a la Universidad por vulnerar sus derechos y ahora es llamada a responder por vulnerar los derechos de sus hijos. Oscar dice: como si le faltara drama a esta historia ahora los dos debemos comparecer ante el ICBF Jhova: Nadie quiere pasar por esto.	 

ESCALETA + STORY BOARD		
8	26	INT. CASA OFICINA – DÍA Ante el computador, en medio del encierro, Oscar da cuenta de que llega una buena noticia: el documental es aceptado en el Salón de Productores del Festival de Cine de Cali. Después de infructuosos intentos están en el sistema: a trabajar que llegó el cemento. Oscar y Jhova revisan los archivos previos del documental y los archivos que se han ido creando en el desarrollo del mismo. Conversan acerca del tiempo que ha pasado y de cómo se ven a sí mismos.
	27	INT. ALCOBA - NOCHE En su alcoba, rodeados por las cajas y documentos, Oscar y Jhova, hacen de nuevo un balance: El Salón de Productores los hizo trabajar juntos de nuevo. Entendieron que el alto precio que deben pagar para lograr su propósito no es la separación sino trabajar juntos. Una vuelta de tuerca más: el proyecto se perfila desde el caso singular a un asunto universal. La suerte está echada.
	28	INT. CASA OFICINA – DÍA Oscar y Jhovanna participan de las sesiones virtuales del SAP Cine. Al final son recompensados con estímulos para seguir trabajando en la película. Uno de los estímulos es asesoría jurídica para enfrentar el caso. INSERTO ARCHIVOS DEL SAP CINE Jhova y Oscar acopian los documentos que deben llevar a la comisaría de familia, a la audiencia final, donde se decidirá la suerte de los dos y la familia.
	29	INT. CONFESIONARIO – DÍA (UNIVALLE) Oscar y Jhova hablan a cámara con un tono agrí dulce. En la comisaría los “absolvieron” al declararlos una familia <i>sui generis</i>. Cuando todo parecía que iba a tener un final feliz murió el mentor del documental, Jorge Caicedo. Su ausencia pone de relieve la pertinencia de la educación pública: hasta dónde llega la Universidad. Qué significan realmente los procesos de inclusión. Reflexionan acerca de el paro Nacional que empezó contra la reforma tributaria y se convirtió en una reclamo del derecho a la Educación, exigiendo inclusión. La demanda no es contra la Universidad, es en defensa de la Universidad.



En *La saga de los rectores de la Universidad del Valle*, del profesor Luis Aurelio Ordóñez, del Departamento de Administración y Organizaciones de Univalle, texto por lo demás descolgado de los repositorios de la Universidad del Valle, se encontró una valiosa reconstrucción de las gestiones de los rectores desde la fundación hasta el año 2015: de ahí se toma la información que sigue. Uno de los primeros actos del rector Galarza Sanclemente de Univalle fue la creación del periódico mensual *La Palabra* y la puesta en marcha del proyecto que culminaría con la creación de la emisora *Univalle Estéreo*. Desde un comienzo, Galarza Sanclemente planteó la necesidad de reformar la universidad tanto en su estructura académica como administrativa, excesivamente centralizadas, en un momento en el que el pasivo pensional institucional crecía de manera alarmante. Galarza propuso un plan de choque en el que buscaba recaudar fondos tanto del gobierno central como del departamental y municipal. En febrero de 1992 creó la Fundación General de Apoyo de la Universidad del Valle como una manera de vincular la Universidad con el sector externo, teniendo como primer gran proyecto la construcción de un complejo hotelero en la Avenida Sexta para desarrollar actividades de Educación Continuada de alto nivel. En abril del mismo año se crea el Instituto de Altos Estudios Jurídicos como entidad autónoma y dependencia académica de la Universidad. Un mes después, se crearía el Instituto del Pacífico.

El 28 de diciembre de 1992 el gobierno nacional expidió la ley 30, que regiría en adelante la educación pública superior. Como consecuencia, en la Universidad del Valle se discutió durante un año en sus distintos estamentos el nuevo Estatuto General, que fue aprobado en enero de 1994. Ese nuevo Estatuto a su vez estaba precedido por la Reforma Curricular, aprobada por el Consejo Superior en febrero de 1993, que a su vez dio pie para la elaboración de un nuevo Reglamento Estudiantil. La Reforma Curricular redefinió la estructura académica, la organización y funciones de Facultades, Departamentos, Escuelas, Centros e Institutos, por un lado, y por otro agrupó las asignaturas en componentes y los planes de estudio en ciclos. El espíritu de la Reforma pretendía que los estudiantes fueran coautores de plan de estudios, permitiéndoles escoger asignaturas de diversos programas que enriquecieran la formación básica y profesional de su campo de acción. Antes de culminar su primer período como rector, Galarza había logrado concentrar tanto poder de decisión que por su iniciativa proliferaban los centros e institutos, a los que había que sumarle obras de infraestructura en el campus universitario.

Poco tiempo después de ser reelegido para un segundo período, en entrevista con el periódico *La Palabra*, Galarza se quejaba de los profesores que ponían palos en la rueda de la Reforma Curricular, aunque seguía convencido de que todas las acciones que se habían emprendido eran necesarias para desprovincializar y modernizar a la Universidad. Empero, ya para finales de 1994 el diagnóstico financiero de la Universidad presagiaba serios nubarrones hacia el futuro.

Tras ausentarse cien días del país en 1996, el rector Jaime Galarza regresó para reglamentar la estructura del Instituto de Altos Estudios Jurídicos y crear unilateralmente la categoría de profesor-investigador. En diciembre de 1997 Galarza renunció al cargo. La Universidad estaba sumida en una profunda crisis financiera, los recursos estaban comprometidos y pignorados, la Fundación General de Apoyo estaba ilíquida y cesaron los pagos a profesores, funcionarios y jubilados. Seis meses después la Universidad vivía la peor crisis de toda su historia. Los estudios posteriores diagnosticaron que en las profundas reformas administrativas y académicas impulsadas por la administración Galarza primó la improvisación, la falta de estudios previos y las decisiones tomadas desde arriba. Hubo intensos debates y señalamientos, en los que se habló de despilfarro, de obras faraónicas innecesarias, de favorecimientos y hasta de la presencia de dineros provenientes del narcotráfico. No se puede dejar de mencionar lo sensible del tema, pues para la época se vivían los coletazos del proceso 8000, el escándalo que reveló la presencia de dineros del cartel de Cali en la campaña que eligió a Ernesto Samper como presidente de Colombia para el período 1994-1998. El 3 de agosto de 2002, el diario *El Tiempo* informaba que Galarza y Carlos Dulcey, quien lo sucedió en la rectoría, habían sido condenados por el juzgado 18 penal del Circuito de Cali por asignación irregular de becas en el exterior.

En noviembre de 1998 fue elegido como nuevo rector Emilio Aljure Nasser. Su gestión había de ser de transición: llegaba para limpiar la casa. En tal sentido, negoció la deuda con los bancos, reorganizó las unidades académicas, suprimió cargos, recortó gastos, alentó la venta de servicios y logró darle viabilidad financiera de nuevo a la Universidad. Poco menos de un año después renunció irrevocablemente al cargo.

Durante la rectoría de Óscar Rojas Rentería (1999-2003) se profundizó lo que en varios estamentos llamaron la “reinstitutionalización” de la Universidad, que implicaba un doble movimiento: fortalecer las aún menguadas reservas financieras y recomponer los

estropicios dejados por la Reforma Curricular de 1993. Se acordó, entonces, una reforma parcial que simplificara la estructura curricular, fortaleciera el campo específico de formación, controlara la oferta académica y conservara la formación integral como guía formadora. Se unificaron criterios en cuanto a la asignación académica y se proyectaron planes de reemplazo de la planta profesoral. La Universidad se acogió a los procesos de acreditación voluntaria del Consejo Nacional de Acreditación y ya para el 2001 se constataba que la investigación estaba en franca recuperación. En enero de 2002 el Consejo Superior aprobó el Proyecto Institucional, donde se precisó la misión de la Universidad y se identificaron los desafíos de cara a los contextos regional, nacional e internacional. La Universidad hacía suyo el discurso del desarrollo del capital humano, la conexión con el entorno y la relación con un mundo globalizado.

La larga rectoría de tres períodos de Iván Ramos Calderón (2003-2017) marcaría un nuevo rumbo en la Universidad del Valle. Si en tiempos de Galarza la pretensión era formar estudiantes que se acercaran a la idea del intelectual, en los tiempos de Ramos se le apostaba a la tecnocracia y los indicadores de gestión, por supuesto en sintonía con las nuevas directrices del Ministerio de Educación Nacional, tan preocupado por certificar programas de estudio y evaluar el desempeño de los estudiantes. Una concepción muy neoliberal, sin duda alguna. La acreditación creciente de los programas de estudio de la Universidad informaba que la crisis había sido superada tras un lustro de ajustes. Las nuevas condiciones en materia fiscal permitían abordar programas como el Semillero Docente y reforzar la burocracia con vistas a establecer relaciones con otras instituciones de carácter internacional, al tiempo que la formación de Ingeniero del rector relegaba a las otras áreas del conocimiento a cumplir un papel subalterno frente a las ciencias duras. La Universidad ahora sacaba pecho por las patentes desarrolladas en los laboratorios de ingeniería. Tendencias internacionales, transformación académica e investigativa, internacionalización, administración y bienestar universitario: he ahí los nuevos paradigmas de un discurso que concibe la educación como un asunto meramente utilitario.

25 años después de promulgada la Reforma Curricular de la administración Galarza en la Universidad del Valle se planea una nueva reforma. No deja de ser atractiva la idea de evaluar, a partir de un caso fallido, qué queda y qué permanece. Qué hay de valioso todavía en ella y qué hay de superfluo.

El caso particular y singular de Jhovanna Prado en su paso por la Universidad, siembra una serie de interrogantes notables. Ella es producto de una reforma curricular que, aupada bajo las nuevas posibilidades liberales que emanaban de la Constitución Nacional, buscaba darle autonomía a los estudiantes en la construcción de su formación académica y profesional. Pero una serie de hechos que se precipitaron como un alud de normas y entresijos reglamentarios impidieron que finalizara con éxito su formación profesional y más aún: le prohibieron retomar la carrera que estuvo a tres créditos académicos de finalizar con éxito.

La democracia no solamente es el gobierno de la voluntad de las mayorías. Es también, y de manera notable, el respeto a las minorías. Que la excentricidad -entendida como lo que está lejos del centro y de lo usual- sea vista con recelo por los profesores de una universidad nos informa mucho de su talante ideológico. Que una pasantía en avances de la multiculturalidad -un concepto teórico que para la época era novedoso y que hoy en día es cuestionado desde la perspectiva decolonial- sea rechazada en una institución académica que se supone es el lugar por excelencia de la investigación, del ejercicio democrático, de la confrontación de argumentos y del respeto al otro dice mucho de esa institución.

Teniendo en cuenta el carácter vitalicio de la sanción impuesta a Jhovanna Prado hay que preguntarse: ¿puede la Universidad expedir y aplicar normas y reglamentos que van en contra de la Constitución Política de Colombia afectando irremediablemente a una estudiante que estaba a punto de graduarse?

Mientras en la Universidad del Valle transcurría la reforma y la contra reforma, al mejor estilo de la historia de la cristiandad, en el campo del documental lo que se daba por sentado había empezado a tambalear varios años atrás. O para ser más precisos: a tambalear más de lo que hasta entonces lo había hecho. La irrupción de la subjetividad en la vetusta tradición objetivista del documental causaba estragos. La voz del autor y su presencia encarnada ganaban cada vez más espacio y notoriedad, por un lado, y los límites entre el documental y la ficción poco o a poco se hacían más difusos, por el otro. Con el correr de la última década del siglo XX y en lo que va del XXI, hemos asistido a la ampliación del campo estético del documental, en el que conviven desde trabajos muy próximos al reportaje televisivo puro y duro hasta la recreación dramática de hechos históricos apelando a la puesta en escena, la animación, el *stop motion* y la reinterpretación del archivo.

En cierto modo, *Este lado arriba* ha recorrido parte de ese camino como proyecto. Desde la perspectiva de B. Nichols, se puede decir que en un primer momento fue un documental de *modo participativo* que empezó a incorporar elementos expresivos propios del documental de ensayo. Sin embargo, la dinámica de la historia reveló que el *modo performativo* le hacía justicia a la misma, que el tratamiento no le podía dar la espalda a la ficción, y en consecuencia, se descubrió que la forma y el tono navegarían entre diversos modos -participativo, performativo y de ensayo-, de acuerdo con las necesidades narrativas que el relato mismo exigía.

4.1.2. Estado del arte

¿Cómo establecer el campo desde el cual se quiere hablar? ¿Desde dónde se enuncia esta película y qué enuncia? Esas preguntas surgieron al abordar el estado del arte. Preguntas que en modo alguno son retóricas, dado el carácter fronterizo, mestizo y complejo de la película misma. Para aproximarse, se interrogó a la narración acerca del lugar donde ocurrieron los hechos que detonaron la trama. Más allá de la forma y el tratamiento estético, pensar el lugar en el que los hechos se consumaron sirvió para ver la historia desnuda de todo ropaje. Y se hizo evidente, entonces, que la película habla de un espacio singular y muy preciso: la Universidad. Que no es solamente un espacio físico. De hecho, en esta película es sobre todo un espacio simbólico y evocado, más que filmado. *Este lado arriba*, con sus ires y venires narrativos y con sus argucias de la puesta escénica, habla de la Universidad, de su papel en la sociedad, de sus lógicas de existencia, de su vigencia y de su decadencia. Se buscó, entonces, películas que hablaran de la Universidad como institución y se halló un antecedente muy importante en el programa *Front Line* de la cadena de TV pública PBS: el documental *College Inc.* (Durrance, Maggio, Smith, 2010), producido por la Televisión pública americana, que se ocupa del inusitado crecimiento de las universidades con ánimo de lucro en los Estados Unidos de América, caracterizadas por un modelo de financiación muy similar al que produjo la burbuja inmobiliaria en ese país, que capturan dineros provenientes de ayudas estatales, reclutan clientes al por mayor y al final dejan un reguero de gente frustrada y endeudada hasta el alma.

La proliferación de dudosas carreras no convencionales, la baja calidad de las prácticas académicas y la consecuente formación precaria de los egresados -cuando no desertan- son retomados en el documental *Universidad S.A.* (Gomà y Alós, 2013), suerte de

versión españolizada del primero, que además aborda la mercantilización del conocimiento, vendiendo su razón de ser al mundo corporativo, de donde se colige la necesaria pregunta acerca del sentido de la educación universitaria y se pregunta explícitamente para qué existe la universidad. No es un dato menor que este documental haya sido autofinanciado y se encuentre liberado en la web como *Creative Commons*.

La serie *Front Line* realizó otro capítulo del tema, *A Subprime Education* (Gaviria, 2016) en la que aborda de nuevo la frustración existencial y laboral de los estudiantes, sumadas a las deudas impagables que deja el modelo universitario con fines de lucro en una gran masa de población vulnerable que no puede acceder a la educación superior tradicional ni a los colegios comunitarios. Es importante señalar que este episodio hizo parte de una serie llamada *Spotlight Education*, en la que se dedicó una semana a examinar los desafíos de la educación en Norteamérica.

En *Las Facultades* (Solaas, 2019), documental argentino en clave de cine directo, se observa a los estudiantes en el momento de los exámenes orales. La película, que tiene como escenario principal la Universidad de Buenos Aires, deja ver, entre muchas otras cosas, el absurdo de un sistema educativo segmentado que tiene en la memorización de conceptos su modelo de evaluación.

En Chile se lanzó no un documental para salas de cine o para televisión, sino una serie web que aborda el tema. *Paradojas del nihilismo* (Genoveva, 2020), producida por el colectivo *Prisma* de Chile, plantea en 6 capítulos el profundo malestar que se vive en el campo de la educación universitaria, atrapada en un modelo donde perviven códigos de conducta arcaicos basados en el prestigio y los argumentos de autoridad, junto con las reglas implacables del capitalismo contemporáneo, que legitiman el saber en textos indexados que nadie lee pero aseguran el reconocimiento y los recursos de investigación; mientras se forman estudiantes a medida para un mercado laboral precario e inestable. Como su título lo sugiere, la serie se pregunta por qué existe una institución en la que nadie cree. Una institución de la que incluso se duda que esté viva.

La plataforma Netflix produjo un documental que aborda de frente un tema tangencial en los otros: el prestigio social que representa estudiar en una universidad de élite. *Operation Varsity Blues: The College Admissions Scandal* (Smith, 2021), recrea el escándalo suscitado

tras el descubrimiento de las maniobras fraudulentas a las que recurrían padres de familia estadounidenses, ricos y decepcionados porque sus hijos no podían acceder a las universidades de élite. La trama devela las triquiñuelas de un entrenador de jóvenes aspirantes que se vale de sus contactos en las prestigiosas instituciones para sobornarlos y permitirles la entrada a esos herederos ricos pero malos estudiantes.

En cierto sentido, el círculo que se abre con el problema del acceso a la educación superior por parte de los sectores más pobres y vulnerables, atendidos por la voracidad de las universidades con ánimo de lucro, se cierra con el patético drama de los ricos que pagan para que sus hijos hagan parte de las universidades de élite (la *Ivy League*) y se arrojen con su prestigio.

Si desde lo temático se pueden señalar los anteriores trabajos, desde lo formal habría que mencionar la abundante producción de películas documentales de tono autobiográfico. Durante el desarrollo de la Maestría en Culturas Audiovisuales se hizo un acercamiento ecléctico a este tipo de documentales, que abarca títulos tan variopintos como *Sherman's March* (McElwee, 1985), *Roger & Me* (Moore, 1985), *Nobody Bussiness* (Berliner, 1996), *How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon* (Mograbi, 1997) hasta *Todo comenzó por el fin* (Ospina, 2015), *Amazona* (Weiskopf, van Hemelryck, 2016), *Parábola del retorno* (Soto, 2016) y *Pirotecnia* (Atehortúa, 2019), solo por mencionar una pequeña lista representativa de títulos muy conocidos. Estas películas, que abordan un amplio abanico temático, comparten lo que B. Nichols y A. Weinrichter identifican como una fuente de conocimiento encarnada, performativa y subjetiva en un relato que se construye desde el evidente punto de vista del autor (Nichols, 1997 y 2013, Weinrichter, 2004)

4.1.3. Referencias audiovisuales y bibliográficas

Ya se ha dicho que esta película ha recorrido un camino que va de Supermán a Sherlock Holmes, de la pretensión de la denuncia heroica a la indagación escéptica pero involucrada afectivamente. En ese tránsito, se han encontrado diversas referencias audiovisuales que con el desarrollo del proyecto han dejado marcas, pistas y desarrollos, unas más visibles que otras, en la propuesta final de la película.

Desde la perplejidad

La primera referencia, por conocida, por tenerla a mano, por efectiva, fue *Bowling for Columbine* (Moore, 2002). En una fase temprana del desarrollo de la película, cuando consideraba que el *modo de representación* era el *participativo* (en lo sucesivo uso las categorías de *modo de representación documental* desarrolladas por Bill Nichols, que son retomadas, polemizadas, ampliadas y ajustadas por Antonio Weinrichter), sin duda alguna la obra de Moore era un referente ineludible. La película ha cambiado mucho desde entonces, pero hay un elemento que se conserva en nuestra propuesta: la búsqueda de la perplejidad, la sorpresa, en los personajes involucrados en la trama de la historia, y que de algún modo decidieron el camino de la protagonista. Ese recurso, descalificado por Nichols al nombrarlo como un *método de emboscada*, pretende capturar, como en la etnografía, la *perplejidad* del primer encuentro entre el documentalista y sus personajes.

Desde el archivo

Después, dos películas sirvieron para explorar la noción de archivo y por ese camino su uso ético y estético. *Fotografías* (Di Tella, 2007) y *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (Wolf, 2003), cada una a su manera, ponen en escena las posibilidades formales que explotan de los archivos, su capacidad de propiciar, desde la forma y el fondo -contenido y continente-, múltiples lecturas. Así, en la película de Di Tella es posible ver cómo desde una caja de recuerdos se reconstituye la memoria que de sí mismo tiene el director y también cómo se indaga la figura de la madre en unos cuantos personajes cercanos a ella, pero también se construye la memoria que portará el hijo de Andrés Di Tella, testigo y participante del rodaje del film. En este caso la autobiografía es propiciada desde la evocación de unas cuantas fotos que llevan al director argentino a conocer a su familia materna en la India y a establecer los improbables lazos entre dos naciones lo suficientemente extrañas entre sí, unidas por el matrimonio entre un joven argentino de clase media alta y una princesa hindú, a la postre divorciados por lo que se entrevé son los mismos líos de cualquier pareja. Viaje de lo íntimo a lo universal para volver al inicio. Memoria evocada desde el recuerdo y puesta en circulación por la materialidad de unas imágenes y algunos objetos. El archivo, al tiempo que evoca, construye un nuevo archivo, hace parte de él, en este caso de una película.

En el caso de Wolf, asistimos a una pesquisa detectivesca tras el rastro perdido de una cancionista de tango de los años 40, Ada Falcon, de la que incluso se pensaba que

estaba muerta. El escaso metraje existente de Falcon toma otra dimensión al ser reconstruido con archivo de las películas argentinas de la época. La elaborada selección de decenas de planos de múltiples filmes permite elaborar un universo orgánico y verosímil, hecho de archivos prestados. Un mecanismo de precisión que conduce al personaje real, una decrepita anciana que hace muchos años decidió refugiarse en un convento. Y olvidar. En este caso, la propia Ada Falcon puede verse como un archivo que evidencia el paso inexorable del tiempo.

Desde la puesta en escena

Con *No home movie* (Ackerman, 2015), se encontraron pistas para la puesta en escena de las secuencias a rodar en casa: secuencias completas hechas de un solo plano fijo y en éste el uso de marcos en el encuadre de los mismos. Y el uso de los silencios: esta película rompe de manera radical cierta usanza que le exige a las películas documentales atiborrar de información factual la banda sonora. Ackerman usa de manera elocuente los silencios. O, para decirlo mejor, la ausencia de palabras y música. La pista que mostró esta película se complementó con *Où gît votre sourire enfoui?* (Costa, 2001), en la que presenciamos las discusiones de la singular pareja de cineastas Danièle Huillet y Jean-Marie Straub en la sala de montaje de su film *Sicilia!*. El tema de la película que están montando, las pequeñas pero significativas decisiones estéticas entre plano y plano, los recuerdos del rodaje y la vida que palpita arman un mosaico tan variopinto como denso y vital. Las peroratas de Straub, que el director Pedro Costa deja ver y parece alentar, se configuran como una forma cinematográfica de pensar en voz alta.

Desde la enunciación

Con tres películas tan distintas como *Sherman's March* (McElwee, 1985), *Los Rubios* (Carri, 2003) y *Apuntes para una película de atracos* (Siminiani, 2018) se constataron distintas operaciones formales de representación enunciativa y performática. En esta consideración, la de Carri es la más osada y al tiempo ambigua: hace que una actriz la interprete en la película mientras ella se pone detrás de cámara, que es como se deja ver después. Ese doble movimiento, en el que encarna en otra persona escamoteando una dimensión de su yo para que más adelante se le vea como directora, al tiempo oculta y devela la complejidad del yo autoral autobiográfico en el campo documental. Caso distinto al de McElwee, en el que la campaña militar más célebre de la Guerra de Secesión deviene en

los lances amorosos del director mientras desanda los caminos del General Sherman por las tierras confederadas, donde es recordado con rabia y amargura por la política de tierra arrasada que aplicó. Los destinos finales del militar y del documentalista sugieren el cierre perfecto de la relación especular entre ambos, de esa suerte de encarnación del general en el cineasta. Por otro lado, en la película de Siminiani confluyen tres elementos que es preciso señalar: en primer lugar, lo complejo que resulta hacer una película con un hombre condenado, lo que a su vez conduce al segundo elemento: las negociaciones entre autor y personaje, con esposa incluida, previas a la realización del documental pero que aparecerán a lo largo de mismo, y que a su vez se relacionan con el tercer elemento: el progresivo involucramiento del autor en la historia que él pretende hacer sobre otro. Si al inicio el director enuncia que siempre quiso hacer una película de atracos, al final parece que lo importante fue haber conocido al atracador, es decir, al que de tanto en tanto asaltaba bancos, que tiene mujer e hijo, que estuvo encarcelado y que al final alquila su automóvil al rodaje de la película.

En el largometraje *Pirotecnia* (Atehortúa, 2019), se encontraron elementos desde lo formal y lo temático que bien pueden dar fe de preocupaciones comunes. Del lado formal, la película de Atehortúa establece tres líneas argumentales que al final confluyen y se amarran en la cuestión temática que indaga: el valor de la imagen, la puesta en escena de hechos sucedidos que se transforma en archivo, las conexiones entre la historia nacional y la historia particular, el síntoma que aflora como silencio en la mujer, y para ser más complejo todo, la simulación.

Los referentes universales

Por último, es preciso mencionar desde lo temático a la venerable cinta *Brazil* (Gilliam, 1985), como un referente que puede parecer lejano en el tiempo y la tradición, pero es muy pertinente desde la anécdota simple: cómo se le arruina la vida a alguien por un simple error burocrático. Y desde el uso de la profundidad de campo y del alto contraste a *Citizen Kane* (Wells, 1941).

Referentes literarios

Durante la Maestría se estudiaron unas cuantas novelas que dieron luces en lo que implicaba la construcción de la enunciación y el punto de vista, teniendo en cuenta el modo

performático, biográfico y autobiográfico que fue adquiriendo la narración de la película. De este modo, novelas tan distintas como *Amuleto* (Bolaño, 1999), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (Ángel, 1975), *Delirio* (Restrepo, 2004) y *Santa Evita* (1995, Martínez), mostraron procedimientos diversos y similitudes sorprendentes. En principio, todas cuentan historias de mujeres. En las tres primeras es evidente el trastorno psicológico de sus protagonistas, víctimas de eventos traumáticos que las hacen superponer la imaginación y lo real, juntar eventos separados por décadas en el tiempo o simplemente las llevan a comportamientos displicentes o al silencio total. Las tres últimas, por su parte, arman el rompecabezas del desastre que las protagonistas suscitan desde diferentes puntos de vista, incluido el de las protagonistas mismas. Las cuatro novelas, distantes en tiempo y tradición literaria, abordan un síntoma, asociado a la posición de la mujer en sus entornos sociales, que termina expresándose en el desbordamiento incoherente en Bolaños, el mutismo y la depresión -que, dicho sea de paso, retoma Atehortúa en *Pirotecnia*- en Ángel y Restrepo o la megalomanía vengativa, en Martínez.

Referente pictórico

Para la concepción espacial desde muy pronto Jhovanna propuso los 14 grabados de Giovanni Battista Piranesi conocidos como las *Carceri d' invenzione*, publicadas inicialmente entre 1749 y 1750, y luego reelaboradas a partir de 1761 añadiendo dos planchas más. De hecho, esas célebres 16 planchas habían sido el referente de su museo interactivo MICA, el proyecto de grado que presentó en el 2001 y del cual no pudo aprobar la segunda parte, lo que constituye la génesis de toda esta historia.

4.2. Conceptos fundamentales

4.2.1. La urdimbre básica

El trabajo de investigación de esta película se inició mucho antes de que fuera propiamente un proyecto cinematográfico y ha tenido varias etapas. Primero como tema de conversación en nuestra primera cita, cuando Jhovanna me habló de un personaje de ficción, relegado y bloqueado por el sistema, que quería atentar contra sus bases y cuya génesis estaba en un hecho real: la negación del título profesional que ella vivió por parte de la Universidad; después se fue transformando en incómoda circunstancia cotidiana pues la imposibilidad de Jhovanna de ejercer como arquitecta titulada entorpeció una parte de su

desarrollo como profesional, lo que nos llevó a estudiar los hechos que la condujeron a lo que en la universidad llaman “muerte académica”, desembocó en acciones judiciales y finalmente nos planteó la realización de una película como manera de ajustar cuentas.

Con ese propósito junté mis estudios de maestría y la historia de Jhovanna en la misma universidad en la que ella no se pudo titular y yo sí. En principio me acerqué al tema desde una perspectiva paranoica, en parte asumiendo la tesis de Jhovanna, según la cual el Estado la secuestró al no permitirle titularse, y en parte haciendo eco de cierto discurso simplificado acerca de las instituciones y su papel en la vigilancia y el control. A partir del trabajo de campo junto a Jhovanna sobre su caso, de la exploración teórica y de las asesorías especializadas en la maestría se transformaron cuatro elementos fundamentales: 1) la relación entre director y personaje; 2) la concepción de archivo y memoria; 3) el ejercicio del poder en sociedades burocratizadas y 4) la noción de lo documental.

La relación entre director y personaje

Desde el comienzo, Jhovanna dijo que no esperaba ser solamente la protagonista de su propia historia. También quería ser coautora de la misma. Eso ya establecía un pacto novedoso para mí como director: implicaba compartir el control sobre lo que se narraría en esta película. En principio había pensado que era una película sobre ella y su caso no resuelto contra la Universidad, que yo documentaría desde afuera de la historia y la narración; es decir, que yo -documentalista- hacía una película sobre ella -personaje. Pero, como ya dije, no fue así. De hecho, el trabajo etnográfico con mi personaje me llevó a descubrir que en realidad se trataba de una película sobre los dos haciendo la película sobre el caso de ella contra la universidad. Una transformación en la relación director-personaje notable: implicaba que ambos cruzaríamos, de ida y vuelta, lo que podríamos llamar *el lugar etnográfico*: el delante y el detrás de la cámara. Por ese camino, Jhovanna y yo nos volvimos investigadores y sujetos de investigación, saltando de un lado a otro, a veces de manera no tan clara. Es el precio de hacer películas personales. Esta variación derivó en consecuencias insospechadas, no solo en la forma de la película sino también en la negociación de lo enunciable, en el trabajo de investigación y escritura, y en la manera misma de rodar la película.

Caracterizar esa relación condujo a precisar el lugar de la enunciación en la película. En el modelo performativo (siguiendo a Nichols y a Weinrichter) de todas maneras se conserva la focalización del relato en un *autor*. En nuestro caso, lo que queda en evidencia son motivaciones en pugna: restaurar la identidad y reivindicar un derecho, por parte ella; desenredar el ovillo y hacer una película, por parte mía. Y eso desemboca en una focalización de tipo variable, que sustenta la existencia de la película, su tensión dramática y la resolución, en la que confluyen, se enfrentan y resuelven -¿de manera definitiva?- los motivos en disputa. Tenemos, entonces, tomando las herramientas de la narratología (Serrano, 1996), un tipo de narración autodiegética de focalización variable, en la que la narración se materializa desde la interacción entre Jhovanna, sujeto/actor social, y yo, realizador/sujeto. Jhovanna es protagonista y testigo de su historia, aunque podemos afirmar que esa doble condición no es simultánea. De hecho, ella es sobre todo protagonista. Y yo, como realizador, soy testigo y protagonista, en la medida en que propicio el ejercicio de la memoria y también me implico en esa reconstrucción, de la que soy actor y hago parte de la memoria de Jhovanna.

En el documental hablar desde afuera de sí mismo no es tan difícil: supone un entrenamiento y cierta pericia para que los demás digan lo que uno quiere decir. Incluso si uno profesa el cine directo, el paradigma de la no intervención. Al final de cuentas, siempre somos enunciadores de nuestro discurso disfrazado con el discurso de los otros. El problema como documentalistas es cuando decidimos dejar ver, no solo decir, lo que nos pasa, lo que pensamos y lo que sentimos como personajes encarnados. Y cuando ejercemos el arte como acto de transformación. Este proyecto se pone en ese lugar incierto, donde el objeto de arte transforma a quien lo ejecuta, para bien o para mal.

La noción de archivo y la creación de memoria

En segundo lugar, tuvimos una revelación acerca del archivo. Usualmente, éste es pensado como el soporte físico que da marcas de veracidad a una historia. Sabemos que ese soporte casi siempre son fotos, videos, películas, textos, objetos... Lo que descubrimos es que tanto Jhovanna, el personaje, como los espacios que habitó y habita hacen parte del archivo. Y de ese archivo, por supuesto, hago parte yo también, como personaje y como director. Son dos formas de archivo en permanente transformación, que dan cuenta del paso del tiempo, con los que puede medirse lo que el tiempo ha hecho sobre ellos. Es decir, la

noción de archivo se amplió hacia un campo más incierto pero también más estimulante, en la medida en que no permanece fosilizado sino que se transforma, se crea y re-crea en cada momento, por fuera y por dentro de la película.

De otro lado, teniendo en cuenta que los archivos obturan la memoria, se hizo necesario entender que la memoria es un campo en disputa, en el que las pruebas factuales de los archivos son solo un elemento, que tanto revelan como ocultan. Aceptando que la memoria no existe sino que es un acto de creación e interpretación, se incorporó una noción más problemática acerca de la misma, que se despliega a lo largo de la película, en la que se exponen las razones de la protagonista pero también se indaga en la memoria de los *otros* involucrados.

La memoria llegó para quedarse. La Historia, aquella disciplina que se construía desde las biografías de próceres, los recuentos de las batallas, los cambios en las instituciones, el ascenso y la caída de los paradigmas, ha sido invadida por la memoria, como si esta abrazara a aquella y la dotara de una nueva legitimidad, por cuenta del testimonio personalizado, de la experiencia inmediata, factual. La memoria vive un momento de exacerbada presencia y dilatada discusión: se construye «memoria colectiva» según los caprichos y los consensos alrededor del poder. La historia, como bien titula Enzo Traverso uno de sus libros, es *un campo de batalla*, en el que combaten no solo los políticos sino también los intelectuales, los historiadores y la opinión pública.

Como prueba de lo real, la memoria es, por decir lo menos, problemática. Lyor Zilberman, profesor e investigador adjunto de la Universidad de Buenos Aires, pone de manifiesto la manera en que la memoria ha emergido para constituir una suerte de «cine de género» en el campo de la no ficción, al tiempo que se daban importantes avances neurocientíficos en los estudios de la misma. La memoria, dice Zylberman citando estos avances científicos, “no es reproductiva, no reproduce sus recuerdos, sino que los crea en cada preciso instante” (Zylberman, 2015: 101). Es decir, la materia de lo real en este caso se basa en la creación constante de los recuerdos. Lo real, como se puede deducir de la afirmación de Albert Einstein al equiparar energía y materia, es inmaterial, por lo tanto intangible. De ahí se colige la pregunta obvia: ¿cómo dar cuenta de lo que no existe más que

en la memoria? ¿Debemos o podemos confiar en la memoria como método de construcción y reconstrucción del mundo histórico?

La «experiencia vivida», nos dice Traverso vía Walter Benjamin (Traverso, 2007), es propia de la sociedad moderna, a diferencia de la «experiencia transmitida» de generación en generación de manera casi natural, propia del mundo preindustrial y precapitalista. Nos encontramos ante una *crisis de la transmisión*, en la que la experiencia heredada, referencial, colectiva, desaparece para dar paso a la vivencia individual, fragmentada, violenta, caleidoscópica del mundo moderno. En el tránsito de una sociedad a otra se hace visible esa obsesión de transmitir la experiencia vivida, en la que toma papel protagónico la figura del testigo, aquel que es portador de la memoria y de la experiencia única, singular, factual. El testigo ha entrado en el salón del historiador y ha puesto patas arriba todos sus instrumentos de construcción del mundo histórico. Y, para completar una vuelta de tuerca más, el testigo privilegiado en la práctica de la reconstrucción de la memoria es *la víctima*. Los héroes del pasado, aquellos que habían arriesgado su existencia en las guerras han dado paso a las víctimas. Una traslación que nos permite entender cómo la Historia, con H mayúscula, se construye desde negociaciones de dimensión política, pues como bien lo afirma Traverso, con la emergencia de la memoria también se ha puesto en discusión qué se memoriza y qué no.

La película de no-ficción *Este lado arriba* aborda un tema que se desmarca del canon en Colombia, tan ocupado con los estragos de la guerra, las reivindicaciones culturales, políticas y sociales de las etnias subalternas y tan proclive al exotismo. En este caso, se amplía el universo de lo que puede ser *memoriado*: un caso singular de una estudiante enfrentada al aparato burocrático y legal de una Universidad. ¿Qué tan válido es hablar de una experiencia tan personal en este país tan vapuleado por la violencia política?

El ejercicio del poder en sociedades burocratizadas

Una tercera transformación, tal vez la más significativa, se produjo al transitar, desde la exploración teórica, del concepto de Michel Foucault sobre las instituciones como lugares de vigilancia y castigo a los interrogantes que plantean las sociedades burocratizadas, desde la perspectiva de Max Weber. En términos espaciales, es desplazarse desde la torre de vigilancia del panóptico a los laberintos de las normas y los ritos burocráticos.

La semilla de este proyecto remite a un hombre perseguido por el sistema, vigilado por un panóptico, que desde Foucault lo entendemos como:

Un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se puede utilizar en los hospitales, los talleres, las escuelas, y prisiones (Foucault, 2000: 209).

Sin duda alguna, una definición muy útil para empezar el camino, en la medida en que abarca tanto la noción de vigilancia -tan necesaria para la paranoia del personaje inicial de la ficción que era la proyección de Jhovanna- como la instauración de una arquitectura precisa, de un edificio concreto, cuyo referente obvio es El Panóptico de Jeremy Bentham, fundamental en el Proyecto de Museo Interactivo desarrollado por Jhovanna en su Proyecto de Grado inacabado. Sin embargo, esa definición, tanto desde su dimensión factual como metafórica, tiende a ser estática y paralizadora. Pero al ponerse en relación con la lectura desde Weber de la creciente racionalización del mundo occidental por vía del capitalismo cobró otra luz. A partir de Weber entendemos que las sociedades racionalizadas por las formas burocráticas devienen en laberintos, en jaulas de hierro a las que se llega por exceso de conocimiento, donde no hay espacio para el fácil optimismo (Cousiño, 1998; Fidanza, 2004). La Universidad, que es el lugar donde se detona esta historia, hace parte de la racionalización de la vida social contemporánea, de hecho es una institución paradigmática, en el sentido de que es allí donde se tramita la razón, la ciencia, en últimas, la verdad. Sus rituales, modos y lógicas están debidamente burocratizados y conforman, junto con su estructura física, un laberinto espacial y mental. Vivimos, pues en sociedades despojadas de la pregunta por el sentido de la vida, en la medida en que la vida se conduce sobre la razón y la profesión, en la que se renuncia a la belleza para glorificar el mundo del trabajo (Fidanza, 2004): profesión y trabajo, dos dimensiones afectadas en la vida de la protagonista a raíz de una decisión burocrática.

Pero en modo alguno abandonamos a Foucault, por el contrario: es desde su perspectiva que entendemos que la verdad -tan central en esta película- es un asunto de régimen, de cómo se determina lo verdadero y que cada sociedad construye ese régimen de

la verdad. Y afinamos la reflexión para entender que el poder establece distinciones entre sujetos normales y anormales, que para que el estado funcione es preciso establecer relaciones de dominación específicas y autónomas entre los adultos y los niños, los hombres y las mujeres, la escuela y los estudiantes, entre las instituciones y los ciudadanos (Foucault, 1979).

El campo de lo documental

Por último, en la reflexión formal acerca de la película se hace evidente que el campo de lo que aceptamos como cine documental es difuso en sus límites, los cuales parecen estar en constante redefinición y disputa. En ese desarrollo se entrecruzan los aportes de A. Weinrichter, B. Nichols y F. Niney, principalmente. En estos terrenos, las verdades absolutas y las sentencias definitivas tambalean. ¿Deja de ser documental esta película porque se propone sintetizar en unas cuantas secuencias situaciones ocurridas a lo largo de tres o cuatro años largos? Si eso es así, ¿su estatuto documental se reestablece por el uso del archivo? ¿Y si ese archivo es creado adrede? ¿Quién garantiza la veracidad de los soportes? Desde lo formal, esta película que hemos llamado una *ficción documental*, navega entre el *docudrama*, el *verité*, el *directo*, el modo *performático*, y el *ensayo audiovisual*.

4.2.2. La protagonista y su dote

Ahora bien, desde el punto de vista de la protagonista, existe un entramado teórico que recoge y pone en diálogo conceptos provenientes de la historiografía, la antropología, la arquitectura, la novela negra y el derecho.

Jhovanna completó su currículo en Arquitectura e inició la realización de un Proyecto de Grado 1, un Museo Interactivo para la ciudad de Cali, MICCA. Este proyecto pretendía hacer un museo interactivo en que la gente pudiera perderse en el ocio.

Sostiene Jhovanna que su álter ego, el personaje que ella había desarrollado para hablar de *El Panóptico*, es el constructor de un museo interactivo que termina enfrentado a la muralla sorda del poder burocrático. Un personaje que sublima su frustración por no poder graduarse, que encuentra como referentes al Sr. K de *El Castillo* y de *El Proceso* de Kafka. Este personaje retoma los conceptos teóricos arquitectónicos de Aldo Rossi, quien caracteriza la ciudad a partir de cuatro elementos que la conforman: los edificios primarios, las zonas homogéneas, la geografía y el plano, para plantear ese museo pensado para el

ocio, como una manera de desactivar la bomba social de la ciudad. Aquí la ciudad es vista desde la novela negra, que la establece como escenario del crimen, el lugar donde se atenta contra la integridad de los humanos.

Otro componente fundamental en el sustento conceptual de Jhovanna es su paso por la pasantía en el proyecto de investigación *Avances e impactos de la multiculturalidad a diez años de la Constitución de 1991*, proyecto realizado con el profesor Adolfo León Rodríguez (Q.E.P.D) para el Ministerio del Interior en los tiempos de la reforma curricular del ex-rector Jaime Galarza y que nunca fue publicado. La paradoja que se muerde la cola es que justamente los créditos obtenidos en un proyecto sobre multiculturalidad en tiempos de una reforma educativa que pretendía establecer otras formas de aprendizaje en la Universidad, que en abstracto podrían servirle a Jhovanna para graduarse, terminan siendo negados por las normas y los procedimientos burocratizados de la misma Universidad.

Tras esos dos intentos fallidos, Jhovanna se acoge a dos amnistías. En la primera, en el 2005, buscó homologar su trabajo en una oficina de Arquitectura y la participación en la Pasantía para completar los créditos de Trabajo de Grado II y así titularse, pues esa posibilidad estaba considerada en la amnistía. No lo consiguió. En la segunda, en el 2009, emprendió un proyecto arquitectónico desde cero en el tiempo estimado en las normas de la Universidad para finalizar un proyecto ya avanzado. Tampoco lo consiguió. Y fue declarada en muerte académica, por incurrir en un segundo bajo rendimiento académico. No sobra decir que Jhovanna controvierte esa decisión y la considera injusta y desajustada a los hechos. Por último, Jhovanna se inscribió en la amnistía del 2017 y no pudo superar el primer filtro, pues su currículo, que en el 2009 estaba completo, ocho años después estaba devaluado y no alcanzaba al 80% del currículo actual, una de las condiciones establecidas en la amnistía. Con la frustración a cuestas Jhovanna elevó un derecho de petición, primero, y una tutela, después, buscando soluciones a su deseo de titularse. Pero no fue posible. En ese momento, cuando confluyen la rabia, la paranoia y la impotencia, nace esta película.

4.3. Trabajo de campo

4.3.1. Diario

Resumen de Diario de Campo por semestres.

	PROFESORES	HERRAMIENTAS	AVANCES
SEM 1 Febrero- Junio 2019	C. Villar	Contrato documental:	Así empezó: El panóptico documental, una película sobre el caso de Jhovanna. Pero la verdad: ¿Cuál es la relación entre director y personaje? ¿Oscar no participa de la historia, solo la ve y la cuenta?
	O. Campo	Teoría de la argumentación. La premisa: qué idea voy a sostener	¿Puede la Universidad del Valle expedir y aplicar leyes que van en contra de la Constitución Política de Colombia afectando irremediabilmente a una buena estudiante que estaba a punto de graduarse? Conclusión: no había premisa.
	E. Serrano	Narratología. Punto de vista narrativo. Quién narra (dónde, cuándo, cómo)	¿Narrador heterodiegético? Se empieza a hacer evidente que hay varios puntos de vista.
	C. Aguilera	Etnografía aplicada al documental. La perplejidad, el encuentro entre investigador y el sujeto de investigación	La perplejidad obliga a renunciar a hacer entrevistas previas y aprovechar el momento del encuentro en una sola toma. Se decide sacralizar cada toma.
	A. Weinrichter	Definición de documental cinematográfico. Lo documental tiene sustento en lo real. Está asociado a un sustrato material de lo real. El tratamiento del archivo en el Documental cinematográfico es distinto al televisivo. Un documental de dibujos animado no es posible.	El documental renuncia al tratamiento con pirotecnia visual.
	M. Silva	El campo del arte es un campo en disputa y negociación constante.	El territorio de este documental como el arte, es un campo en disputa y redefinición, que contrasta con la noción de Weinrichter sobre lo estrictamente documental.
	G. Abril	Semiótica de la imagen. La complejidad del discurso visual. La construcción ideológica de la imagen: toda imagen informa de quien la produce, <i>La sutura</i> , según Lacan. Es la ilusión psicológica de que el espectador está allí como testigo, en el plano contra plano	En ese momento comienza a tomar forma una pregunta que traía de atrás, mencionada por Nichols y asumida por E. Morris: ¿a quién dirige la mirada el personaje? Eliminamos el narrador en off, ¿pero se restituye su presencia al lado del eje de mirada, fuera de

		de una conversación entre los personajes. La sutura produce la ilusión de una confesión ante el espectador. A partir del <i>verité</i> , se elimina la voz de Dios en la enunciación. El espectador se percibe como testigo, pero también como si le hablaran a él, así entra en un proceso de identificación con los personajes.	cámara?
	R. Arbeláez	Los modos del documental.	Este documental, pensado como un directo, estaba más cercano a lo <i>performativo</i> . Se dibuja entre el <i>verité</i> , cuando Oscar se involucra como sujeto, pero también en el modo <i>performativo</i> , como puesta en escena.
SEM 2 Agosto – diciembre 2019	Martha Orozco	Visión feminista	La necesidad de que Oscar se involucre más como personaje dentro del relato. Pero hubo discrepancias de Jhova por este sesgo, su personaje de ficción era masculino por una razón: no quería relacionar su tragedia con ser mujer, sino con un tema universal.
	Claudia Salamanca	Personaje femenino delirante en <i>Amuleto</i> de Bolaños. La memoria como construcción subjetiva y arbitraria	La validez del testimonio de Jhovanna, incluyendo su delirio.
	F. López	La memoria: ¿reconstrucción o restitución? ¿Creación o recreación?	La película no puede escamotear su dimensión política.
	J. La Ferla	Cine expandido	Los archivos y las piezas del documental pueden tener un uso adicional: libro, hipermedia, museo.
	L Hernández C. Navas	La elocuencia del encuadre: el plano <i>Lumière</i> .	El proyecto comienza a hacerse imagen en movimiento. Un buen plano vale más que mil cortes.
	A. Dorado	Ficcional sin miedo la historia. Llevarla a la cama	
SEM 3 Febrero – junio 2020	M. Silva	Asesorías. Del panóptico al laberinto. Max Weber y la jaula de Hierro. Las voces narrativas en <i>Santa Evita</i> de Tomás Eloy Martínez.	La universidad es un tema universal y refleja un drama de mucha gente. Los laberintos burocráticos son parte de nuestra relación con el mundo. Oscar se distancia de la paranoia y encuentra en Weber el concepto

			de la identidad asociado a la profesión.
	S. Wolff	Los formas que toma el archivo. ¿Qué es el archivo? Los archivos más allá de lo factual.	El proyecto arrojó diversos archivos, 1.Documentos oficiales, Artículos de la CN 91, reglamentos, normas. 2.Recursos jurídicos interpuestos por la demandante. 3. Fotos 4. Videos personales 5. Capturas de pantalla 6. Cuadernos y dibujos 6. El personaje mismo. Otro archivo a posteriori es el personaje del director.
	Ch. León	Lo verosímil en los documentales.	La memoria como hilo conductor. La incorporación de elementos dramáticos provenientes de la ficción.
	O. Osorio	Literatura y violencia. Las modulaciones de la enunciación. Las voces femeninas en el relato de la violencia.	Como las mujeres en las novelas de la violencia, parece que la voz de Jhovanna está marcada por la afectación psicológica que aquella produce.
	J. Caicedo	No perder la reclamación legal de la injusticia cometida	¿Se pone o no se pone una demanda ante la cámara?
SEM 4 Agosto – diciembre 2020	M. Silva	Asesorías. M. Foucault. Los micropoderes. ¿De quién es la tesis paranoica?	Se retoma la teoría conspiranoica del personaje y el realizador confronta esa tesis con la noción de laberinto: el laberinto envuelve al panóptico. La conspiración del personaje de ficción rebota en espejo de <u>los autores</u> . A partir de este momento se vuelve una historia con dos puntos de vista en tensión.
	C. Villar (Diplomado Transmedia Makinkdocs)	Revisión contrato documental. La histeria en los personajes por falta de claridad entre personaje y director. El derecho del personaje a crear su voz.	¿Qué contrato hay aquí? Jhovanna es co-creadora, no solo personaje. Surge histeria de Jhovanna por falta de claridad en la relación director-personaje, por su autoría del personaje y por la voz propia.
	A. Carri (Diplomado Transmedia Makinkdocs)	Lo polibiográfico	La autobiografía es sobrepasada por la biografía colectiva, una construcción colectiva de memorias en disputa.
SEM 5 Febrero – junio	M. Silva	Asesorías. ¿Dónde está la voz de la protagonista?	Se encuentra el lugar de enunciación de cada uno de los protagonistas, a partir de la crisis

2021			de Jhovanna. El cubo como suerte de confesionario. La puesta en escena como <i>verité</i> . Aquí Jhovanna expone su caso y su teoría conspiranoica.
SEM 6 Agosto - diciembre 2021	M. Silva	La incorporación de los eventos del estallido social.	La Universidad del Valle es un enclave estratégico, un lugar de encuentro y producción de saber.
SEM 7 Febrero – abril 2022	M. Silva	Las motivaciones: ¿por qué se hace esta película?	La película está impulsada por motivaciones distintas: la de Jhovanna y la de Oscar. Motivaciones en pugna que empujan la dramaturgia.

4.3.2. Criterios de búsqueda y selección de personajes

Este es un estudio de caso. En un inicio, cuando el documental apuntaba a ser una suerte de crónica que pretendía denunciar una situación injusta en la que una reglamentación pétrea se hacía refractaria a un caso particular, parecía necesario buscar otros casos similares, contrastarlos, profundizar en las circunstancias de cada uno, pero la evolución que ha experimentado el proyecto ha conducido a otras necesidades, desde el punto de vista temático y narrativo. Lo que se ha impuesto, en la medida en que la película se hacía más y más personal, ha sido ahondar en la singularidad de esta historia, lo que de ninguna manera pretende despremiar el carácter universal que la misma debe tener sino, por el contrario, encontrar en lo particular las resonancias universales.

La evolución hacia una película más íntima redujo el universo de personajes posibles, que a la postre son quienes han tenido contacto con Jhovanna y su historia particular, bien sea desde la academia o desde su rol de parientes y amigos cercanos.

4.3.3. Perfil de personajes

Jhovanna, protagonista / co creadora: si bien es cierto que en una parte importante de la película el rol de Jhovanna es el de la investigadora, en ciertos momentos su rol cambia al de sujeto de investigación, interrogada desde mi visión como realizador. En esos momentos, al cambiar su rol dentro de la película, cambia mi relación con ella. Ahora soy yo el investigador y de manera clara se establece un modo etnográfico reflexivo, en el que se

cuestiona tanto el tema de la investigación como la investigación misma y sus procedimientos.

Oscar, director / personaje: el papel de Oscar oscila entre el del director de la película y el esposo de Jhovanna y padre de sus hijos. Involucrado de manera afectiva y profesional con la realización de la película. Oscar termina siendo arte y parte de la construcción narrativa y dramática de la historia.

Personajes/actores sociales: Profesores de Arquitectura de la Universidad del Valle: Hilda Graciela Ortiz, Francisco Ramírez, Juan Pablo Buitrago, Carlos Botero, Pedro Mejía, Javier Echeverry, Gustavo Tabares. Profesores de Comunicación Social: Oscar Campo, Alejandro Ulloa, Luis Hernández, Antonio Dorado. Funcionarios: Héctor Alonso Moreno.

Funcionarios del ICBF y la Comisaría de Familia de Palmira. Germán, terapeuta de la pareja.

Familiares: Servio Prado y Rosalba Nieto, padres de Jhovanna. Rosalba, madre de Oscar. Elías y Joaquina, hijos de la pareja.

Amiga(o)s: Liliana Hurtado, Ana María Casas, amigas de Jhovanna. Alejandro García, amigo de Oscar.

4.3.4. Plan de entrevistas

Con los personajes como *actores sociales* (profesores, funcionarios) se aplicará un método de entrevista concertada con aquellos que así lo permitan, como es el caso del actual Director de la Escuela de Arquitectura, los profesores de Comunicación Social y unos cuantos amigos y amigas de Jhovanna. En caso de que algún personaje no quiera acceder a la entrevista, que puede ser el caso de algunos profesores o funcionarios, se recurrirá al método que Bill Nichols llama de *emboscada* (mencionado líneas arriba, y que caracteriza la manera de cómo Michael Moore aborda ciertos personajes de manera sorpresiva): la cámara estará puesta hasta el límite que permita dar cuenta de la posición de la misma como mecanismo de acceso al poder de quien enuncia. De todos modos, se propondrá un tipo de entrevista etnográfica conversacional, abierta, flexible, en la que sea posible preguntar, contrapreguntar, argumentar y debatir acerca del tema investigado.

En la apuesta del modo de representación lo importante, lo que se busca sacar a flote, depende en gran medida del encuentro entre la reflexividad del investigador y los sujetos de investigación, la *perplejidad*.

4.3.5. Guía para las entrevistas

Las entrevistas se guiarán de acuerdo con la relación que estableció Jhovanna con los personajes entrevistados. Así, con sus profesores de la Universidad se buscará reconstruir desde la memoria los eventos que marcaron su paso, la idea que de ella tenían como estudiante y las circunstancias que la llevaron a que su propósito de titularse como arquitecta se viera frustrada.

Con amigos y familiares se indagará en lo que ellos piensan del propósito de Jhovanna de poner una demanda, primero, y de hacer una película, después. Se trata de dejar consignado que de una u otra manera han tratado de desmotivarla.

Las funcionarias del ICBF y de la Comisaría de Familia hablarán de lo que encontraron en el caso cuando tuvieron que intervenir, las condiciones singulares de la familia nuclear de Jhovanna y Oscar y lo particular de su estilo de vida, en el que el trabajo se superpone a la vida familiar. El terapeuta, por su parte, expondrá lo que implica romper la barrera entre persona y personaje para los protagonistas y cómo la creación artística necesita de muertes simbólicas para producirse.

4.3.6. Criterios de búsqueda y construcción de archivo

Llevamos años construyendo este archivo. Primero, para entender desde las normas que rigen la Universidad qué fue lo que le pasó a Jhovanna. De ese acercamiento quedan los Acuerdos y Resoluciones del Consejo Superior y del Consejo Académico, y en general, las normas que rigen la Universidad, incluidas la que implementó la reforma curricular de 1993 y las amnistías que desde entonces se han sucedido, añadiendo los correos electrónicos cruzados entre Jhovanna con profesores y funcionarios. Eso es lo que podemos llamar *los documentos oficiales*.

Por otro lado, están los archivos que ha conservado Jhovanna en las cajas de cartón, que dan cuenta de su historia como estudiante de la Universidad. Como una paradoja, Jhovanna no conserva fotos ni videos de su época de estudiante. La única imagen que existe

está inserta en el documental *El proyecto del Diablo* (Campo, 1999) donde sale saltando lazo vestida de colegiala. Por eso, la recreación del espacio vital de la protagonista cobrará importancia. Es decir, la visualidad del personaje se ha de construir con documentos, un pequeñísimo fragmento de video y la Universidad en tanto archivo espacial.

El archivo fotográfico de Jhovanna y yo no es poco, si nos remitimos a las fotografías familiares. Desde el 2011 hemos tomado miles de fotos que sin duda servirán para mostrar la evolución de los personajes de la película. A eso se le debe sumar el archivo que se ha ido construyendo desde hace tres años, cuando se decidió que íbamos a realizar este proyecto audiovisual. En resumen, estamos en una situación usual para los documentalistas: nunca hay suficiente archivo y la lógica del proyecto exige crear uno.

4.3.7. Materiales de archivo (una muestra)

En estos años la vida ha transcurrido de manera portentosa, a veces demasiado. Para dar cuenta de ese transcurrir creamos unos documentos de recopilación fotográfica que llamamos cuadernos: queríamos ver y hacer ver cómo hemos vivido este proceso.

El director y su circunstancia

2018, diciembre. Después de un año de escribir como abogado y de ser acusado por Jhova de no ayudar a poner la demanda. Toma la decisión de hacer un documental sobre el caso. Oscar se golpeó un ojo en una discusión. Golpeado por el caso.





2019, abril, En los tiempos de inicio de la maestría



2019, agosto. Encerrados y asediados por todas las circunstancias antes de la pandemia. Llenando formularios de un concurso para inscribir El Panóptico



2020, noviembre. Oscar envió esta foto a Jhova durante la separación. Le decía: "gracias, estoy bien"... bien llevado

2021. Entregando el documental al BAM



Cinco momentos de la Protagonista durante la maestría de Oscar

2018, diciembre, a Oscar le aprobaron su Proyecto con el argumento del Panóptico, Ella emprendía inmobiliaria y apoyaba a su hermana en primer desfile de emprendimiento de la alcaldía



Contexto socio familiar: Jhovanna, la hermana y la hija en el primer desfile





2019, enero. El amigo que apoya la idea de ingresar a la maestría con el documental sobre el caso de su esposa

2019, diciembre. La amiga que apoya a Jhovanna en medio del desarrollo del proyecto documental

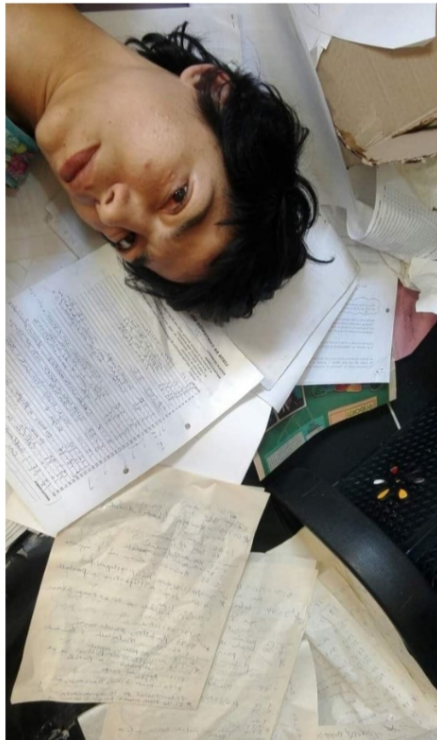


2021, febrero. La abuela, suegra y mamá que los consiente con una picada después de que han dado tanta lidia.

2020, abril. De regreso, las heridas ya están abiertas. El comienzo de la debacle pero poniendo buena cara en el cumple



2021, abril. Otra vez contra las cajas. Cierre del BAM. Ojo estallado por la presión.



(Foto con reserva del sumario. Se repite el cuadro: cada cierre se repite el ojo enrojecido)

2020, diciembre. Al cierre de la maestría



El momento del armisticio con Oscar, el director. Superando la extrema delgadez que le dejó el estallido del proceso documental.
«Si no se muestra el daño no hay derecho vulnerado», le dijo la trabajadora social de la universidad en el 2003. Esta foto es 17 años después. Jhovanna no fue capaz de tomar la foto que más evidencia la delgadez.

2021, abril.
Representación de
la locura. Prueba de
gorro de Jhovanna



2021, abril.
Representación de la
locura. Prueba de gorro de
Oscar

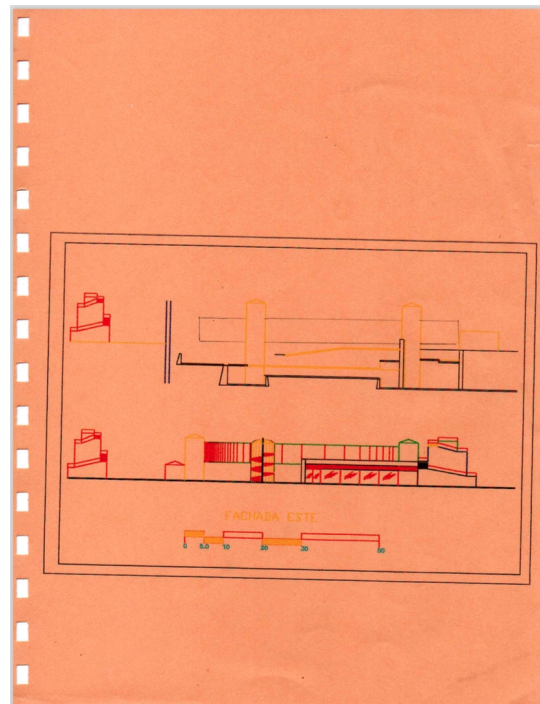
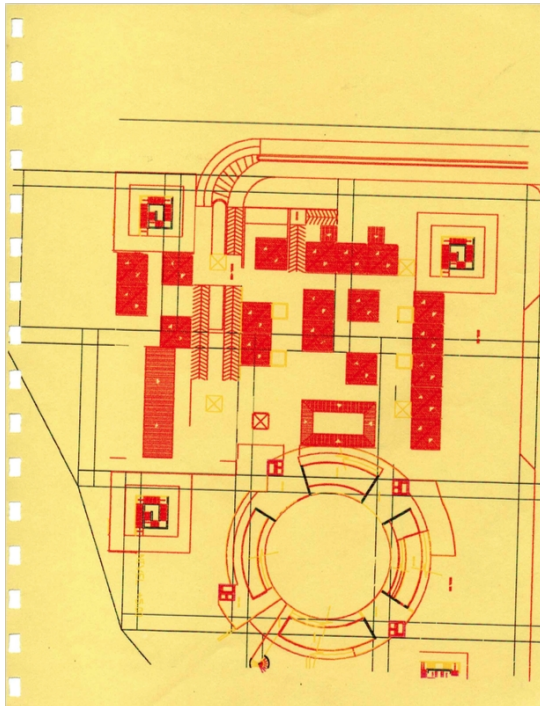


Año y medio después

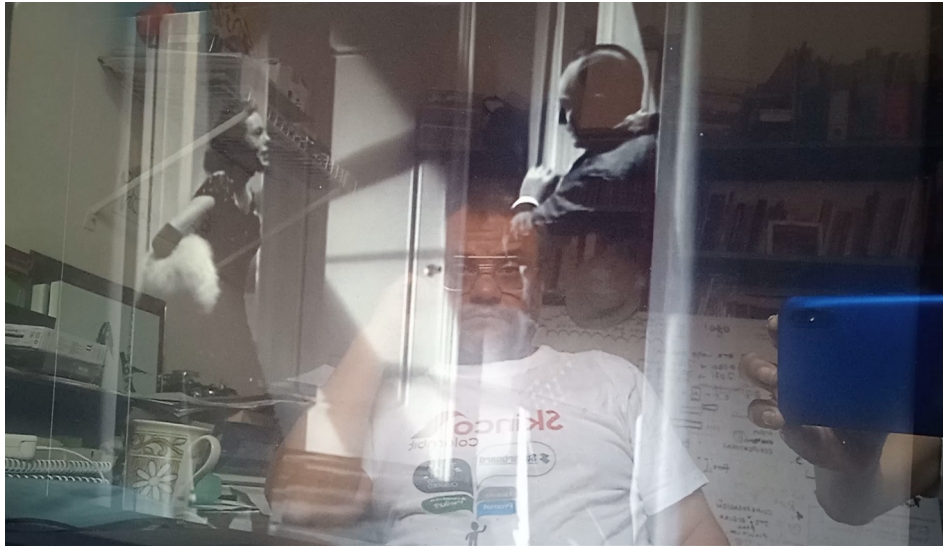


2021. Febrero. Lo que ayer los unió hoy los separa. Lo que empezó para sanar terminó destruyendo.

En las cajas están, por supuesto, los restos del naufragio del Proyecto del Museo Interactivo de Cali, el Proyecto de Grado inacabado de Jhovanna en el 2001.



Archivo creado revisando otros archivos y referentes.



Archivo producido durante el proyecto. En parte causado por el proyecto.



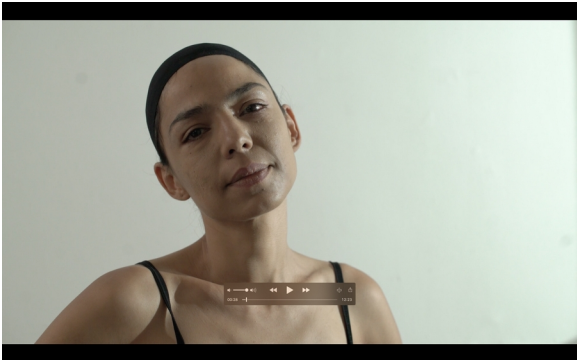
Archivo de imágenes de estudio de los referentes.



5. Muestra audiovisual

5.1. De los referentes a la propuesta visual (Rollo 1)

Para explicar cómo evoluciona la película desde su concepción visual se mostrarán a continuación los referentes y las primeras imágenes concretas, fruto de la interpretación del referente, que hacen parte del inicio de la película, lo que se ha denominado el rollo 1.

REFERENTE	IMAGEN REALIZADA: EL CONFESIONARIO
	
	
REFERENTE	LA NEGOCIACIÓN
	
REFERENTE	LA PERORATA



5.2. Enlace de muestra audiovisual

https://youtu.be/cXr_OgsMdkU

6. Línea de investigación

Producción Audiovisual

7. Referencias bibliográficas

Ángel, A. L.. (2015). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Ediciones B Colombia.

Bolaño, R. (1999). *Amuleto*. Anagrama

Cousiño, C. (1998). *La jaula de hierro. Acerca de Max Weber*. Estudios Políticos, 71 (invierno 1998)

Cubero, D. (2019). *Cómo funciona la estructura de Dan Harmon en 8 pasos (1a. parte)*.
<https://cursosdeguion.com/196-como-funciona-la-estructura-de-dan-harmon-en-8-pasos-1a-parte/>

Fidanza, E. (2004). *La jaula de hierro cien años después: consideraciones acerca de una metáfora perdurable*. Comunicación para el II Congreso de Nacional de Sociología, Buenos Aires, octubre de 2004.

Foucault, M. (2000). *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta.

King, V. (1987). *Cómo escribir un guion en 21 días*. [Versión Walter Rojas. Documento de trabajo. Universidad del Valle].

Martínez, T. E. (1995). *Santa Evita*. Planeta.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Ordóñez, L. A. (2016). *La saga de los rectores de la Universidad del Valle 1945-2015*.

[Informe]. <https://www.univalle.edu.co/universidad-y-region/la-saga-de-los-rectores>

Restrepo, L. (2006). *Delirio*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

Serrano Orejuela, E. (1996). *La narración literaria. Teoría y análisis*. Colección de autores vallecaucanos, Gobernación del Valle del Cauca.

Traverso, E. (2007). *El pasado. Instrucciones de uso*. Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales S.A.

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real*. T&B Editores

Zilberman, L. (2015). *Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción*. Doc On-line, n. 17, marzo de 2015.

8. Referencias audiovisuales

Ackerman, Ch. (Directora). (2015). *No home movie* [No es una película casera] [Película].

Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Chemah I.S, Liasion Cinématographique.

Atehortúa, F. (Director). (2020). *Pirotecnia*. [Película]. Invasión Cine, Montañero Cine.

- Berliner, A. (Director) (1996). *Nobody Bussines*. [No es asunto de nadie]. [Película]. Cine-Matrix, Independent Television Service.
- Carri, A. (Directora). (2003). *Los Rubios*. [Película]. Coproducción Argentina – Estados Unidos
- Costa, P. (Director). Thierry Lounas (Colaborador). (2001). *Où gít votre sourire enfoui?* [¿Dónde yace tu sonrisa escondida?]. [Película]. Audiovisuel Multimedia International Production (AMIP), Contracosta Produções, ARTE.
- Campo, O. (Director). (1999). *El proyecto del diablo*. Universidad del Valle Televisión.
- Di Tella, A. (Director). (2007). *Fotografías*. Cine Ojo.
- Durrance, Ch; Maggio, J; Smith, M. (Productores). (2010). *College, Inc* [Universidad, S.A.] [Capítulo Serie de Televisión]. FRONTLINE, RAINmedia, Inc.
- Gaviria, M. (Producer). (2016). *A Subprime Education* [Una educación de alto riesgo]. [Capítulo Serie de Televisión] FRONTLINE, RAINmedia, Inc.
- Genoveva, E. (Directora), Céspedes, D. (Productora). (2020). *Paradojas del Nihilismo*. [Webserie]. Colectivo Pliegue.
- Gillian, T. (Director). (1985). *Brazil*. [Brasil]. [Película]. Universal Pictures.
- Gomà, O y Alós, P (Realizadores). (2013). *Universidad S.A.* [Película]. Creative Commons.
- McElwee, R (Director). (1985). *Sherman's March* [La marcha de Sherman]. [Película]. First Run Features
- Moore, M. (Director). (1985). *Roger & Me*. [Roger y yo]. [Película]. Dog Eat Dog Films.
- Mograbi, A. (Director). (1997). *How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon*. [Cómo aprendí a superar mi miedo y a amar a Arik Sharon]. [Película]. Avi Mograbi.
- Ospina, L. (Director). (2015). *Todo comenzó por el fin*. [Película]. Luis Ospina con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico Proimágenes.
- Siminiani, L. (Director). (2018). *Apuntes para una película de atracos*. Pandora Cinema

- Smith, Ch. (Director). (2021). *Operation Varsity Blues: The College Admissions Scandal*. [Operación Varsity Blues: Fraude universitario en EE.UU]. [Película]. Netflix.
- Solaas, E. (Directora). (2019). *Las facultades*. Eloísa Solaas asociada con Maravillacine.
- Soto, J. (Director). (2017). *Parábola del retorno*. [Película]. Tardeo Temprano Films.
- Weiskopf, C. y van Hemelryck, N. (Directores). (2017). *Amazona*. [Película]. Castarántula Films.
- Wolf, S. (Director). (2003). *Yo no sé que me han hecho tus ojos*. [Película]. Cine Ojo.
- Wells, O. (Director). (1941). *Citizen Kane*. [Ciudadano Kane]. [Película]. Warner Bros.