



EL MYTHOS DEL GUION

La mediación del guion literario
en la configuración de la identidad
nacional a través de películas y
seriados de ficción



**EL MYTHOS DEL GUION:
LA MEDIACIÓN DEL GUION LITERARIO EN LA
CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL A TRAVÉS
DE PELÍCULAS Y SERIADOS DE FICCIÓN**

LUZ LADY MANOSALVA MÉNDEZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN FILOSOFÍA

ASESOR: DOCTOR WILLIAM ÁLVAREZ RAMÍREZ

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
SANTIAGO DE CALI

2018

DEDICATORIA

Desde que inicié la vida universitaria me ha golpeado en la cabeza la idea de explorar cómo es posible plantear nuevas propuestas desde medios como la televisión y el cine, así que tras varios años la inquietud me empujó a la filosofía, tal vez queriendo legitimar cada vez más mi deseo de seguir adelante un camino como guionista y realizadora. Esta tesis es parte de mi insistencia permanente por enriquecer lo que hago y quiero hacer, y aunque lo más probable es que no era estrictamente necesario escribirla para seguir mi camino, lo hice, porque así soy yo y a decir verdad, lo volvería a hacer. Ha sido fructífero, renovador, y como recorrer esos lugares que siempre queremos contemplar y a los que siempre les vemos algo nuevo. Textos bíblicos como Éxodo 35:31 me hacen sentir agradecida, pues evidencio en mi vida un respaldo sobrenatural. Gracias a mi esposo, Cristian Pastor, por su apoyo infinito, así como a toda mi familia, en especial a mi padre – siempre presente en mi memoria- quien sin duda leería este documento. Agradezco igualmente al profesor William Álvarez, por su paciencia e inspiración en torno a una visión vivificadora y maravillosa del arte, y a todos los que de una u otra manera me acompañaron en este proceso.

PRÓLOGO

Por años se ha planteado una crisis en la industria del entretenimiento en Colombia, argumentando que algunas de las historias de las producciones audiovisuales han creado mitos y leyendas colectivas que exaltan la criminalidad y perpetúan conductas mafiosas en la sociedad, principalmente en la juventud, dañando además la imagen del país en el exterior. Las historias en el cine y los contenidos que se emiten en la televisión, destacándose aquellas que abordan temas relacionados con el narcotráfico, prostitución, sicariato, pandillas y movimientos subversivos, entre otros, son llamados por algunos críticos apología al delito y señalados por no responder al ideal cultural nacional y perpetuar “referentes equivocados”. Tanto la televisión como el cine nacional son continuamente juzgados por contener un supuesto entendimiento efímero de la psicología humana y los problemas sociales así como por una supuesta renuncia a su libertad dentro de una lógica de producción que constriñe a los realizadores al momento de elegir un tema y la forma de contarlo, pues estos deben prever los costos, la rentabilidad y defender la calidad de la historia sin olvidar las tendencias en cine o televisión y el gusto del mercado, entre otras¹. Sin embargo, pese a los casos en los que la inversión en producción es cuantiosa garantizando una gran calidad técnica,² las molestias de algunos críticos colombianos apuntan a la búsqueda del éxito en la inmediatez y el afán de conquista de

¹ Algunos libretistas miden la contundencia de un libreto a través del *rating* y el “boca a boca” de la gente. Andrés Salgado, libretista de series y novelas dice que esto sucede pese a las limitaciones de producción, “cuando te empiezan a prohibir. Por ejemplo, vas a hacer una historia sobre música y necesitas un concierto en el *Madison Square Garden* y no lo puedes hacer, porque no hay plata. Ese es el rollo: cuando tienes la creatividad y tienes que empezar a negociar y a cambiar. Ese es el pedazo horrible del negocio”, Salgado escribió *De Pies a Cabeza*, *Cartas de Amor*, *Perro Amor*, *Juegos Prohibidos* y *El Joe, la Leyenda*. (eluniversal.com.co, 2015)

² Para la serie *Escobar el patrón del Mal*, Caracol Tv necesitó 1.300 actores y 450 locaciones, la serie fue grabada ciento por ciento en exteriores con óptica de cine y se calcula que en total costó 24.000 millones de pesos. (semana.com, 2012).

grandes públicos a partir de cuestiones morales en pro de recuperar los presupuestos invertidos, ignorando el impacto social que tiene la forma de narrar las historias de la realidad nacional, por lo que definen los contenidos audiovisuales como carentes de sentido, sin cuestionamiento ético e intelectual sobre su intención y sin un para qué, dado el efecto social que dicen, han generado.³

La anterior apreciación hallaría cabida en un país que consume un promedio de cuatro horas de televisión diarias y que tiene un parámetro jurídico que define a la televisión como dinamizador de procesos de construcción y reconocimiento de tejido social, “con fines y principios de formar, educar, e informar”, entre otros.⁴

³¿Qué pasa con las historias colombianas? En un artículo publicado en el diario *El Tiempo* se hacía un breve análisis de las historias en la televisión, y se concluye que las novelas se han convertido en una fórmula frecuente de personajes conflictivos y/o delincuentes con vidas que caen en picada, cuyas historias son explotadas morbosamente para garantizar el éxito comercial de estas producciones. El artículo culmina con lo que pareciera ser un "llamado de atención" a los guionistas: <<En el camino de la paz, la reconciliación y la convivencia es necesario reinventarse en el espejo de modelos de vida positivos. Los guionistas y la TV tienen la responsabilidad de construir situaciones dramáticas que atrapen a la audiencia con historias dentro de la ley>> (eltiempo.com, 2015).

⁴ Durante la IV Cumbre de la Plataforma de Reguladores del Sector Audiovisual de Iberoamérica, PRAI 2014, el ex Ministro de Tecnología de la Información y de las Comunicaciones, Diego Molano, disertó acerca del presente y el futuro de la televisión, destacando el crecimiento exponencial de la televisión en el país y la transformación que ha tenido el público que lo consume, influenciado por el sostenimiento publicitario del medio, el acceso a la televisión por cable, el crecimiento en su consumo y las nuevas tecnologías.

Molano reportó que en Colombia se consumían mensualmente 6 mil horas de video por la plataforma youtube.com, red en la que pautan más de un millón de empresas, y enfatizó que la gente consumía un promedio de 4.3 horas diarias de internet, frente a 4 horas de televisión y 2,4 horas de radio.

En 2015 la Comisión de Regulación de Comunicaciones (CRC) dio a conocer un estudio sobre los hábitos y usos de la televisión, adelantado por la firma encuestadora Yanhaas en el que se reveló que la televisión por suscripción tenía, hasta la fecha, una penetración del 82,3 % frente a un 1,1% que englobaba a quienes afirmaban no tener televisión en casa, mientras que el porcentaje restante indicaba no tener ninguna suscripción sino acceder a los contenidos televisivos a través de la televisión análoga, TDT o internet.

El estudio detalla que los contenidos que generan mayor atracción en la televisión por suscripción son los deportes y las películas. En cuanto al consumo de películas arroja que el 34,8% de los encuestados ve películas una vez a la semana, el 30,7% lo hace entre 6 y 2 veces por semana mientras que el 1,2 % indica no ver películas por televisión, y que los medios predilectos para ver películas son: canales de televisión (77,2%), compra o alquiler para ver en DVD/ Blu-ray (27,8

%), en cine (26,4%), canales de internet o directamente en la red (21,6%). Lo anterior les permitió concluir que: 1) a las personas les interesan las películas pero no tienen un fuerte hábito de verlas, sin embargo la mayoría ven películas semanalmente, 2) la costumbre de ver películas es más fuerte en los suscriptores y así mismo, para estos, la televisión es su principal medio para verlas, 3) los no suscriptores también ven las películas principalmente por TV, sin embargo contemplan otros medios como la compra/alquiler e internet en mayor medida que los suscriptores, para ver este tipo de contenidos.

Sobre el internet es interesante destacar que el 66,6 % de las personas encuestadas tienen internet en el hogar, sin embargo se identifica que la tendencia de ver TV por internet no ha penetrado del todo en los consumidores, pues tan solo un 3,4% de las personas ven televisión principalmente por este medio. Adicional a esto, el contenido más visto por internet corresponde a películas y principalmente a videos realizados por los mismos usuarios de esta plataforma, publicados a través del website más usado para este fin: Youtube. (www.crcm.gov.co, 2016)

En un estudio de audiencias de televisión pública, realizado por la Universidad de Antioquia para la Autoridad Nacional de Televisión en marzo de 2017, se expone una mirada acerca de las preferencias televisivas de los colombianos. Dirá el informe que la programación predilecta de los televidentes tiene mucho que ver con la oferta de programas entretenidos que informen y tengan la actualidad más asidua y, asimismo, con contenidos que tiendan a la educación y a la enseñanza. Sobre los tipos de programas que prefieren ver mostrará que los gustos son disímiles y que las elecciones dependen de los intereses particulares, estados de ánimo, gustos y afinidades: entretenimiento, series, películas, musicales, comedia, documentales, informativos, investigación periodística, deportes, educativos, programas infantiles, magazines, manualidades, cocina, telenovelas y religiosos, y que entre las personas que participaron en el grupo focal de Bogotá se evidenció que es común que utilicen plataformas como Netflix o YouTube para ver programas de televisión.

Es llamativo que según los encuestados (con una disponibilidad de televisores en el hogar del 99%, prácticamente la totalidad de la muestra. Ubicados en la alcoba principal: 70%, la sala comedor: 54%) su vínculo con la televisión pública se origina en la niñez, con contenidos infantiles y que son los padres y los abuelos quienes ejercen influencia sobre los niños para el consumo de este tipo de televisión. <<Cuando los adultos no la consumen, es más difícil que el público infantil llegue a la televisión pública por sí solo. >>, agrega el informe. Del mismo modo, en dicho informe las audiencias señalan específicamente que <<la televisión pública ha sido importante en momentos clave de su vida, al transmitir hitos históricos en Colombia, alrededor de sucesos especialmente políticos, deportivos o desastres naturales, como, por ejemplo, la toma del Palacio de Justicia, la muerte de Luis Carlos Galán, la tragedia en Armero, las victorias de los deportistas colombianos en el extranjero, en particular en ciclismo. Adicionalmente, se asocia con momentos cotidianos en torno a los cuales se articula la vida en familia o con haber conseguido, allí, herramientas de formación clave para el desarrollo de su actividad productiva. >>

En la misma línea una de las conclusiones será que <<la televisión pública es importante en la vida diaria y familiar de las audiencias en general, porque educa, refuerza la conciencia social y sobre sí mismos, a través de contenidos que forman en valores como el respeto, la tolerancia y la aceptación de la diferencia. Es una aliada fundamental para los padres en la crianza de sus hijos, ya que proporciona un entretenimiento sano, donde todos los miembros de la familia encuentran contenidos atractivos y pertinentes para cada etapa de la vida. >>

El estudio concluye entonces que 1) se halla la necesidad de entretenerse o distraerse, llegando a ser la televisión, incluso, un medio para <<contrarrestar el cansancio, hacer a un lado por un momento los problemas que los agobian, o simplemente pasar el tiempo de una manera agradable. Para muchos de ellos, la televisión es compañía.>> 2) Está la necesidad y el gusto por aprender, frente a lo cual la televisión aparece como una plataforma educativa que les permite adquirir conocimientos en diversos temas que son útiles para la vida, que los enriquecen como personas, en sus oficios y profesiones, y que les posibilitan aumentar su cultura general. 3) Aparece un notable interés por mantenerse informados, por conocer lo que pasa en el ámbito regional, nacional e internacional. 4) Las audiencias reclaman que los contenidos sean modernos y estén más a la vanguardia. (www.antv.gov.co, 2017) (www.antv.gov.co, 2017)

Por su parte el cine colombiano estaría atravesando desde varios años una etapa interesante. Varias de sus producciones cinematográficas continúan participando y obteniendo premios en diversos festivales del mundo. Tal es el caso de *La tierra y la sombra*, del cineasta caleño César Augusto Acevedo, que ganó la Cámara de Oro en el Festival de Cine de Cannes 2015 y de la película *El abrazo de la serpiente*, del director cesarense Ciro Guerra, que fue nominada a los Premios Oscar 2016 en su versión número 88 como mejor película extranjera. Éxitos merecidos según la crítica porque abordan temáticas de denuncia. Sin embargo uno de los sinsabores en esta etapa estaría para

Lo anteriormente señalado, de alguna manera coincide con lo que se espera de la televisión en la legislación colombiana:

Ley 182 de 1995, artículos 1 y 2: ART. 1º—Naturaleza jurídica, técnica y cultural de la televisión. La televisión es un servicio público sujeto a la titularidad, reserva, control y regulación del Estado, cuya prestación corresponderá mediante concesión, a las entidades públicas a que se refiere esta ley, a los particulares y comunidades organizadas, en los términos del artículo 365 de la Constitución Política. Técnicamente, es un servicio de telecomunicación que ofrece programación dirigida al público en general o a una parte de él, que consiste en la emisión, transmisión, difusión, distribución, radiación y recepción de señales

de audio y vídeo en forma simultánea. Este servicio público está vinculado intrínsecamente a la opinión pública y a la cultura del país, como instrumento dinamizador de los procesos de información y comunicación audiovisuales.

ART. 2º—Fines y principios del servicio. Los fines del servicio de televisión: son **formar, educar, informar veraz y objetivamente y recrear de manera sana**. Con el cumplimiento de los mismos, se busca satisfacer las finalidades sociales del Estado, promover el respeto de las garantías, deberes y derechos fundamentales y demás libertades, fortalecer la consolidación de la democracia y la paz, y propender por la difusión de los valores humanos y expresiones culturales de carácter nacional, regional y local.

Dichos fines se cumplirán con arreglo a los siguientes principios:

- a) La imparcialidad en las informaciones;
- b) La separación entre opiniones e informaciones, en concordancia con los artículos 15 y 20 de la Constitución Política;
- c) El respeto al pluralismo político, religioso, social y cultural;
- d) El respeto a la honra, el buen nombre, la intimidad de las personas y los derechos y libertades que reconoce la Constitución Política;
- e) La protección de la juventud, la infancia y la familia;
- f) El respeto a los valores de igualdad consagrados en el artículo 13 de la Constitución Política;
- g) La preeminencia del interés público sobre el privado, y
- h) La responsabilidad social de los medios de comunicación.

algunos críticos en las preferencias cinematográficas y en el respaldo del público colombiano, ya que este tipo de películas no logran estar mucho tiempo en cartelera, mientras que sí lo hacen filmes como *Uno al año no hace daño* y *El Paseo*, esta última una de las más vistas en la historia del cine colombiano con 1,5 millones de espectadores⁵.

⁵ Puede verse entonces que la visión del cine colombiano está dividida en opiniones a favor o en contra de determinadas narrativas. Hay quienes critican y dicen que sus historias son tan elementales que no reflejan la esencia del colombiano, o bien, encuentra defensores que le abonan el hecho de mover la industria cinematográfica de Colombia. Existe además una defensa del cine “no comercial”, dado que sus contenidos serían un reto intelectual para sus espectadores, pero bajo el estigma de ser películas con contenidos orientados a un pequeño público de intelectuales del séptimo arte. Al respecto, aquí algunas referencias de opiniones en los medios de comunicación:

- ¿El año de oro del cine colombiano? (www.elheraldo.com, 2015)
- La asignatura pendiente del cine colombiano: el público <<El cine colombiano pasa por un gran momento: no solo crece en cantidad y calidad, sino que sus historias reflejan la complejidad y la diversidad del país. Pero aún busca más espectadores.>> (semana.com, 2018)
- Sobre *Uno al año no hace daño* se ha dicho que: <<Cada uno de los “personajes” en esta película está diseñado (si es que la palabra “diseño” pudiera ser empleada con tanta impunidad) de modo que sea nada más que un equívoco, una exageración, cuya calidad principal y más exagerada es la de ser, bajo diferentes apariencias, completamente mediocre. Y nada mejor para hacerlo que el espacio del festejo popular, pues así resulta fácil suplantar nociones como las de comunión y comunidad bajo la excusa de una ebriedad que permite al público reír sin malestar ante una masa indiscernible de pulsiones y deslices.>> (Morales, 2015)
- Sobre los cuestionamientos Darío Armando García Granados, director y productor de cine colombiano, ha dicho que sus críticos y él están en dimensiones diferentes porque el tipo de cine que él hace es un “cine de vacaciones”, un cine de entretenimiento con una lógica y estética particulares y que, la que recibe es una crítica que <<se ejerce desde los terrenos del arte y ahí se tienen otros presupuestos, metodologías y condiciones>>, produciendo un cortocircuito porque se evalúa su cine desde la perspectiva artística. Ha dicho también que al llegar a las pantallas <<el cine se convierte en una mercancía que entra en un circuito de mercado dominado por la ley de oferta y demanda, por lo que si el público está dispuesto a pagar por emociones, es exitoso apelar a las emociones primarias y al lugar común>>. García, quien además fue productor asociado de la película *El abrazo de la serpiente*, afirma que: <<el estereotipo y el cliché se han convertido en criterios de valoración negativa, pero yo pienso que también son recursos narrativos válidos que se han usado con éxito en la historia de la literatura y el cine.>> (www.semana.com, 2015) (www.eltiempo.com, 2015) (www.elmundo.com, 2013) (www.las2orillas.co, 2015)
- El director de *El Paseo*, Harold Trompetero coincide con la visión económica del cine, indica que lo suyo es <<crear independientemente de cuál sea el resultado>>, y que no concibe que algunos cineastas culpen al Estado colombiano porque no les da mil millones de pesos para hacer una película, cuando en el país hay tanta gente muriéndose de hambre: <<Estoy convencido, y esto mucha gente me lo va a detractar, que el cine no es arte sino un esquema de negocio”, “Si quieren sacar adelante su pajazo mental busquen cómo financiarlo>> (www.jetset.com.co, 2013).

A lo anterior habría que sumar los esfuerzos requeridos a la hora de distribuir y exhibir, las estrategias de promoción y mercadeo y la competencia con el cine internacional, sobre todo con Hollywood, así como los márgenes de rentabilidad que se esperan de un filme. Más allá de la crítica, el cine se constituye como un escenario que permite la búsqueda de una identidad nacional al articular no sólo una industria, sino unas narrativas que llevan a la pantalla -a un consumo simbólico- un cúmulo de representaciones que postulan a la comunidad nacional posturas e ideas derivadas de procesos históricos, socioculturales, legales, económicos, entre otros; mediados por diversos intereses que van desde las lógicas estatales hasta el gusto del público, y que construyen una imagen o un discurso fílmico de lo que somos como nación.

A lo largo de su historia en el país, el cine colombiano ha representado los hechos y personajes que se han considerado importantes para comprendernos como grupo nacional, así como los paisajes, las convenciones sociales y los valores que se le adjudican a sus connacionales, y también aquello que, por el contrario, se ha tomado como ajeno y externo a ese acervo común. El cine ha sido, y continúa siendo, el reflejo de la dinámica social colombiana, a partir de la cual se hace posible vislumbrar cómo esta sociedad ha organizado, administrado y determinado a sus individuos. (Puerta. 2015, p. 13)

Asunto importante que puede entenderse incluso desde el desarrollo legislativo frente al cine en Colombia, donde se reconoce la importancia de la industria cinematográfica, se determina su fomento, se establece su relación con las políticas estatales y se da un impulso económico para la creación de obras de gran reconocimiento artístico ⁶. De allí que el artículo 40 de la Ley 397 de 1997 señale la importancia del cine para la sociedad:

⁶ Ley 9 de 1942, Decreto 2288 de 1977, la reglamentación de la Compañía de Fomento Cinematográfico –Focine-, Ley 397 de 1997, Ley General de Cultura quien reconoce al cine como un bien de interés cultural y patrimonio colectivo, como patrimonio cultural de la nación: <<ART. 4º—Definición de patrimonio cultural de la Nación. El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad

El Estado, a través del Ministerio de Cultura, de Desarrollo Económico, y de Hacienda y Crédito Público, fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional.

Y que la Ley de Cine en su artículo primero dé la siguiente definición:

Por su carácter asociado directo al patrimonio cultural de la Nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés social. Como tal es objeto de especial protección y contribuirá a su propio desarrollo industrial y artístico y a la protección cultural de la Nación. (Ley 814, 2003, art 1)

Un panorama latinoamericano, extraído del encuentro de la Plataforma de Reguladores del Sector Audiovisual de Iberoamérica, PRAI 2017, dará cuenta de la importancia y el potencial que tienen los medios audiovisuales como <<espacio por donde circula el discurso de lo público>> y cómo desde este sector es posible fortalecer procesos sociales.

El informe señala que el mercado Cinematográfico iberoamericano representa el 11,4%

colombiana, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos, así como el conjunto de bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético, plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura popular...>>

Así mismo, la Ley 814 de 2003, Ley de cine, por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia, prevé tres mecanismos principales de fomento del cine colombiano:

1. La creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico
2. El otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos
3. La titularización de proyectos cinematográficos.

En el 2004 en la publicación de *La Ley de Cine para todos*, el Ministerio de Cultura provee una explicación de la Ley 814 de 2003, señalando que la meta de la Ley de Cine es que la producción de películas en Colombia deje de ser una “labor quijotesca de unos pocos soñadores empedernidos y se convierta gradualmente en una industria no solo rentable sino sostenible” y que le apuesta a la descentralización de la cultura y el cine, y a incentivar su democratización, por lo que -gracias a ella- el cine -entendido como expresión de nuestra identidad cultural- tendrá la oportunidad de aprovechar la infinitamente rica “colombianidad”, de modo que se pueda potenciar y multiplicar en numerosas películas. (www.mincultura.gov.co, 2004)

de los espectadores mundiales; y tiene más de 17.600 pantallas de cine. Durante 2015 en Iberoamérica se estrenaron 154 películas, con una recaudación total de 3.346 millones de dólares y tuvieron 834 millones de espectadores. De estos estrenos, 786 (15,2%) correspondieron a películas de producción nacional, sin embargo en la mayoría de los países estudiados la oferta y demanda corresponde al cine estadounidense. No obstante, el informe de la PRAI destaca que América Latina tiene una gran influencia en el formato de la telenovela, dado que:

Constituye un género televisivo emblemático de la cultura de masas. Sus contenidos históricamente han aportado a la identificación de las audiencias, en las que la identidad cultural es vital en el contexto narrativo. La telenovela como producto televisivo, es una expresión del sistema social, reproducida en los cánones de ficción, en el contexto de las cotidianidades.⁷

Si bien se ha hecho un breve recorrido a través de algunos aspectos estadísticos, económicos, jurídicos y sociales, no son estos en los que la presente investigación centra su atención. Me limito a señalarlos para plantear un panorama que da punto de partida al presente trabajo, que se enfocará más en el análisis filosófico del proceso creativo como concepción de las ideas en la escritura de guiones literarios para la realización de piezas audiovisuales llevadas al público colombiano.

⁷ El documento citado indica que:

- Entre 2010 y 2014 se estrenaron 2.765 obras de ficción producidas por los canales de televisión, acumulando más de 155.000 horas de emisión.

-De estos estrenos, 59,9 % correspondieron a telenovelas y 24,4 % a series.

-En el mismo periodo, la producción de telenovelas de México, Colombia y Brasil representó el 60 % de la factura de ficción en América Latina. De un total de 2.765 estrenos de telenovelas, 656 correspondieron a México, 386 a Colombia y 367 a Brasil.

Ver conclusiones aquí: <http://prai.tv/wp-content/uploads/2018/01/Panorama-Audiovisual-America-Latina.pdf>

CONTENIDO

DEDICATORIA.....	2
PRÓLOGO	3
INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO PRIMERO.....	15
CINE, TELEVISIÓN, NARRATIVA AUDIOVISUAL E IDENTIDAD NACIONAL	15
Técnica, industria y audiencias: seriados de ficción y películas como configuración de la vida	19
Reflexión y no sólo consumo	34
El artista en la relación técnica - tecnología- imaginación	42
CAPÍTULO SEGUNDO	46
EL GUION: MYTHOS Y REPRESENTACIÓN	46
Triada mimesis - mythos - catharsis en el guion: representación, inteligencia narrativa, tensión y reflexión	50
Inteligibilidad: lo universal y el gozo mental	54
Ficción: tensión y representación	57
Temporalización: paradigmas narrativos y ética	62
Imaginación y representación	64
CAPÍTULO TERCERO	76
EL GUIONISTA: EL ARTISTA FRENTE A SU OBRA Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO	76
Arte, cine y televisión en un mundo transestético	79
El artista, compromiso creador y responsabilidad estética	84
El estilo y la autonomía, y la transformación epistemológica y moral	88
CONCLUSIÓN	96
BIBLIOGRAFÍA	101
FILMOGRAFIA.....	105

INTRODUCCIÓN

*Al reducirse nuestra fe en las ideologías tradicionales, nos dirigimos hacia la fuente en la que todavía creemos: el arte de contar historias. El mundo consume hoy películas, novelas, obras de teatro y televisión en tal cantidad y con un apetito tan desmedido, que las artes narrativas se han convertido en la principal fuente de inspiración de la humanidad en su búsqueda del orden en el caos y de la coherencia interna de la vida. Nuestro deseo de historias refleja la profunda necesidad humana por comprender la pauta de la vida, no solamente como ejercicio intelectual, sino dentro de una experiencia muy personal y emotiva. En palabras del dramaturgo Jean Anouilh: «La ficción da forma a la vida»
(McKee, 2002., p 1)*



En un mundo estetizado donde las relaciones entre arte, cultura e industria han cambiado los objetos y los signos de la vida cotidiana, las miradas, la sensibilidad, las aspiraciones de la mayoría, y el cine es entendido como uno de los grandes dispositivos del capitalismo estético, en inevitable inquietarse y cuestionarse qué papel desempeñan las producciones audiovisuales en la construcción estética del mundo hoy, cuál es el rol de los artistas dentro de este circuito, y cuál es la posición del espectador frente a las historias y contenidos. He señalado previamente algunos elementos alrededor de la industria cinematográfica colombiana para intentar aproximarme a un análisis de cómo las representaciones en el cine y los seriados de televisión operan en la identidad de los sujetos, porque en efecto, considero que existe una clara relación. Además, nos perturba una sentencia en el orden de la tarea estética de construir el mundo, que corresponde a que <<... es el capitalismo artístico y no el arte de vanguardia el que puede reivindicar la idea de <cambiar el mundo> >> (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 71), porque hay más revolución en la economía que en el arte. Es decir, que las artes que dominan la hipermodernidad tienen un gran llamado, un urgente llamado. Si bien no vamos a cambiar

al mundo, el abordaje que pretendemos aquí pasa por un pequeño nudo de la gran red, como un pequeño aporte: el reconocimiento del guion como un espacio de tensión y reflexión que orienta no sólo el proceso de realización de un film sino también un eje de representaciones alrededor de diferentes asuntos de la vida, de las preocupaciones del hombre; de cómo esta inteligencia narrativa contenida en él emprende un viaje hasta llegar a los espectadores en una sala de cine. No se pretende aquí hacer análisis de contenidos específicos de filmes, series de ficción o guiones, ni establecer un guion ideal o una tipología del espectador fílmico colombiano, ya que no podría establecerse un guion y un espectador como únicos modelos, tampoco es labor de esta investigación juzgar el trabajo de los guionistas colombianos, se pretende, por el contrario, explorar categorías de pensamiento que permitan entender cómo es posible establecer unos vínculos entre creador y espectador a través de la obra, incluso cuando la obra es la génesis de un proceso y su expresión máxima está mediada por múltiples inteligencias narrativas y contenida en una obra nueva, en una película que circula en una industria audiovisual. Para el caso que nos atañe, la indagación en el guion literario, debemos aclarar que, si bien el espectador no tiene contacto con este sino con la producción audiovisual ya terminada luego de un arduo proceso⁸, y en últimas con otro producto artístico, será menester enfocarnos en aquello que subyace y que se mantiene a lo largo del proceso desde el momento de la creación literaria del guion hasta la exhibición en pantalla: un *mythos* como espacio de reflexión, no sin antes iniciar un análisis de la relación entre la narrativa cinematográfica y el espectador y una revisión del artista, el creador, frente a su obra y el mundo que habita. En esta investigación se plantea la importancia de la narrativa audiovisual que

⁸ Proceso al que Bresson ha llamado De dos muertes y tres nacimientos: Mi film nace primero en mi cabeza, muere en el papel, lo resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que mueren en el celuloide pero que, colocados en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua (Bresson. 1979, p.19).

tiene su génesis en un guion literario (aquí inscribimos el cine y los serizados de televisión de ficción), y su incidencia en la capacidad representativa y de construcción de subjetividades e identidad en un espectador. Se ha formulado la pregunta problema de: *¿Cómo operan en la construcción de la identidad nacional las representaciones que se hacen en el guion literario de películas y serizados de ficción?*

Asunto que abordaré en tres capítulos, de la siguiente manera:

Capítulo Primero: CINE, TELEVISIÓN, NARRATIVA AUDIOVISUAL E IDENTIDAD NACIONAL

Indicando las características propias del cine y la televisión, y la mediación de la narrativa de un serizado de ficción o una película para la configuración de la identidad nacional a través de las representaciones que contiene, estableciendo la relación obra fílmica–espectador, entendiendo el cine y la televisión como ámbitos de socialización y espacios de reflexión y crítica.

Capítulo Segundo: EL GUION: MYTHOS Y REPRESENTACIÓN

Planteando un mythos como espacio de reflexión esencial en la representación de subjetividades y construcción estética del mundo en la creación verbal del guion que impulsa la producción de un serizado de ficción o una película. Mythos que viaja del guion a la película y emana en el espectador.

Capítulo Tercero: EL GUIONISTA: EL ARTISTA FRENTE A SU OBRA Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO

Señalando una estrecha vinculación entre la imaginación del artista, donde se configura una imagen de mundo y se evidencia una posición frente a sí mismo, frente a su obra (para este caso el guion), y frente a su contexto social y cultural.

CAPÍTULO PRIMERO

CINE, TELEVISIÓN, NARRATIVA AUDIOVISUAL E IDENTIDAD NACIONAL

<<...no olvide, en todo caso, que al levantar mapas construimos metáforas, retazos de discursos de algo que intenta sobrevivir en medio del tiempo que es inasible. Hacemos mapas con círculos, con cuadrados, con líneas y puntos, pero la verdad es que estamos describiendo relaciones de poder, divisiones jerárquicas, ambiciones sociales y sueños. Sobre todo sueños que se difuminan en el espacio de la imaginación como lo hace el polen en el aire de las fecundaciones. >> (Montoya. 2014, p 49)



El cine ha sido uno de los medios representacionales a través de los cuales se ha enriquecido la indagación colectiva por la identidad nacional (podríamos decir lo mismo de algunos seriados ficcionales de televisión), sus tratamientos narrativos, temas y personajes son fuentes informativas que proyectan los hechos, situaciones y conflictos que nos han ido conformando como comunidad, además de contener grandes influencias históricas, económicas, políticas y socioculturales que les articulan al pensamiento de la realidad. Puerta lo señala así:

El cine, como medio de comunicación y obra artística, con características técnicas particulares, ha fungido como representación de diferentes proyectos de nación, y es susceptible de ser herramienta de intereses particulares de grupos que estén en una posición de poder dada para monopolizar la producción de las obras, como también para estimular procesos de autodeterminación y posicionamiento crítico de los sujetos y los

grupos para una apropiación reflexiva de su propia dinámica de apropiación colectiva de valores y creencias. (Puerta. 2015, p. 26)

De modo que plantear el cine y la televisión como ejes de análisis implicará no sólo limitarse a señalar una industria del entretenimiento que aliena e impone ideas en un entorno mercantilizado o sólo referirse a ellos como productores de bienes simbólicos orientados a unos consumidores, sino explorar el alcance e impacto que tiene su mediación en la sensibilidad de las audiencias o en su construcción de sentido, o bien, en la configuración del mundo. Cabe anotar aquí que me alejo de la perspectiva que ubica al espectador como un ente alienado que sólo reacciona ante estímulos, sino que lo considero como resistente y capaz de reescribir según su contexto los contenidos que consume, haciendo su aporte, hibridando, usando y reapropiando.⁹ Me centraré ahora en revisar cómo ocurre esta mediación desde la creación de las historias ficcionales y los mensajes y discursos que contienen para un posterior efecto en las audiencias. Asimismo, conviene cuestionarse cuál es la relación entre narrativa audiovisual e identidad nacional, cómo pueden ser las películas y seriados de ficción un espacio de reflexión si están articulados a una industria cultural y cuál es el papel del espectador.

⁹ Desde el primer capítulo la serie *Pablo Escobar, el Patrón del Mal*, nos presenta un tipo de sujeto sin escrúpulos que asume de manera pragmática y oportunista la vida. En diálogos breves y frases a lo largo de los más de 100 capítulos se resume esta visión criminal, y con lógica de denuncia (la serie es producida por familiares de las víctimas de Pablo Escobar), se busca señalar este tipo de acciones y destacar a las víctimas inocentes. No obstante, contrario a lo esperado, dichas frases y diálogos generaron no rechazo sino excitación y celebración en algunos televidentes dada la cruda ocurrencia de Escobar. Una breve búsqueda en internet nos dará cuenta de los cientos de publicaciones en redes sociales y blogs que hacen una recopilación de “las mejores frases de Pablo Escobar”, así como el uso comercial y en bromas de estas. Aquí algunas de las más recordadas por la audiencia: <<-Pablo Emilio, le voy a dar un consejo: el día que usted haga algo malo, hágalo bien hecho. No sea tan pendejo de dejarse pillar.>>Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=if-sfzoHozw>, << o usted me recibe 100 dólares mensuales a partir de hoy para brindarle toda la protección necesaria al Cartel de Medellín y que se mantengan fuera de problemas con la ley, o yo le mato a usted el papá, la mamá, los tíos, a su esposa María, al niño Santiago, a la niña Pilar, mejor dicho hasta a su abuelita, y si su abuelita ya está muerta, yo se la desentierro y se la vuelvo a matar.>> ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=OeEeGKKMzq8>

Tanto el cine como la televisión se constituyen en poderosos escenarios para la construcción estética de la vida porque son una fuente de ficción en la que se dialoga con un “exterior” que es resignificado constantemente para ser pensado como una propiedad colectiva de la cual se es parte. Los entornos artificiales, el uso de instrumentos y nuestra relación con la naturaleza determinada por el dominio de la comunicación y de la imagen, nos llevan a entender nuevas maneras de experimentar el mundo y nuestras relaciones. La hiper-conexión en un mundo virtual y digital, que es a la vez una hiper-fragmentación en las relaciones en un mundo real, demanda nuevos espacios compartidos adicionales a la plaza, la escuela y el parque, posibilitando unos mínimos vínculos socioculturales que tienen como uno de sus elementos fundantes las narraciones que sintonizan e invitan a converger a sus espectadores para que la comunidad imaginada negocie, construya y se represente identitariamente como nación, tanto retrospectiva como prospectivamente. De acuerdo con Barbero, los medios audiovisuales son un ámbito de elaboración y transmisión de valores y pautas de comportamiento, de patrones de gusto y de estilos de vida que desordenan y desmontan viejas y resistentes formas de intermediación y autoridad que configuraban hasta no hace mucho el estatuto y el poder social de la familia y de la escuela (Barbero. 2010, p. XIX). Las imágenes que trasmite la televisión pueden convencer a los consumidores de que no son una reproducción de la realidad, sino que son en sí mismas la realidad. Esto se debe a que a través de las emisiones son transmitidos modelos estimulantes que llevan a inducir reflejos, condicionando la intuición, el entendimiento, el sentimiento, así como el comportamiento y la acción, es decir, matrices de una gran amplitud de uso y universalidad que funcionan como moldes que prejuzgan sobre qué y cómo experimentar o sentir, etcétera.¹⁰ En cierto modo, las imágenes,

¹⁰ En *La obsolescencia del hombre*, Anders señala la influencia de los medios audiovisuales en el comportamiento humano y como las emisiones determinan sensibilidades, al respecto ha dicho: <<Son impensables unos rasgos que sean menos “innatos” que los producidos y marcados en el

historias y tramas en la televisión y el cine propician el desarrollo de un tipo de sensibilidad en las audiencias. Así, el consumo de televisión y su matriz pueden destruir la identidad original del hombre y componer una nueva (Liessman. 2006, p. 130 -131) a través de un aparato de prácticas de adiestramiento. La televisión y el cine vienen a ser para su audiencia un espacio compartido donde los individuos se articulan y crean vínculos sociales, esta mediación es productiva y forma parte de la trama de los discursos y de la acción política <<pues el *medio* no se limita a vehicular o traducir las representaciones existentes, ni puede tampoco sustituirlas, sino que ha entrado a *constituir una escena fundamental de la vida pública*. Y lo hace reintroduciendo en el ámbito de la racionalidad formal las mediaciones de la sensibilidad>> (Barbero. 2010, p. XXIV). El modelo de las multimediaciones de Guillermo Orozco lo señala así:

Al desplegar sus interacciones con el entorno y sus acontecimientos, al experimentar sensaciones y emociones lo hacen (en gran medida) a través de los medios; y mucho de lo que viven pasa por sus interacciones mediáticas. Es en este sentido, que una de las experiencias más “vitales” y definitorias de los sujetos sociales contemporáneos, nos guste o no, son justamente sus televidencias y demás interacciones mediáticas: escuchas, lecturas, cinevidencias, escenovidencias y navegaciones ciberinformáticas (Orozco. 2001, p. 21).

Aunque televisión y cine hagan parte de una industria que obedece a un mercado, no es el mercado en sí mismo el que logra constituir el mundo, puesto que, ha dicho Barbero, este no puede sedimentar tradiciones ni generar sentido, pues trabaja sólo en términos de

hombre. Pero a pesar de todo, sí que son “apriorísticos”, en la medida en que, como moldes y, por tanto, como condiciones, preceden a la experiencia, al sentimiento y al comportamiento y los “condicionan”. Y como estas condiciones no sólo prejuzgan sobre *cómo*, sino también sobre *lo que* se ha de experimentar, sentir, etcétera y *lo que no*, su poder tiene una fuerza extraordinaria y su ámbito de influencia es insólitamente amplio. Quien ha sido marcado por ellos ya no está dispuesto más que para lo que las emisiones han preparado para él en casa: sólo eso es lo que ve, piensa, siente, ama y hace.>> (Anders, 2002, P., 169).

rentabilidad, sino que existen una serie de *mediaciones* que se articulan: una técnica asociada a lógicas de producción y formas industriales (también derivadas de la tecnología), una institucionalidad, unas matrices culturales y una sociabilidad y capacidades o competencias en las audiencias.

Técnica, industria y audiencias: serizados de ficción y películas como configuración de la vida

La información televisiva tiene una correspondencia inmediata con la realidad y es relativa al acontecimiento¹¹. A diferencia de la imagen cinematográfica no implica una contemplación a oscuras en una sala especial, sino que actúa en los hogares como un gran interlocutor que se ha apropiado de elementos culturales para incitar al consumo según los ofrecimientos de una industria del espectáculo, en una lógica que cambia los ritmos al estar obsesionada con lo actual. Sin embargo, la televisión ha heredado del cine sus arquetipos, su capacidad de atraer a las masas y dar imagen y voz a las identidades, así como el poder de evocar mitos y masificar modos de comportamiento.

Si crear un país es en cierto modo teatralizarlo, será el cine el encargado de efectuar esa representación -simbolización mitificada- de los gestos y moldes vitales de lo nacional.

Al cine se le encarga darle imagen y voz a las identidades nacionales. Y al cine irán las masas populares no tanto a divertirse cuanto a <experimentar con su vida cotidiana>, a <ver reiterados sus códigos de costumbres> (Barbero. 2010, p. 226).

Para entender esto, la televisión debe ser analizada desde dos perspectivas señaladas por Barbero. La primera, que la tecnología materializa cambios que desde la vida social dan

¹¹ Günter Anders hablará de la ambigüedad ontológica de la televisión y de su imagen como fantasmas. Es decir, que su imagen es real y aparente, presente y ausente de manera simultánea al no ser ni una copia de la realidad ni la realidad misma. Dicha ambigüedad ontológica implica la eliminación de la diferencia entre acontecimiento y copia, mostrándose como factum (hecho), pero que al ser una selección elaborada con determinado propósito implica un juicio, aunque éste sea disimulado en la fuerza de la imagen y su proximidad con el receptor/ consumidor. (Anders, 2002, pág. 110-113).

sentido a nuevas relaciones y nuevos usos,¹² lo que se puede observar en el desarrollo de la televisión y en la posibilidad de acceder a sus contenidos no sólo desde una pantalla en la sala de la casa, sino también en cualquier dispositivo móvil a través de internet y plataformas como Netflix, y en el uso de equipos de video cada vez más avanzados para lograr un registro de imágenes más limpio, nítido, en el afán de asemejarla a la óptica cinematográfica, haciendo que no sea hoy la misma de hace sólo una década. En segundo lugar, se indica el ámbito de las mediaciones o de transformación cultural que estos cambios generan.¹³ Según Barbero, para el desarrollo del audiovisual fue determinante la aparición de los géneros, que van a ser un registro temático, un repertorio iconográfico, un código de acción y un campo de verosimilitud, que engendran no sólo un sistema de producción, sino también un modo de narrar (Barbero. 2010, p. 169). Estos modos de narrar cobran un gran efecto porque se ubican en un espacio tan cotidiano y adaptado al

¹² Barilli destacará citando *The Gutenberg Galaxy*, la importancia de la imprenta en la Edad Moderna, lo que supuso la predominancia de la comunicación a través de un formato de superficie plana (la hoja del libro) y de la geometría rectilínea que desarrollaba la vista en detrimento de otros tipos de intervención sensorial (gusto, tacto, oído); así como la relevancia de la revolución eléctrica que impone lo instantáneo y ondulatorio como carácter de la estructuralidad de la edad contemporánea. (Barilli.1999 p. 26). A esto, ha de sumarse los cambios derivados de la aparición de internet y la inmersión digital que ha afecto el modo en que absorbemos la información, donde la web se ha convertido en parte esencial del trabajo, el estudio y la vida social y que además ha desarrollado en muchas personas una actitud compulsiva y ansiosa frente a las últimas tecnologías, las redes sociales, servicios de email, entre otros. << Lo que estamos entregando a cambio de las riquezas de internet – y sólo un bruto se negaría a ver esa riqueza- es lo que Karp llama <nuestro viejo proceso lineal de pensamiento>. Calmada, concentrada, sin distracciones la mente lineal está siendo deslizada por una nueva clase de mente que quiere y necesita recibir y diseminar información en estallidos cortos, descoordinados, frecuentemente solapados -cuanto más rápido, mejor->> (Carr. 2011, p. 22). Carr señala también que puede que nuestra mente lineal sea pronto la mente del ayer. No puede desconocerse entonces la influencia que internet ha ejercido en la televisión y sus modos de contar, más adaptada a una lectura que se desliza de un lugar a otro y que se ajusta a las rutinas de la audiencia.

¹³ Barbero se refiere a la ritualización de las acciones, que no sólo se ligan a unas técnicas sino también a unos arquetipos que remiten a la suma de experiencias cotidianas y a una narración primitiva: <<Desde esa perspectiva los recursos técnicos no remitirían sólo a unos formatos industriales y a unas estrategias comerciales, sino a un modo de narrar. Lo cual no significa desconocer la presión de los formatos o la habilidad de los comerciantes, sino negarse a atribuirles una eficacia simbólica que de ninguna manera ellos pueden explicar. Así, la velocidad de la intriga -la cantidad desmesurada de aventuras- se halla ligada al interés del productor y del lector por prolongar el relato, pero no puede explicarse sin su relación a la lógica del <y entonces> y la prioridad ahí de la acción sobre la psicología>> (Barbero. 2010, p. 159)

contexto que podrían pasar desapercibidos. DeVentós explica que tanto el cine como la televisión son arte implicado¹⁴ porque no exigen ser atendidos como obras de arte debido a los lugares donde intervienen (cotidianos y adaptados), pero que no por eso su eficacia estética es menor, porque su efecto no se deriva de la observación del diseño del medio humano, sino del trato con este y de las marcas y hábitos que va dejando en el individuo con su utilización ocasional, y es esto lo que logra la televisión, por ejemplo, al narrarnos una historia en pequeñas dosis diarias o semanales. Barbero identifica esto como dispositivos de fragmentación de la lectura, que consisten en una división en fragmentos del discurso narrativo, episodios cuya lectura sucesiva no impide mantener el sentido global del relato. La televisión hoy logra ajustarse a nuestros momentos de ocio, tiempos libres y jornadas de suspensión del trabajo, donde es el televidente quien decide qué ver, cuándo ver y cuánto tiempo hacerlo, manteniendo el elemento de adaptación a las rutinas de cada quien, de hecho, intensificándolo.¹⁵ En el caso de los seriados, encontramos su

¹⁴ Avanzando un poco más, encontramos tanto en el cine como en la televisión un espectáculo que no puede reducirse a la elaboración de un producto o al arte del objeto, aunque su dinámica creadora pareciera acercarle a la configuración de un “objeto” llamado película y se hable de una industria cinematográfica. DeVentós los llama implicados porque responde a algunas características propias de este arte que resumimos a continuación:

- a) Integra diversas actividades artísticas y técnicas (fotografía, literatura <guion>, teatro, música, etcétera) que exigen la colaboración de expertos (montajista, actores, ingenieros de sonido, luminotécnicos, etcétera).
- b) Es mercancía, en tanto intervienen en su creación criterios de costos y rentabilidad económica.
- c) Es producido en serie con estandarizaciones de formas y tipos y con proyecciones repetidas (reproductibilidad).
- d) Actúa por la presencia de los objetos o de los actos mismos, por la conducta y comportamiento de los personajes en un presente indicativo (narración con imagen, conducta, realidad).
- e) Se percibe sin conciencia de ficción. Crea un mundo irreal que se da como real, y mientras lo ve el espectador está fuera de sí y crea su mundo imaginario, que junto al real forman un marco total de la existencia. Su verismo le da un <extraordinario poder como creador de modelos de comportamiento e ideales de existencia> (deVentós. 1989, p. 529-541)

¹⁵ Los aparatos mismos determinan su utilización a través de su estructura y función fijas y, con ello, también el estilo de nuestro quehacer y nuestra vida (Anders, 2002, P., 108). Dicho de otra manera, las características del medio suponen cambios en los hábitos. El creciente desarrollo tecnológico de la televisión, por ejemplo, supuso nuevas formas de apropiación del mundo al

raíz en los melodramas, tomados por el cine de los folletines, y los seriados cinematográficos¹⁶ que décadas después hallaron un espacio preponderante en las “parrillas” de la “pantalla chica”. Hay que mencionar, además, que existe una gran diferencia entre el consumo del cine y la televisión aunque tengan formas de expresión tan similares. Como he señalado, las características técnicas de la televisión exigen que sus contenidos sean más extensos (fragmentados en el tiempo de emisión) y claros, pues el televidente debe alternar contenidos ficcionales con publicidad, avances informativos de la realidad y cotidianidad; mientras que el espectador de cine entrará a una sala pública, dispondrá toda su atención y saldrá en aproximadamente una hora y media. No está por demás traer a colación que los seriados de ficción están planteando una etapa intermedia, pues ya no tienen totalmente ese específico de la televisión ligado al acontecimiento, sino que cada vez buscan parecerse más al cine (donde hay una intriga y un curso de acontecimientos prefijados), pero manteniendo una influencia de la opinión pública que los consume.¹⁷ Estamos ante la creación de contenidos ficcionales para unos segmentos

acentuar las experiencias con el cine, produciendo un gran impacto no sólo en el arte sino también en la construcción de la realidad. A diferencia del cine, cuyo consumo se hace de manera comunitaria <<*Como un espectáculo para muchos al mismo tiempo*>> (Anders. 2002, p. 109) la televisión supone como camisa de fuerza la compra de artefactos o aparatos necesarios para el consumo, para ser llevada a domicilio. Sin embargo, la creciente aparición de plataformas *on line* como Netflix, han permitido llevar al cine a la comodidad de la sala de estar o las habitaciones de la casa, aproximándolo también al esquema de la televisión, que en primera medida intentaba simular una sala de cine en casa para el *consumo* en privado.

¹⁶ Louis Feuillade, por ejemplo, realizó una serie de 5 películas basadas en una serie de novelas policiacas escritas por Marcel Allain (1885-1970) y Pierre Souvestre (1874-1914), (32 volúmenes). *Fantômas* fue creado en 1911 y en Francia fue uno de los personajes más populares en las historias sobre crimen.

¹⁷ Estos seriados han comenzado a ser producidos por empresas que inicialmente sólo ofrecían el servicio de ver películas en streaming tras el pago de una tarifa mensual. Además, ya producen películas para ser vistas en sus plataformas en internet y han llegado más lejos aún. Sus series ya están siendo transmitidas por televisión. ¿Veremos también, próximamente, sus películas en la gran pantalla?.

Netflix, por ejemplo, produjo la serie *Sense 8* (dirigida por las hermanas Wachowski, reconocidas por dirigir la saga de *The Matrix*), que por motivos financieros debió ser cancelada. Sin embargo, la presión del público ante el deseo de ver una resolución de la historia les llevó a grabar adicionalmente un especial de dos horas como capítulo final y manera de despedida del público. Ver en: <http://cnnespanol.cnn.com/2017/06/30/sense8-volvera-para-un-final-de-dos-horas/>

de mercado específicos, para espectadores que quieren tener el goce del cine sin la alteración -en lo posible- de su dinámica y vida cotidiana, e incluso sin tener que salir de su casa.

Matrices culturales, institucionalidad y audiencias: relaciones entre narración, nación e identidad en la producción audiovisual colombiana

A Colombia llega el cine en 1897 a Cartagena, Barranquilla, Colón (hoy Panamá) e inicialmente su desarrollo cinematográfico se caracterizó por la exhibición de filmes internacionales, principalmente italianos, franceses y norteamericanos, pero tras varias décadas estas inspirarían la producción nacional ante la necesidad de ver en pantalla contextos propios, así como imágenes que correspondieran a la realidad de los espectadores y su vida diaria, sin embargo, *El drama del 15 de octubre* (1915), documental de los hermanos Di Domenico, uno de los primeros ejercicios que retrata la muerte trágica, una constante en la realidad nacional; acabó despertando protestas porque se rechazó <<la reunión de la *gloria inmarcesible* del General Uribe con un divertimiento de feria como se consideraba el cine>> (Chaparro. 2016, p 11). En las primeras aproximaciones al cine narrativo de ficción, las películas colombianas mostraron la representación privilegiada de unas élites que se revelaban modernas y cosmopolitas, distintas de las demás clases sociales. Así puede apreciarse en *Bajo el cielo Antioqueño*, que retrata a la sociedad antioqueña como pujante, empresaria, productiva, con arraigo en la región y líder en las industrias tabacalera, cafetera y de refrescos de soda; frente al atraso de otras regiones del país. Incluso, todo su elenco fue integrado por miembros de reconocidas familias de la región. Uno de sus personajes, un niño negro, es en realidad un niño pintado. Destaca también la búsqueda en la literatura para llevar al cine historias que ya tuvieran una familiaridad con el espectador y así obtener el éxito en taquilla, como sucedió con la película de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, el primer largometraje

de ficción: *María* (1922), adaptada de la novela homónima del escritor Jorge Isaacs. Sobre estas relaciones Suárez afirma:

También hay un vector nacionalista que alienta la elección de novelas ya canónicas. Este último tiene que ver con una conciencia para entonces plenamente ratificada de la literatura como patrimonio cultural. Dicha conciencia legitimada, además, por el papel de las historias literarias en la práctica discursiva de construcción ideológica desde el siglo XIX del proyecto liberal, para fijar representaciones necesarias para la unidad política nacional (Suárez. 2009. p 28).

Como se advierte, la imagen cinematográfica presentó las potencialidades económicas, el paso de lo rural a lo urbano, conceptos morales, políticos y creó márgenes de definición nacional configurados desde las élites, que bien distinguen o cohesionan a los connacionales. No faltó entonces la censura, para preservar la estabilidad económica de productos como el café (tras su estreno en 1925 la película *Como los muertos*, de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Domenico, fue censurada porque podía traer la inmediata baja de la compra del café en el exterior porque su protagonista tenía lepra); para preservar ideales o referentes raciales a través de exigencias ridículas a los realizadores (a los hermanos Acevedo se les encargó un documental sobre Cartagena exigiéndoles que <no se vieran muchos negros>); o como medida ante las ideas o concepciones alrededor del cine, como con <<las películas policiacas, que a principios de siglo eran consideradas una escuela para rateros, al aprender en ellas los niños, los limpiabotas y los malandrines que tenían a su cargo cuadrillas de ladrones, la destreza necesaria para sus fechorías>> (Chaparro. 2016, p. 14). Lo que se puede sintetizar en una aparente obligación de los medios de comunicación y los productos culturales de no afectar negativamente la imagen del país en el exterior, lo que aún puede notarse en la crítica a las producciones nacionales desde diferentes sectores administrativos, culturales y la audiencia. Además, existía una amplia distancia entre la evolución del cine colombiano y la evolución de este arte en

otras latitudes. Mientras que se creaban *María* y *Como los muertos*, Eisenstein publicaba *El acorazado Potemkin* (1925), una joya del cine soviético, y esto tiene que ver según Osorio con que <<en Colombia apenas se estaba superando la etapa de conocer el país a través de sus imágenes; de usar el cine como documento visual descriptivo y paisajístico>> (Osorio. 2005, p 17), en tanto que en el mundo el cine encontraba su expresión estética y narrativa autónoma de las otras artes. Posteriormente y tras superar la literatura del siglo XIX, el esquema del cine colombiano pasó a imitar el melodrama mexicano, en lo que se conoció despectivamente como “el cine bambuquero” que registraba danzas, coros e interpretaciones musicales como *Allá en el trapiche* (1943) de Roberto Saa Silva, en un afán de representar lo que se percibía como el folclore y la cultura popular pero plagado de dificultades estéticas derivadas del manejo de la cámara y el desconocimiento de la técnica cinematográfica (el cine sonoro aparece en 1927 pero llegó a Colombia una década después, en 1938) (Osorio. 2005, p 16-23). En la década de los cincuentas la televisión llega a Colombia e influye en el cine al compartir su reparto actoral dadas sus similitudes técnicas, pero propiciando también que se consolidara una forma distinta de narrar la realidad del país. A su vez, los cineastas exploraron nuevos personajes más reales como el campesino, los obreros, los marginados y buscaron romper con lo anecdótico, lo melodramático, el costumbrismo musical y lo histórico realista para potenciar su capacidad de crear atmósferas. De allí cortos como *La langosta azul* (1954) dirigida por Álvaro Cepeda Zamudio.¹⁸ Una de las fechas clave para el cine colombiano

¹⁸ Este filme de vanguardia, con elementos surrealistas, tuvo la particularidad de incluir en su equipo realizador a un grupo de intelectuales con un gran interés en el cine como arte, entre los que se cuentan su director, periodista y escritor; el guionista, Gabriel García Márquez, periodista, crítico de cine y escritor; Enrique Grau, Alejandro Obregón y Luis Vicens, pintores y Nereo López Meza, fotógrafo. Sobre esta obra Del Río ha señalado que le asentó al cine colombiano <<en tanto testimonio, al menos, el deseo y la posibilidad de realizar un cine independiente, alternativo y de autor, habida cuenta del fracaso que acompañó al proyecto de crear un cine industrial en Colombia... (su) relevancia proviene únicamente del prestigio alcanzado luego en diferentes ramas del arte por la mayoría de los implicados en el proyecto. *La langosta azul* encabezó ciertos cambios en el menguado cine colombiano, cuya limitaciones técnicas impulsaron la realización

es el 9 de abril de 1948, a partir de la cual se originan nefastos ciclos de violencia nacional que se ligarán a la narrativa cinematográfica y pasarán a ser una de sus temáticas centrales: la violencia, enmarcada en una serie de eventos que marcaron el imaginario social con gamonales, guerrilleros, bandidos e imágenes de cuerpos desmembrados y violentados, niños maltratados y muertos bajando por los ríos, la sevicia criminal, el boleteo, la carga simbólica de los colores rojo y azul, entre otros. No obstante, para Suárez el cine colombiano se embarca tarde en el acercamiento a las diversas formas de violencia que confluyen en Colombia (la primera producción que aborda el tema es de 1962, *El hermano Caín*, dirigida por Mario López). La construcción de un discurso alrededor de la violencia ha sido determinante en la narrativa audiovisual colombiana, algunas de las fases violentas pueden señalarse como: enfrentamientos entre conservadores y liberales, la violencia relacionada con los grupos guerrilleros, paramilitares y el desplazamiento, la guerra entre carteles del narcotráfico, así como un horizonte posible de violencia globalizada o internacional. Algunas películas destacadas entre 1960 y 1985 por la representación de la violencia son *El río de las tumbas* (1965) dir Julio Luzardo, *Cóndores no entierran todos los días* (1984) dir Francisco Norden y *Canaguaro* (1981) dir Duznav Kuzmanich, en las que se puede reconocer una serie de elementos que constituyen un imaginario simbólico de la violencia al representar al cuerpo como destructible.

En ese imaginario simbólico, la representación del cuerpo viene acompañada de elementos tales como la configuración de un lenguaje verbal e icónico, la ratificación del lugar hegemónico de los dos partidos tradicionales y un señalamiento de la ausencia de un relato nacional unificador (Suárez. 2009, p. 62).

independiente de la mayor parte de las películas del país durante los años 50 y 60>> (Del Río, 2013, p 30)

Del mismo modo *Crónica roja* (1979) dirigida por Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (2000) dirigida por Barbet Schroeder, y *Pisingaña* (1986) dirigida por Leopoldo Pinzón, representan la violencia en un escenario urbano retratando la mentalidad del bandido, la criminalidad, lo marginal, el desplazamiento, la violencia contra la mujer, los crímenes cometidos por militares, el machismo, el racismo, la actitud de superioridad de clase, la falsa moral, entre otras (algunos de estos filmes fueron cuestionados por el manejo temático, el tratamiento gráfico e incluso el trato a los actores). Por el contrario *Confesión a Laura* (1990) dirigida por Jaime Osorio, aborda cómo la violencia afecta la esfera privada de los sujetos en su espacio doméstico, retratando la ansiedad, la moral, las buenas costumbres, la intimidad en relación con los hechos políticos y sociales. Para Suárez, los largometrajes argumentales que abordan estos temas son ilustrativos y no se emparentaron con corrientes ideológicas o estéticas, como sí sucedió con el documental y con las películas del Nuevo Cine Latinoamericano, que entendía el cine como una práctica para la transformación social. Países como Cuba, Brasil y Argentina lograron consolidar cinemas contestatarios que se enfocaron en la representación de conflictos sociopolíticos nacionales y diferencias políticas entre Estados Unidos y esos países. Por el contrario, para Suárez, algunas películas de la cinematografía colombiana tuvieron la tendencia a trivializar el conflicto armado porque la narrativa se construyó a partir de estereotipos de la televisión comercial, diluyendo la discusión política en el melodrama, sin llegar a generar ninguna reflexión significativa sobre los actos políticos complejos sucedidos en Colombia porque podría argumentarse una falta de identificación de algunos directores con el país, llevándolo a ser visto como un exotismo mediante lo pintoresco y humorístico (Suárez. 2010, p. 52). No obstante destaca el divorcio visual de lo televisivo de filmes como *Cóndores no entierran todos los días* y *Carne de tu carne* (1983) dirigido por Carlos Mayolo. Esta última, parte de las exploraciones en el gótico tropical del

Caliwood, movimiento fílmico gestado en Cali e integrado por los directores Luis Ospina, Carlos Mayolo y el escritor Andrés Caicedo. Podrían mencionarse decenas de películas más alrededor del tema, pero de fondo lo que se quiere señalar es la reconstrucción en imágenes de los principales hechos del país que han marcado la cotidianidad de sus habitantes para comprobar que el cine tiene una función en la sociedad dado su potencial de masificar y consolidar márgenes cerrados de definición de identidad o distinciones colectivas de grupos sociales que permiten a las comunidades relacionarse con otros grupos considerados diferentes, y que incluso le protegen en tanto la “persona social” de cada miembro del grupo es estereotipada. La televisión, por ejemplo, ha buscado incorporarse a la construcción de un imaginario nacional, desde lo regional, reconociendo la pluralidad del país. Sobre la novela *Gallito Ramírez* Barbero señala que esta, ante la desintegración que caracteriza a Colombia, <<le mostró al país cómo las culturas tienen territorios que no coinciden con las demarcaciones administrativas o políticas y que hay secretas inter-relaciones y modulaciones de la sensibilidad que conectan diferentes, y a veces distanciadas, regiones del país>> (Barbero. 1992, p.78). *Caballo viejo*, *San Tropol*, *El divino*, y en general la telenovela (previa a los seriados nacionales, pero que los marca mucho en su herencia melodramática), ha abordado temas como la transformación social y cultural, la urbanización, la llegada de la tecnología (energía, cine, radio), la moda, la vida de barrio, la ciudad mirada desde el suburbio, el empobrecimiento, el rebusque, la violencia, la moralidad, lo rural, lo urbano, la servidumbre, el chisme, la fiesta, los grandes símbolos del bien y el mal, las rutinas de la vida, lo cómico-popular, entre otras. En general, la telenovela heredó del melodrama tradicional la centralidad ocupada por las relaciones familiares y las jerarquías sociales, mientras que el cine lo reinventa y lo transforma en un espectáculo que moviliza las masas a través de la puesta en escena, la legitimación de gestos, peculiaridades del habla y los paradigmas sentimentales. Asunto

remarcado en Latinoamérica donde el público, según Barbero, asistió no a soñar sino a aprender porque vio la posibilidad de experimentar y adoptar nuevos hábitos, actualizar mitos y de ver reiterados códigos de costumbres. De modo que el melodrama en el cine “funcionará” interpelando lo popular desde “el entendimiento familiar de la realidad”, es decir, enlazando la épica nacional con el drama íntimo (Barbero.1992, p. 59-60). De allí que los discursos nacionalistas y la iconografía patriótica se usen -para evadir la imagen negativa o vergonzosa del país, principalmente en el exterior, derivada de la guerra y el narcotráfico- a través de la producción cultural y la industria del espectáculo, que busca elementos y personas que construyan una idea de “colombianidad” digna de orgullo. Pasan a ser entonces referentes patrios los artistas, deportistas, científicos, creadores, pintores, músicos, reinas de belleza como oposición a los bandidos, gamonales, entre otros, para la construcción de una fábula de identidad y un sentido de afiliación a lo nacional.

La latente inquietud por repensar los símbolos patrios tiene mucho que decir sobre la gama miscelánea que cobran en el discurso de la nación colombiana los diálogos y las disensiones sobre la pluralidad y la diversidad y, especialmente, las varias maneras cómo la cultura (re)presenta la nación. (Suárez. 2010, p. 150)

La idea de *nación* es entendida por Anderson como <<una comunidad política *imaginada* como inherentemente limitada y soberana>> que <<es *imaginada*, porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión>> (Anderson. 1993, p. 23). En ella se forjan solidaridades y fraternidades particulares producto de la concepción grupal de pertenecer a una comunidad delimitada con fronteras definidas que la diferencien claramente de otras naciones. En esta comunidad está presente una noción de simultaneidad que permite que

cada sujeto se incorpore como perteneciente a un grupo nacional, tomando conciencia de la existencia de los demás miembros de su comunidad en el mismo contexto, en un tiempo homogéneo a través de la novela, el periódico, la radio, la televisión y el cine, es decir, a través de una serie de prácticas discursivas y las representaciones históricas que se hacen de los sujetos. Dichos espacios dan la posibilidad de distinguir los tiempos “interno” y “externo” (en este caso, sugeridos en imágenes de paisajes, hechos, personajes y contextos definidos dentro del relato cinematográfico), además de proveer posibilidades técnicas desde las que se proyecta la nación para la elección —negociación— de unas bases históricas a partir de las cuales se funda el Estado nación, o la delimitación del proyecto común *imaginado* en los mismos códigos simbólicos. La identidad es pues la identificación con varias prácticas discursivas; es transitoria y no definida establemente. Para Silva <<Identificarse con>> o <<identificar a otro con>> es vincular una forma de existencia con predicados, imágenes y símbolos, por lo que las identidades se construyen dentro de la representación y no fuera de ella, entonces la identidad es <<identificarse con>> y correspondería a la construcción de una representación de un sujeto, de sí mismo o de otro, que tiene lugar en la imaginación, donde se dotan de sentido diversos elementos y se construye un relato (Silva. 2011, p. 8-9). Además, alimentando la imaginación, el cine es potencial medio de disensos y consensos para el reconocimiento de la mismidad y la otredad, la representación de estereotipos que contribuyan a la consolidación de los límites culturales, la generación de una solidaridad grupal, en la concientización de la simultaneidad entre connacionales (y en su relación con las demás naciones), y el apoyo o cuestionamiento a la continuidad del proceso de nación.

El cine y la nación están articulados. La imaginación de la nación es alimentada por las narraciones e imágenes que se proponen en la pantalla, desde reivindicaciones de las lógicas establecidas y dominantes en la delimitación de la nación, hasta las críticas y los cuestionamientos que presentan otras posibilidades y mantienen la situación de la

identidad grupal como un campo abierto de interlocución. El papel del cine en cada sociedad dependerá del contexto particular y las relaciones de poder que imperen (Puerta. 2015, p. 43)

Puede afirmarse, entonces, que la nación es un campo de interlocución que pretende comunión en lo heterogéneo, en los matices, contradicciones, y que pone en tensión las diferentes ideas de comunidad, posturas frente al pasado, relecturas de hechos históricos (invención de tradiciones), y asimilación del presente con el futuro, donde la narrativa de los seriados de ficción y las películas tienen un papel preponderante para el mantenimiento y preservación de la nación y su idea de progreso, sintonizando e invitando a converger a sus espectadores, como se evidenció en el nacional socialismo alemán y la revolución soviética con filmes como *El triunfo de la voluntad* (1935) y *La línea general* (1929), e incluso en los Estados Unidos con *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), o en el caso colombiano con *Bajo el cielo Antioqueño* (1925) de Arturo Acevedo Mallarino. Pero esta idea de identidad nacional conlleva una aceptación general de hábitos, sucesos, conflictos, relectura de conflictos, entre otros, que permitan un reconocimiento grupal de cada sujeto en la nación, y tiene un reverso: <<NO identificarse con>> o posturas diferentes llevadas a la exclusión o al rechazo, que en palabras de Gellner se resumiría en que la realización de unos nacionalismos implica la frustración de otros porque una nación sólo puede ser homogénea exterminando, expulsando o asimilando a todos los no nacionales (Gellner. 1983, p 81). Fanta lo llama la presencia de los cuerpos residuales que emergen de las prácticas discursivas y de las políticas de exclusión, si se toma la historia como relato hegemónico, compuesto por una colección de sucesos acompañados por uno o varios correlatos extraoficiales, ilegales y para-institucionales (Fanta. 2015, p. 50). Así, adoptar una identidad implica una postura social y una posible confrontación frente a las representaciones que otros hacen de nosotros y cómo nos ven, qué dicen de nosotros y cómo nos identifican. Como

comunidades requerimos la cristalización de aquello que nos identifica como colectividad o una manera de decir quiénes somos <<nosotros>> o cuál es nuestra <<personalidad colectiva>>. De allí que la definición de nación de Anderson sea de comunidad *política*, porque implica la movilización de una voluntad y autonomía colectivas

Orientadas hacia la creación de un orden compartido cuyo poder se centraliza en el Estado y sus funcionarios, pero cuyo sentido y expresión no se limita a éste: es decir, en su dimensión política la identidad nacional es un campo de disputa por cuanto los distintos discursos que circulan o luchan por circular en la esfera pública antes que consensos pueden denotar disensos, resistencias y exclusiones (Silva. 2011, p. 15.)

La razón de ser de la comunión en una nación equivale a la consolidación de un proyecto común. El cine y la televisión son escenarios a partir de los cuales se imagina esa comunión cultural, que se construye en medio de constantes transformaciones que definen cómo debe cohesionarse la nación y qué ejes deben sostenerla. De modo que se encuentran las diversas visiones de desarrollo, la justificación de las condiciones sociales y diferencias entre sujetos y grupos sociales, la lógica económica de una industria (las dinámicas en el proceso de financiación -estímulo estatal y privado- así como las lógicas de exhibición y producción), y la cultura en su consolidación del pasado, el presente y el futuro nacional; con miras al progreso de la comunidad. De allí que los procesos de representación en la pantalla sean influidos determinando los tratamientos narrativos de las películas y series, los procesos de producción y determinando los públicos a los que van dirigidas, lo que en algunos casos puede generar contrastes entre lo que se ve en la pantalla y la realidad sociopolítica nacional.

Respecto a la lógica económica de una industria, García explica que existe un mercado de las ideas en el que una idea es entendida como cualquier acto de pensamiento humano que genera un valor social, y que una parte de dicho valor puede ser apropiado por su creador. Define García la idea de valor como la mayor utilidad individual y social

generada por la producción, competencia y consumo de un bien; y que a partir de esta noción, se determina la producción y consumo de una idea. Es decir, que una idea es valorable en términos de utilidad en una relación de competencia dentro del mercado, determinando la intervención pública en el mercado de las ideas a través de la censura o subsidios del discurso, que en otras palabras son <<la promoción pública de unas ideas determinadas privilegiándolas respecto de otras ideas que pretenden indirectamente ser excluidas del proceso de comunicación>> (García, 2015, p. 43), marco en el que se entendería la financiación estatal a cierto tipo de proyectos o contenidos culturales. La neutralidad del mercado –afirma- se lograría con la intervención positiva de manera generalizada sin privilegiar unas ideas en desmedro de otras. En su análisis sobre el impacto de las políticas públicas en la industria cinematográfica colombiana, García afirma que esta prefiere reiterar temáticas tratadas que buscar nuevos contenidos. En su estudio, que abarca la producción nacional entre los años 2000 y 2012 (un total de 121 largometrajes de ficción), se arroja que los temas más usuales se relacionan con conflictos personales de tipo amoroso, de familia y amistad (el 30%); la idiosincrasia colombiana (8,89%); narcotráfico, conflicto armado y violencia (15%), entre otros, mientras que temas más novedosos no alcanzan ni el 3%. Concluye que, si bien la Ley de Cine estimuló la producción nacional aumentando el número de producciones, no implicó cambios determinantes en la generación de contenidos diversos en el cine colombiano en dicho periodo, pero que esto también está asociado a la capacidad de entendimiento de la audiencia y a su formación como potenciales consumidores de la industria y su incidencia en el mercado de las ideas, por lo que se requiere para el desarrollo de la industria nacional no sólo disminuir las restricciones de tipo económico de los realizadores sino también la generación de políticas públicas que incentiven la “formación de audiencias”, la

formación profesional de realizadores, y atacar las restricciones del mercado de las ideas en materia de educación, entendimiento, lenguaje, etc. (García. 2015, p. 98 -100).

Reflexión y no sólo consumo

Barbero ha señalado los nexos simbólicos que sostienen la comunicación y su mediación con la cotidianidad de los sujetos a través de las ritualidades, ya que estas remiten a múltiples trayectos de lectura, condiciones sociales, educación, memoria étnica, clase social, género, cultura letrada, oral, audiovisual; y experiencias frente a la lectura y la visión (Barbero. 2010, p. XXIX), lo que implica entenderlas como interconectadas con los contenidos de los medios, definiendo a su vez la recepción no como mero recibimiento, sino como una interacción, mediada desde diversas fuentes y contextualizada material, cognitiva y emocionalmente a lo largo de un proceso complejo situado en varios escenarios, que incluye estrategias y negociaciones de los sujetos con el referente mediático, de lo que pueden derivar apropiaciones variadas: reproducción, resistencia o contestación (Orozco. 2001, p. 23). Es decir, la apropiación de los mensajes televisivos o cinematográficos se da antes, durante y después de la exposición a los contenidos, a través del complejo funcionamiento de las mediaciones en cada individuo. Después de la recepción del mensaje el individuo lo discute, confronta e intercambia con miembros de su familia, escuela, grupos de amigos o compañeros de trabajo, reelaborando y rediseñando sus significados. Ranciére llamará a este rediseño de significados o ampliación del sentido, un proceso de emancipación en el que los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema:

El espectador observa, selecciona, compara, interpreta, liga aquello que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares. Es distante e intérprete activo del espectáculo que se le propone (Ranciére. 2010, p. 19).

De aquí se desprende que la recepción de los mensajes y su desglose ya no es una dificultad para una audiencia que se ha vuelto más crítica y más activa a la hora de seleccionar los contenidos que quiere consumir. Ver televisión o cine ya no es una imposición ni un acto superficial, es una lectura más profunda que los espectadores hacen de la información y que usan para su beneficio y generar discusiones. Los productos y servicios que se consumen a través de estos medios ya no son sólo una mera invención de sectores económicos y políticos, también son la respuesta a las necesidades que tiene cada persona, determinada por el grupo o clase social a la que pertenece¹⁹. Benjamin indicó que el cine estaba transformando la función del arte en la sociedad dada su reproductibilidad técnica, lo llama un arte profano al que se le ha dotado de un valor de exhibición en oposición al valor de culto y contemplación de la obra de arte aurática; pero que evidenciaba tanto la capacidad humana de representar usando diversas técnicas, como la historicidad de las percepciones, es decir, la relación entre los cambios perceptuales y los avances tecnológicos. Esta pérdida de aura es una pérdida de autenticidad y autoridad, un deseo de las masas de acercar las cosas, una independencia de la ritualidad.

Del negativo de una fotografía, por ejemplo, pueden hacerse innumerables copias; no tiene sentido solicitar la copia “auténtica”. Pero en el momento en que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función del arte se ve completamente alterada. En lugar de estar fundamentada en un ritual, comienza a estarlo en otra práctica: la política. (Benjamin. 2012, p. 33-34)

Acaba pues planteando una postura –tal vez esperanzadora- sobre las posibilidades de este nuevo arte que afecta a los sujetos y sus visiones de mundo, porque lo que caracteriza

¹⁹ De la misma manera, Torrico señala que los receptores no son consumidores pasivos sino practicantes, que desarrollan operaciones de uso de los productos culturales ofrecidos por el mercado que, a su modo, los convierten en autores (Torrico Villanueva. 2004, p 135).

al cine no es sólo la manera en que el hombre se presenta ante la cámara, sino el modo en el que él se representa el mundo circundante usando la cámara:

Mediante primeros planos, enfocando los detalles ocultos de los objetos que nos rodean a diario, explorando el entorno cotidiano bajo la guía ingeniosa de la cámara, el cine, por un lado, amplía nuestra comprensión de las necesidades que regulan nuestra vida; y por otro, se las ingenia para asegurarnos un inmenso e inesperado campo de acción.
(Benjamin. 2012, p. 52)

El cine se aproxima a su receptor en una aparición masiva y no se funda en el recogimiento sino en su praxis política (crítica), y como hemos dicho, está dotado de un potencial emancipador, pero este potencial tiene una relación condicionante entre una sociedad emancipada definida por una *disposición del espectador* frente al cine, y una *tarea representacional del artista*.

Benjamin ha señalado que el espectador de cine es un examinador que se distrae, lo que se relaciona con las características técnicas del cine, que contiene cambios de lugar y enfoques y donde el ojo capta escenas a gran velocidad sin poder detenerse, dotándole de un efecto impactante, de allí <<el lamento de antaño de que las masas buscan distracción mientras que el arte exige recogimiento>> (Benjamin. 2012, p. 57), dicho de otra manera: el hombre que se concentra se ve absorbido por la obra de arte mientras que las masas distraídas absorben la obra de arte. No obstante el mismo Benjamin cuestiona si el cine puede analizarse desde esa óptica, pues una persona distraída, en su apercepción, también puede generar hábitos porque el efecto impactante del cine <<como todos los impactos, puede amortiguarse con mayor trabajo espiritual>> (Benjamin. 2012, p. 56) incluso dentro de una industria cultural que <<ha llevado sólo a la estandarización y la reproducción en serie>> (Horkheimer & Adorno. 2007, p. 134) de acuerdo a su función en la economía actual.

La industria cultural impone formas de apreciación de las obras audiovisuales y las inserta en las lógicas de consumo condicionándolas al ámbito de la distracción y el ocio. La industria cultural viene a ser entonces un sistema a través del cual se articulan medios de comunicación culturales y artísticos para presentar una narrativa determinada por lógicas de oferta y demanda, que se articulan con lógicas de publicidad, consumo y mercado. Sin embargo, para Puerta, son estas ficciones en la pantalla (contrario a la posible enajenación de los sujetos y a la unidimensionalidad de la realidad) un espacio para la libre expresión porque permiten el distanciamiento, extrañamiento y el cuestionamiento de las realidades que se plantean. Entonces, en la disposición del espectador encontramos la necesidad de politizar, hacer fuerza crítica frente a las imágenes, resistencia frente a las ideas totalizadoras dentro de la multiplicidad de una comunidad imaginada heterogénea y con disenso, una disposición no condicionada por la industria cultural, de modo que el arte no se reduzca a mera distracción. La constitución del público es parte del sistema de la industria cultural, pero no la disculpa de los estándares y necesidades que condicionan la planificación y organización de la producción artística y cultural (Horkheimer & Adorno. 2007, p. 134-135). Se requiere pues, el cultivo de una comunidad emancipada, que según Rancière es una comunidad de narradores y traductores:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino (Rancière. 2010, p. 23).

Contrario a los postulados de Adorno, Benjamin ve en la masa -esa que sigue las mismas lógicas de vida industrial- y en sus dinámicas de producción y consumo posibilidades de autodeterminación. Barbero la definirá como generadora de cultura, productora, más allá de la atrofia que producirían, según Adorno, los contenidos o mensajes dentro de las lógicas de mercado, más allá de la sola absorción, el solo consumo, y que subestima la disposición y posibilidad de reflexión de los sujetos. Retomando a Benjamin, Barbero anota que la nueva forma de la recepción es colectiva y en esta se afirma una nueva relación de la masa con el arte y la cultura <<el espectador de cine se vuelve <experto>, pero de un tipo nuevo en el que no se oponen sino que se conjugan la actitud crítica y el goce>> (Barbero. 2010, p. 55).

En ese orden de ideas, la obra permite unos espacios de apertura a la reflexividad, pero también podríamos aseverar que no todas las obras obedecen a plenitud a las lógicas del mercado. El sujeto debe permitirse afectar por la obra y considerarla más allá del ocio para que ese ambito artístico sea también una extensión de sus reflexiones sobre los problemas de la vida. Al cuestionarse se da la intensión de transgresión de los discursos estetizados y se permite la transformación. En su *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin ha señalado el impacto de esta en el arte: <<no el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía>>, se ha dicho, <<será el analfabeto del futuro>> (Benjamin.1989, p. 82), ¿Acaso podemos hoy seguir diciendo lo mismo pero sobre el cine y algunas producciones de televisión? ¿Necesitamos aprender a reflexionar – y no sólo consumir- la narrativa de nuestras producciones audiovisuales?, ¿cómo revestimos a nuestro cine de autoridad artística?, ¿cómo insertamos a la ciudadanía en los procesos de construcción de identidad, cultura y arte a través de medios como el cine?

Por otro lado, en cuanto a la tarea representacional del artista, Anderson ha señalado que las comunidades no deben distinguirse por la falsedad o legitimidad de sus tradiciones o

estereotipos, sino por la *imaginación* y la creación dentro de un estilo para ser imaginadas o contadas (Anderson. 1993, p. 24). Entenderé aquí el estilo como la fuerza de una materia que puede expresarse sobre una forma en particular, el modo como se expresa el contenido, que puede revisarse dentro de una conciencia de la historicidad de la obra fílmica, de modo que podrían encontrarse un número indefinido de posibles estilos para la obra de arte, así como indefinido el número de posiciones de la voluntad humana. Sontag dirá al respecto que <<el estilo es el principio de decisión en una obra de arte, la firma de la voluntad del artista>> (Sontag. 2012, p. 51), lo que puede evidenciarse en la creación audiovisual:

El artista debe decidir, para cada contexto histórico, qué elementos culturales descarta y qué otros preserva o transforma para que hagan parte de su presentación de esa comunidad imaginada. La reinterpretación de fragmentos de tradición para incluir en el discurso nacional a grupos sociales heterogéneos y procurarse así una “cultura nacional”, no es más que el carácter performativo de una idea de convicción totalizante y que tiende a homogeneizar, irrealizable por la tensión generada por la diversidad. (Puerta. 2015, p.34).

Es en ese poder como creadores de modelos de comportamiento e ideales de existencia donde, de acuerdo con deVentós, el arte ha de jugar <<su carta más difícil y decisiva>>. El arte debe ser catarsis del mundo mismo, pero ya no desde la libertad entendida como incondicionamiento dadas las marcas y hábitos que tenemos, sino como autonomía, como dotación al nuevo espíritu de una afirmación que le permita construir su nuevo sentimiento de mundo, dar forma a la vida pública y afirmarse en el valor supremo del hombre. De modo que estaríamos hablando de una producción de espectáculos y diversiones que, si bien está asociada al concepto de industria, no corresponde a la producción objetual y logra hacerse arte implicado, es decir un nuevo arte creado para imaginar y recrear el mundo, para dar solución, para crear un medio con el que el sujeto se pueda sentir reconciliado, que busca dar forma y sentido a las cosas:

Las aspiraciones o ideales del artista, como las de todo hombre, seguirán rebasando la estricta realidad del mundo, pero la actitud del nuevo arte no será ya la constatación de esta distancia entre el mundo y las aspiraciones o ideales subjetivos del artista (distancia subrayada insistentemente en el período del existencialismo y el arte moderno) sino el intento de adecuar aquel mundo a estas aspiraciones. De este modo, el arte no será sólo testimonio de un conflicto sino también instrumento de solución (deVentós. 1989, p. 474).

La idea de solución es entendida aquí no desde lo técnico instrumental sino desde lo estético, como intuiciones y anticipaciones. Por intuiciones se entienden las maneras o posibilidades de configurar el mundo, y como anticipaciones el llevar las contingencias de la vida a una ampliación del dominio de lo comprendido. Al respecto dirá deVentós que la tarea de reconstrucción del mundo no estará sólo limitada a la economía, la política y la cultura, sino que también existe una reconstrucción propiamente estética en la que al artista se le pide que colabore dentro de unas directrices políticas, económicas y sociales que tienden a la unidimensionalidad (el artista no es independiente), pero que aún dentro de esos límites <<el artista puede ofrecer soluciones estéticamente valiosas>>, tomando elementos de los modos de producción de nuestra época para articularlos con nuestro sentimiento del mundo, que se encuentra en constante cambio. No podría ya hablarse de un arte incondicionado, puesto que este es ya una suma de elementos antropológicos, sociológicos y culturales, sino de un arte que puede llegar a dominar éstos elementos para indicar la relación del hombre con las cosas y con el mundo (deVentós. 1989, p. 469-476) para encontrar una vía de humanización de lo que la industrialización del mundo ha hecho inhumano en el hombre, para dar solución a la necesidad interior del hombre.

Si por un lado el artista ha de identificarse con las necesidades de toda índole que su obra ha de cumplir, puede y debe por otro interpretarlas y crear <una síntesis nueva a partir de los datos preexistentes>. Ha de tener la imaginación social suficiente para programar

nuevas pautas de vida y surtir necesidades latentes; la capacidad de dar <un valor sentimental, emocional, a las inmensas posibilidades técnicas, a los nuevos materiales, a los nuevos colores y formas>, haciendo así que las nuevas soluciones sean también nuevos símbolos o expresiones de nuestra época (deVentós. 1989, p. 477).

El artista debe pues reconciliar la realidad de la técnica y los requerimientos industriales con el sentimiento del mundo y las tensiones que ocupan a los individuos. Se entiende aquí que el arte cambia, se mueve, que su prestigio o reconocimiento se da en la época en la que se inscribe (recordemos que el cine, en sus inicios, no era más que un espectáculo de ferias y prestidigitadores y hoy goza de ser llamado el séptimo arte) y que derivado de esto en el transcurrir del tiempo y la decantación artística, el arte cambia de sentido, de papel o de función social. De modo que se podría sugerir que el cine y la televisión estarían llamados a responder de forma diferente las preguntas que se hace el arte desde antes de ellos, y a plantear los eternos problemas de la humanidad de un modo nuevo, a hacer arte en una cultura de masas: una gran tarea, principalmente en nuestro medio, formado cada vez más por instrumentos técnicos que se han constituido como una nueva <<riqueza natural>>. La alternativa del arte frente a esta realidad será humanizarles. Una de las claves para tal fin, para que el arte pueda dialogar con esta realidad, está en que debe adoptar estos medios y no adaptarse, toda vez que el arte necesita de ellos:

No son pues sólo los métodos actuales de producción y difusión los que necesitan del arte, es también el arte el que necesita, si no quiere quedarse en diálogo entre cuatro gatos, de estos canales de comunicación de masas ya abiertos y en funciones. Hablar donde la gente escucha y actuar donde la gente mira y exige, sin embargo, ceñirse a los condicionamientos técnicos, económicos, etc., dentro de los que operan estos sistemas de comunicación. Adoptar estos medios y no adaptarse totalmente a ellos resulta difícil, pero no hay otra salida. (de Ventós. 1989, p. 532).

El artista en la relación técnica - tecnología- imaginación

En el proceso de creación artística en una industria del entretenimiento y del espectáculo, en la que la relación social entre personas está mediatizada por imágenes (Català. 2014, p. 28), implica el uso de unas tecnologías connaturales a cada medio, y por ende el desarrollo de una técnica para hacer arte sometida a estas características y exigencias, así como una estructuración de la forma de narrar cinematográficamente. Allí la relación entre *técnica - tecnología- imaginación* como pauta para el análisis. Con los nuevos dispositivos la técnica cinematográfica se ha hecho más íntima, haciendo que la tecnología se convierta en una interfaz donde se asienta la reflexión y que es capaz de conectar el mundo objetivo y el mundo subjetivo. En otras palabras, esta interfaz es una zona intermedia que resulta de la combinación del mundo objetivo y el proceso reflexivo combinados tecnológicamente (Català. 2014, p 29). En la relación *técnica- tecnología*, la tecnología corresponde a los medios que intervienen para la confección de la obra de arte, pero sin llegar a establecer una relación entre el pensamiento y la materia y su forma; mientras que la técnica será entendida no sólo como la manifestación de cierta capacidad de la propia mano o de sus extensiones tecnológicas, sino también como la configuración en el interior de la mente del sujeto, en su *imaginación*, de unas representaciones que se materializan en un medio determinado. Al respecto Catalá dirá que:

En realidad el pensamiento estético más genuino no se manifiesta tanto en el acto técnico concreto, sino a través de las representaciones que este acto técnico ayuda a construir, es decir, a través de la forma *significada* que, si bien se promueve mediante manipulaciones técnicas, no es un producto esencial de ellas, sino que proviene de la apropiación de la materia por la imaginación. Es el resultado de esta alianza entre materia e imaginación lo que mueve las manos, lo que impulsa el gesto técnico. (Català. 2014, p.151).

Interesa entonces a esta investigación revisar la aprehensión que hace el guionista de la vida y las representaciones que configura a través de su imaginación. Así, es posible una

asociación entre el quehacer artístico y la obra como el resultado de un juicio estético singular²⁰ y el lugar donde se resuelve el problema de la representación²¹. El concepto de representación será entendido aquí como:

Un hecho o fenómeno de conciencia individual y social que acompaña en una sociedad determinada (y una lengua) tal palabra o tal serie de palabras, por una parte, y por otra tal objeto o constelación de objetos. Otras veces es una cosa o un conjunto de cosas correspondiente a relaciones que esas cosas encarnan conteniéndolas o velándolas. Dichas representaciones no se distinguen en verdaderas y falsas sino en estables y móviles, en reactivas y superables, en alegorías y en estereotipos incorporados de manera sólida en espacios e instituciones. Las representaciones circulan, pero en torno a fijeza: las instituciones, los símbolos y arquetipos. Interpretan la vivencia y la práctica; intervienen en ellas sin por ello conocerlas o dominarlas (Lefebvre. 1983, p. 24).

El guionista, desde esta perspectiva, estaría llamado a la reconstrucción propiamente estética del medio humano (deVentós. 1989, p. 476) y a responder, desde su arte, a la pregunta de cuáles son las necesidades estéticas de su tiempo, a hacer arte y no a hacer artísticamente algo, es decir, a crear productos que aspiren a agradar o a producir placer reflexivo y que contengan la frescura de sugerir de manera actual tramas ya evocadas, la

²⁰ “El autor elige una serie de elementos formales –número de protagonistas, ritmo de progresión, niveles de conflicto, uso del tiempo...– que, combinados con los contenidos básicos que selecciona –entorno, personaje, idea–, se funden hasta crear un único guion. No obstante, si nos olvidáramos del contenido de sus películas por un momento y estudiáramos el mero esquema de esos acontecimientos, comprobaríamos que, como una canción sin letra, como una silueta sin matriz, el diseño de sus historias está poderosamente cargado de significado. La selección y la organización de acontecimientos que hace el narrador son su metáfora maestra, y reflejan la interconexión de todos los niveles de realidad: personal, política, ambiental y espiritual. La estructura de una historia, libre de caracterizaciones y ambientaciones superficiales, revelará la cosmología personal del autor, su percepción de las pautas y motivaciones más profundas que marcan el cómo y el porqué de las cosas de este mundo: su esquema del orden oculto de la vida” (McKee. 2002, p. 14)

²¹ << La obra esclarece las representaciones porque las atraviesa, las utiliza y las supera. La representación esclarece la obra porque es necesaria y no suficiente, superficial, es decir definida sobre y por una superficie, remitiendo a la práctica, a la producción a la creación>> (Lefebvre. 1983, p. 27).

herencia del cine y otras artes para construir un nuevo legado y establecer nuevas fronteras en los relatos que llevan a la emoción de saber comprender (Balló & Pérez, 2010, p. 11-13). Hemos señalado previamente que para nuestra indagación en el guion literario planteamos la existencia de un *mythos* como espacio de reflexión, aquello que subyace y que se mantiene a lo largo del proceso desde el momento de la creación literaria del guion hasta la exhibición en pantalla y su impacto en el espectador, teniendo en cuenta que, el espectador no tiene contacto con este sino con la producción audiovisual ya terminada. Este asunto lo abordaremos en el capítulo siguiente.

Llegados este punto podemos concluir que:

- Los medios, al ser ámbitos de socialización, transmiten valores y pautas de comportamiento dentro de la construcción estética de la vida. Recrean el mundo y dan forma y sentido a las cosas. Así, el cine y la televisión plantean diversas posibilidades de configuración del mundo y ampliarían el dominio de lo ya comprendido indicando al hombre su relación con las cosas y el mundo mismo, mediando procesos de construcción identitaria.
- La imagen del cine y la televisión propicia el desarrollo de un cierto tipo de sensibilidad porque se han constituido en una escena fundamental de la vida pública a través de mediaciones como la técnica, la institucionalidad, las matrices culturales y la competencia de las audiencias.
- El placer reflexivo a través de la creación de relatos implica una estética de la recepción, donde el espectador interpreta, compone y crea su propio poema.
- Si bien el arte está inmerso en procesos de transformación técnica- tecnológica, el artista puede reconciliar la realidad de la técnica y los requerimientos industriales con el sentimiento del mundo, adoptando nuevos recursos pero no adaptándose a estos, en un ejercicio ya no de indeterminación sino de autonomía.

- El pensamiento estético genuino no está en el acto técnico concreto sino en la apropiación de las representaciones que ayuda a construir a través de la imaginación del artista.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL GUION: MYTHOS Y REPRESENTACIÓN

*Crear no es deformar o inventar personas o cosas.
Es establecer relaciones nuevas entre personas y cosas que existen
Y tal como existen.
(Bresson, 1979., p 21)*



MANHATTAN MURDER MYSTERY

Screenplay by

Woody Allen & Marshall Brickman

PAUL'S MOVIE HOUSE - OLD DRESSING ROOM - INTERIOR DAY

Medium close shot of Larry entering the room. He rushes to Carol, and takes her gag off.

LARRY

God ! Are you okay ? Are you okay ?

He hugs and kisses her.

CAROL

Oh, God, Larry ! Oh, Larry, I'm so happy to see you !

LARRY

Jesus, I was, I was never so glad to see somebody in my life. Are you all right ?

He starts untying her hands.

CAROL

Yes, I'm all right.

LARRY

You don't know what's going on out there. **I'll never say that life doesn't imitate art again.** I'm... I'm... Oh, gee...²²

²² <http://www.imsdb.com/scripts/Manhattan-Murder-Mystery.html>;

En *Manhattan murder mystery* (1993), Woody Allen establece una relación entre la vida real y la ficción: la película cuenta la historia de Carol y Larry, un matrimonio que investiga el asesinato de su vecina ante la insistencia de Carol, quien sospecha del viudo, convirtiendo el crimen en una aventura contra su aburrimiento, aunque para Larry sea un juego peligroso. En una de las escenas finales se establece de manera clara un paralelo con la película *La dama de Shanghai* de Orson Welles, donde también hay un crimen y enredos sentimentales y una serie de hipótesis alrededor

Si bien algunas de las definiciones más conocidas del guion literario son: <<texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un filme o de un programa de radio o televisión>>²³, <<una historia contada en palabras e imágenes que está basada en un personaje o varios >> (Field S.1979, p. 21), <<la experiencia de una emoción estética, el encuentro simultáneo del pensamiento y el sentimiento>> (McKee. 2002, p. 86), << ... la descripción más o menos precisa, coherente, sistemática y, en lo posible, comprensible y atrayente, de un suceso o de una serie de sucesos, cualesquiera que éstos sean>> (Carrière & Bonitzer. 1998, p.92) <<Un instrumento de trabajo... útil en tanto texto dinámico donde se encuentren desde metáforas sensoriales y símbolos visuales hasta referencias implícitas al tempo narrativo del montaje o a la propia planificación.>> (Sánchez-Escalonilla. 2001 y 2014, p.38); entre otras, para efectos de nuestro análisis, el guion lo definiremos aquí como *una construcción poética evocativa que busca adaptar un relato a los medios de expresión del cine, a la forma de imagen o la manera de imaginar cinematográfica y/o televisiva, en la que interviene una inteligencia narrativa que narra o trama una historia o diégesis, con fines de guiar la realización de un filme. Durante su configuración, se instaura un espacio de tensión y reflexión, que se prolonga a lo largo del proceso de transformación en película, y llega al espectador del filme, operando en la determinación de su sensibilidad y en la construcción de su identidad.* Este concepto pretende que el guion sea entendido,

del acto delictivo. Allen evoca una de las escenas finales del filme de Welles, el back stage de un teatro chino lleno de espejos donde hay un tiroteo. En *Manhattan murder mystery* los hechos ocurren en la parte trasera de una vieja sala de cine donde es proyectada precisamente *La dama de Shanghai*, de modo que ambos momentos coinciden y el sonido de las balas de ambas películas se confunden. A lo largo de la película se destaca el uso de formas cuadradas y rectangulares que evocan la forma de la pantalla. Los sonidos del teatro chino se fusionaron con los de la escena en la película de Wells, y los de ésta con la historia de Allen, mientras los espectadores en un tercer momento o tercera pantalla, vivencian el espectáculo. De allí que el director apelara a la noción de influencia entre vida y arte e incluyera un diálogo en el que el personaje interpretado por él mismo dice <<jamás volveré a negar que la vida imita al arte>>.

²³ Diccionario de la lengua española, versión electrónica. <http://www.rae.es/>

independientemente de su uso (o desuso) funcionalista, no sólo como una técnica en el orden de la manifestación de cierta capacidad narrativa dentro de una estructura formal, sino también como una fuerza que impulsa las representaciones, una estructura a priori esencial que lleva a la visibilización de ideas que parten del interior de la mente del sujeto tras la síntesis de su imaginación. Antes de continuar, tal vez debamos pasar revista a algunas ideas técnicas sobre el guion. Carrière & Bonitzer señalan sobre éste que, además de tener un muy reducido número de lectores, debe sentir la imagen y sugerirla en su intensidad y duración ya que ésta es la que cuenta la historia, y que, a diferencia de la novela, donde las palabras valen por sí mismas, el guion no es la obra misma sino un esqueleto verbal de una película virtual. <<Desde el guion a la película, la mutación es total. Así que el guion tendrá siempre el estatuto de un objeto transicional, cuya fiabilidad está sujeta a todas las dudas, a todas las refundiciones>> (Carrière & Bonitzer. 1998, p 101). El guion implica una transformación posterior, pero también connota una transmisibilidad bajo el dictado de la imagen presente en la instancia narrativa de la película²⁴, por lo que el trabajo del guionista consiste en encontrar qué gestos, qué palabras proferidas por el personaje, qué obstáculos concretos van a hacer surgir en la pantalla todo aquello que lo anima. Para Carrière las palabras habitan, soportan y dan su poder y su impacto originales a las imágenes <<por eso esta amalgama de imágenes y de sonidos que es una película necesita un guion, amalgama de palabras>> (Carrière &

²⁴ Debido a que la película es la obra que requiere de varias elecciones y decisiones de un equipo de artistas y técnicos: guionista, director, actores, montajista, operadores de cámaras, entre otros, llamamos instancia narrativa al lugar abstracto donde se elaboran las elecciones y se definen los parámetros para la conducción de un relato, es decir, el espacio en el que se agrupan todas las funciones narrativas de todos los colaboradores en el marco de sus funciones y en la que, naturalmente, está incluida la narración que hace el guionista, y donde el filme se comporta como una estructura que impone una forma a los elementos que comprende. En *Estética del cine*, se precisa que dicha instancia narrativa implica una *instancia narrativa real* que nos sitúa en la producción del filme: presupuesto, período social en que es producido, el conjunto del lenguaje cinematográfico y el género en el que se cuenta el relato; y una *instancia narrativa ficticia* que es interna a la historia y que puede estar asumida por uno o varios personajes. (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 1996. , p. 109-112).

Bonitzer. 1998, p.110). Esta sencilla observación nos indica que se necesitaría de una estructura previa, verbal, para la realización de un filme. Sin embargo cabe aclarar aquí que aunque es posible grabar una película sin escribir un guion literario, como se evidencia en muchas exploraciones cinematográficas, en ambos casos un sujeto creador busca hacer inteligible un relato dentro de unos medios de expresión²⁵ particulares haciendo uso de una técnica (que suele materializarse en el guion), donde se organiza el relato o se trama con miras a una construcción dramática que busca unos efectos en sus espectadores²⁶. En dicha técnica, el relato cinematográfico se compone de una historia

²⁵ Como medios de expresión del cine entendemos varios elementos que se combinan para componer la película en un espacio (ajuste del relato al espacio disponible en el celuloide, 2000 y 3.000 metros de película desarrollados entre 80 y 120 minutos, lo que requiere de una “economía” para contar un relato): el *decorado* como cualquier clase de ambiente o trasfondo; el *accesorio*, que ayuda en la caracterización (<<Es tentador decir que el accesorio en el cine toma el lugar del adjetivo en la novela. El novelista puede decir “una mujer elegante”. El guionista puede mostrarla en un abrigo de visón. El novelista puede decir “un cuarto desordenado”. El guionista puede mostrar latas vacías en el suelo.>> (Vale. 1991, p. 26); el *objeto* (elemento con posibilidad de acción y al que se le puede atribuir carga dramática o emocional); el *actor*, que puede expresar emociones, humores, reacciones, intensiones, etcétera; la *iluminación* para decir las diferentes horas del día y establecer una noción de tiempo o generar ambientes y sentimientos; el *diálogo*, como fuente de información; el *ruido ambiente* (que dice más de lo que se puede ver), la *música de fondo* (para imprimir emoción y carácter). (Vale. 1991, 23-31) y el *sonido* (aunque se suele decir “ver” una película, ignorando la modificación introducida por la banda sonora, las películas, la televisión y los medios audiovisuales no se dirigen sólo a la vista. En su espectador <<audio-espectador>> suscitan una actitud perceptiva específica llamada audiovisión. De modo que asistir a un espectáculo audiovisual vendría a ser ver las imágenes más oír los sonidos, permaneciendo cada percepción en su lugar. Michel Chion dirá que una percepción influye en la otra y la transforma: no se <<ve>> lo mismo cuando se oye; no se <<oye>> lo mismo cuando se ve. El sonido da un valor añadido a la imagen cinematográfica: <<El valor añadido es el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo –natural– de lo que se ve, y está ya contenido en la sola imagen. Y hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto de lo que se ve.>> (Chion. 1998, p. 16)

²⁶ Lo que acabamos de observar nos conduce a recordar que, como la película es una obra que requiere de varias elecciones y decisiones de un equipo de artistas y técnicos, nos enfocaremos en el papel del guionista, es decir, indagaremos alrededor de la función narrativa de la creación verbal poética evocativa, e incluso más allá, en su análisis como espacio donde se configura un universo de sentido, y no en la dinámica de los ejercicios interpretativos que hagan de éste otros artistas en los momentos de pre producción, producción, y post- producción que en general engloban tanto las tareas previas al rodaje como las fases de rodaje y el montaje.

(diégesis o argumento) y un discurso o trama. La historia corresponde al devenir de los sucesos, a un universo diegético que forma una globalidad, y la trama al modo como la historia nos es contada, a las estrategias de la narración. Nótese que todas estas ideas nos plantean, desde la técnica, la función del guion (y de allí su nombre) como pauta para la creación fílmica, indicando además que es transicional y se refunde y que implica la presencia de un narrador que escoge y planifica. Precisa advertir que, si bien no es desde lo técnico que pretendemos hacer este trabajo, dichos elementos nos empujan a explorar nuestro interés: el proceso de configuración de un relato y una forma de narrar. En *La fábula cinematográfica* Rancière explica que en el principio del cine se encuentra un artista que no hace otra cosa que registrar, pero que este registro ya no es una reproducción idéntica, tal y como se ofrecen a la mirada, sino <<tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser, en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas>> (Rancière. 2001, p 6-7). Desde este ángulo, eso que Carrière & Bonitzer dicen que soporta a las imágenes podría estar en un momento previo, en el espacio de tensión y reflexión que hemos señalado, donde pensar y hacer aún no están separados, y es esto lo que nos interesa indagar. Cabe aclarar que con miras a la revisión del guión no será de primer orden la preocupación de si éste es para televisión o cine, más allá de las diferencias -que ya hemos indicado- a raíz de la técnica, tecnología, y hábitos de consumo de cada medio.

Triada mimesis - mythos - catharsis en el guion: representación, inteligencia narrativa, tensión y reflexión

En el capítulo anterior hemos señalado una escena de la vida pública mediada por diversos factores, entre esos la existencia de unas imágenes, representaciones e historias en la

televisión y el cine, que operan en sus audiencias propiciando en ellas el desarrollo de un cierto tipo de sensibilidad (una determinación sensible en tanto estetización).²⁷

Esto nos remite a plantear una inquietud por, unos modos de narrar que están vinculados a cómo transmitimos conocimientos, sentimientos, discursos e ideas, asociados a la imagen manufacturada o tecnológica; nuestro pensamiento visual y nuestro lenguaje verbal. Lo que se resume en cómo se organiza cinematográficamente un relato para dar sentido al mundo que nos rodea. Esta investigación entenderá el *relato* como el devenir de sucesos que acontecen en un universo diegético, y la *trama* como la organización de esta serie de sucesos, la configuración estratégica. Esta relación relato- trama está presente en la obra de Aristóteles en el par mimesis – mythos: la representación o imitación de una acción y la disposición concreta de esta representación en forma narrativa. Refiere al trabajo de composición en la obra misma. El par mimesis- mythos se aplica en la praxis humana y permite entender la poética como el arte de componer los mythos. La mimesis en Aristóteles se reparte en dos grupos: el poeta mismo que compone la fábula o trama, contándola, y la conducción de la acción confiada a los actores, o bien, entre relato y escenificación. En la relectura que hace de *Poética*, Ricoeur precisará la idea de una *inteligencia narrativa* (la actividad configurante), que supera la división anteriormente señalada, ya que ambos grupos tienen un elemento como estructura común: el mythos, lo que en otras palabras nos permite centrarnos en una relación de equivalencia entre el guion y la película, puesto que, aunque el primero apele a la narración escrita y la segunda

²⁷ Asunto que McKee abordará en *El guion*, como una disminución en la calidad de la narrativa ante el creciente alcance de los medios de comunicación, de modo que se sustituye la sustancia con espectáculo, la verdad con trucos, y la razón por la que las grandes producciones exhiben brillo deslumbrante, extravagancias, lo grotesco, etcétera. Al respecto dirá: <<Ninguna cultura puede avanzar sin una narrativa sincera e intensa. Cuando una sociedad experimenta de forma repetida pseudohistorias brillantes y vacuas, degenera. Necesitamos verdaderas sátiras y tragedias, dramas y comedias que iluminen los oscuros rincones de la mente humana y de la sociedad>> (McKee, 2002, p. 17).

lo haga a través de la escenificación, ambos contienen una inteligencia narrativa con el mismo eje de configuración de representaciones. Esto se entiende mejor si se revisa la división en seis partes de la tragedia²⁸ y la diferenciación de las artes por los *objetos* imitados (el qué); los *medios* usados (elocución- lexis o canto-melopoia); y el *modo* (el cómo) de imitar (espectáculo) como uno mismo, como operantes o actuantes (Aristóteles. Poética, cap 1-3. Trad. García 1974). Podría observarse que si se apartan los medios y el modo, en la escenificación y en el relato estarían presentes: a) acciones, b) caracteres y c) pensamiento (el significado de lo hablado); es decir, que tanto la película como el guion compartirían los mismos elementos, indistintamente de sus características técnicas y expresivas. Habría que decir también que a partir de Ricoeur se logra ubicar la triada de *mythos*, *mimesis* y *catharsis*, de la que intento tomar algunos elementos que resultan importantes para esta investigación, lo que permite emularla para el análisis: tomamos pues mimesis, acción, caracteres, pensamiento, inteligencia narrativa (el guion, el guionista y sus actos de representación en la configuración de la obra), mythos (un espacio a priori de tensión y reflexión) y catharsis (una estética de la recepción). Hemos observado ya el par mimesis- mythos y quisiéramos ahora recuperar el tercer elemento de la tríada: la catharsis, que figura en la definición aristotélica como la imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones (Aristóteles. Poética, cap 6. Trad. García 1974) (Ricoeur, 2000, p. 143). Es oportuno revisarla en el par mythos- catharsis, que establece la relación entre el interior y el exterior de la obra a través del espectáculo que ofrece a la vista la acción mimetizada. Para Ricoeur la catharsis incluye el placer de imitar ~~el *ergón*~~ donde la purgación de la que habla Aristóteles en *Poética* refiere a

²⁸ 1. Fábula (mythos), 2. caracteres (éthe), 3. Lenguaje (lexis), 4. Pensamiento (dianoia), 5. Espectáculo (opsis), 6. Composición musical (melopoia) (Aristóteles. Poética, cap 6. Trad. García 1974), (Ricoeur, 2000, p. 143).

la obra de comprensión o aclaración del mythos, pero que además, la catharsis es reversible al interior de la obra, o sea, articula la acción mimetizada por el drama y el mundo praxico del espectador. Esto posibilita su empleo en una estética de la recepción más allá de las dos pasiones trágicas aristotélicas, es decir, una estética de la recepción frente a la *inteligencia narrativa* contenida en la obra (Ricoeur, 2000, p. 144), bien sea una recepción frente al guion, previa a la grabación del filme (por parte de los realizadores), o una posterior, frente al filme. Antes de continuar, hemos de suponer que surge la inquietud de cómo llegamos a hablar del guion como mimesis y no de la obra fílmica si la audiencia no tiene contacto con el guion sino con la película a fin de poder cerrar oportunamente el círculo de análisis creador -obra - espectador. Previamente, hemos indicado que es posible derribar las distinciones entre relato y escenificación (el texto literario del guion y la película) inscribiéndonos además a un concepto de inteligencia narrativa en tanto jerarquía del mythos, de modo que podemos precisar nuestro interés por centrar esfuerzos en explorar aquello que, desde el guion, permanece y hace tránsito a lo largo del proceso de realización de una película o un seriado de ficción: un mythos, como espacio de tensión y reflexión para la configuración de las representaciones de las acciones, caracteres y pensamiento. He de añadir que Aristóteles ha señalado que así como la tragedia tiene la potencia para producir comprensión o aclaración del mythos ergon—mediante la imitación de las acciones, otras artes o especies de la poética la tienen también, por lo que surgen preguntas como: ¿qué elementos deben reunirse en la relación mimesis- mythos para ser una potencia? (entendemos potencia como fuerza o capacidad para producir un efecto propio, un espacio de tensión o reflexión), ¿qué impulsa la representación? ¿qué debe tener la relación mythos-catharsis para permitir al espectador universal entender lo particular que se narra?. Al respecto, en *Tiempo y narración I* Ricoeur señala tres condiciones para la

reinscripción narrativa del modelo aristotélico: *Inteligibilidad* o síntesis de lo heterogéneo, *ficción* y *temporalización*. Estas tres condiciones son denominadas como casi trascendentales, en comparación con las formas empíricas que asume el relato (Ricoeur. 2000, p. 150), es decir, unas estrategias internas que prevén las condiciones de comunicación.

Inteligibilidad: lo universal y eEl gozo mental

La primera condición (la inteligibilidad) corresponde a hacer verosímil una fábula a través del acto de configuración o composición con carácter universal, de modo que la composición de las acciones logre incluir incidentes, efectos, entre otros, pero contribuyendo al efecto de sentido, logrando que un espectador universal entienda un elemento particular, trascendiendo lo anecdótico. [David](#) Mamet ha señalado que nuestra naturaleza es teatralizar y que bajo este esquema contamos nuestras historias y hacemos nuestra propia interpretación de los hechos y acontecimientos cotidianos, y en cada historia o pequeña obra que creamos, convertimos lo común o intrascendente en particular y objetivo dándole un carácter de universalidad al formularlo como comprensible (Mamet, 1998). Considerando así el asunto puede decirse que ordenamos el mundo bajo la secuencia -causa - efecto - conclusión- lo que explica que todas nuestras historias tienen un principio, un medio y un fin. El paradigma de un guion literario tiene como fundamento un planteamiento, un desarrollo o confrontación y por último una resolución o desenlace; cimentado en una estructura dramática que es una <<disposición que surge naturalmente de organizar el mundo como tesis/antítesis/síntesis, hecho/ elaboración/ desenlace, es una codificación orgánica del mecanismo humano para ordenar la información... y entre los temas que solemos abordar suele haber muerte, traición, dolor, alegría, amor, entre otros>> (Mamet. 1998, p. 71). La inteligibilidad corresponde pues al

acto de contar en tanto construcción de la trama y le es propia la paradoja *concordancia discordante*. La concordancia refiere a la definición misma del *mythos* como composición [*sunthesis, sustasis*] de las acciones y sus elementos de *Unidad*: comienzo, medio y fin; *Amplitud* y *Conclusión*. Dichos elementos consagran la universalidad y la verosimilitud (Ricoeur, 2000., p. 146). A su vez, la *discordancia* (inversión, *metabole*) se refiere a *peripeteia*, paso de la dicha al infortunio; *agnición* o *anagnorisis*, reconocimiento inesperado; e incidentes que espantan o inspiran piedad, efectos violentos, *pathos* o *lance patético*. De modo que <<la virtud de la inteligencia narrativa es incorporar la *discordancia* a la *concordancia*, conseguir que la sorpresa contribuya al efecto de sentido que, con posteridad, hace que la fábula aparezca como verosímil, incluso necesaria>> (Ricoeur. 2000, p. 147) Ricoeur llamará a la inteligibilidad la síntesis de lo heterogéneo. Wagensberg la define como un estado mental al que se accede por reflexión cuando se descubre lo común entre lo diverso y como la <<mínima expresión de lo máximo compartido>> (Wagensberg. 2007, p. 276). Percibir la inteligibilidad es comprender y esto acarrea un gozo, la comprensión de un nuevo pedazo de la realidad.

Permítaseme aquí hacer una pausa para introducir un elemento que resulta interesante y que quisiera abordar en el análisis de la actividad poética de escribir un guion: el mito del héroe (no se confunda con la definición de *mythos* que hemos expuesto previamente), conocido como el más frecuente en la tradición oral y de la literatura escrita. Vogler ha dicho que Campbell descubrió que todos los mitos relatan básicamente una misma historia, que se cuenta una y otra vez, siempre inconclusa y recurrente en sus infinitas variaciones (Vogler. 1998, p. 49), y que encuentra en los relatos una búsqueda de sentido vital que rebasa el plano de lo físico y de la vida en términos orgánicos²⁹. Los mitos, desde

²⁹ Campbell cuestiona que se diga que todo cuanto ansiamos es encontrarle un sentido a la vida: <<No creo que sea eso lo que realmente buscamos. Creo que lo que buscamos es experimentar el hecho de estar con vida, de modo que nuestras experiencias vitales en el plano puramente físico

la perspectiva del texto *El Poder del Mito*, que ha influenciado enormemente las teorías de escritura de guiones³⁰, son entendidos como experiencias de vida y como pistas de las potencialidades espirituales de la vida humana. Campbell concluye que toda narración de historias, consciente o inconscientemente e indistintamente de si es cruda y descarnada o un sublime ejemplar de la literatura, está ajustada al patrón del monomito del viaje del héroe³¹, lo que las hace convincentes aún en la variación de detalles propios de cada cultura puesto que su esencia es siempre la misma: abordan las cuestiones de ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde iré tras mi muerte?, ¿qué es el bien y qué es el mal?, etcétera. La noción de Campbell alrededor de la búsqueda de sentido vital más allá de lo orgánico nos remite a la relación entre el interior y el exterior de la obra a través del espectáculo. Merece la pena aclarar que no es esta perspectiva psicológica desde la cual abordamos este análisis, pero hemos insistido en referenciar la visión desde la técnica de la escritura de guiones porque añade elementos que enriquecen nuestra investigación. La historia del héroe siempre implica un viaje: abandona su entorno cómodo y cotidiano para embarcarse

tengan resonancias dentro de nuestro ser y realidad más internos, y así sentir realmente el éxtasis de estar vivos. Al fin y al cabo, de eso se trata, es lo único importante, una serie de pistas que nos ayuden a encontrarnos dentro de nosotros mismos>> (Campbell. 1991, p. 20).

³⁰ De la mano de los estudios míticos de Campbell, las teorías del guion recogen la estructura de la psicología de los arquetipos de Carl G Jung para generar una guía para el escritor. El viaje del héroe es un patrón que observa los principios que guían la conducta de la vida y el mundo, unos arquetipos que son modelos de la personalidad que se repiten desde tiempos antiguos y que suponen una herencia compartida para la humanidad. <<Jung apuntó que estos arquetipos son un reflejo de los diferentes aspectos de la mente humana, de tal suerte que nuestras personalidades se dividen y desdoblan en estos personajes para así participar en el juego del drama de nuestras vidas. Notó que existe una extraña correspondencia entre las figuras que poblaban los sueños de sus pacientes y los arquetipos comunes a cualquier mitología. Seguidamente se aventuró a decir que ambos proceden de una fuente más honda y primigenia: el inconsciente colectivo de la especie humana>> (Vogler. 1998, p. 50).

³¹ Vogler explica que el viaje del héroe consiste en un patrón que se adentra en muchas dimensiones y que describe más de una realidad y que describe con precisión, entre otras cosas, el proceso de la realización de un viaje, las diferentes partes necesarias para el buen funcionamiento de una historia, los gozos y las miserias del oficio de escritor y el tránsito de un alma por la vida (Vogler. 1998, p. 8).

en una empresa que habrá de conducirlo a través de un mundo extraño y plagado de desafíos atravesando periplos emocionales que atrapan al público y consiguen que una historia bien merezca una lectura o un visionado (Vogler. 1998, pág. 53). ¿Acaso esta suerte de viaje no es el que emprende el guion?, ¿acaso el héroe del monomito podrían ser en distintos momentos – o en simultáneo- el personaje principal de la historia que se escribe, el escritor del guion, el guion mismo, el director y su equipo, la película, el espectador cuando se aproxima al filme? El guion emprende un arduo camino siendo la historia en el papel (o en mente) que pretende ser película, fruto de un proceso configurante de su autor frente a su propia vida y referentes. El guionista en la construcción de su trama propende por una universalidad que permita que el espectador entienda una situación particular, superando sus propias representaciones, es decir, el autor es quien dirige a su personaje y su orientación ética y cognoscitiva, la conciencia del personaje, su modo de sentir y desear al mundo están definidos y limitados por él, y por tanto sus intereses vitales están constituidos por el interés artístico del autor y su objetividad estética.

Ficción: tensión y representación

Entenderemos la ficción como la actividad estructuradora o “disposición de los hechos” sin la pretensión de la narración histórica de constituir una narración “verdadera” o “real”.

Sin embargo, la Ficción (fingir) se entiende también como la instauración de una serie de condiciones para la percepción y representación en la conciencia receptora.

A través de lo representado, los sistemas de referencia y el contexto, la conciencia receptora puede establecer relaciones entre su trasfondo conocido y aquello susceptible de ser conocido. Es decir, a partir de la representación dada, el receptor debe dotar de sentido la transgresión presentada por aquello no conocido, identificando sus particularidades y

corrigiendo y superando los esquemas. Los esquemas permiten que algo sea representable
 y la corrección corresponde a todas las particularidades perceptibles no cubiertas por el
esquema y que elevan el potencial de significado de aquello representado. Es así como se
genera una tensión en el espectador, quien debe relacionar - para producir su objeto
estético- lo representado en pantalla o en un guion, con sus hábitos socioculturales y su
experiencia de lo conocido. Para Iser el acto de representación es un permanente proceso
de diferenciación de los esquemas con miras a la representación del mundo, o bien, al
desciframiento de un <<segundo código>> (Iser, 1987, p. 153-154). En la ficción, ~~ruptura~~
~~o una suspensión del juicio o epoche[wr3]~~ para reabrir el espacio de ficción, pues de esta
 se deduce una reinscripción de los tres términos de la tríada aristotélica: *Mimesis*:
 imitaría representando a través de la distancia otorgada por la ficción (lo no “real” o no
 histórico, la inclusión de información inesperada o impredecible en su contexto); *Mythos*:
 actúa ~~como con la condición de que se cumpla la función fabuladora, es decir se ponen a~~
~~prueba~~ múltiples maneras de componer juntos dicha/ desdichas, bien/mal, vida/ muerte;
Catharsis: ocurre una ficcionalización de las pasiones, en tanto lo que ~~purga[wr4]~~ supera
 las pasiones es -la comprensión de la fábula (Ricoeur. 2000, p. 148). Se entiende que en
 la imitación del relato el receptor expande su horizonte de expectativas a través de las
 perspectivas de los personajes, de un narrador, de las acciones y del significado de estas,
 para comprender aquello que no había considerado previamente. A la tensión, ese proceso
 de discernimiento, le sigue la comprensión del mythos y la creación del objeto estético.
 La configuración del guion inicia con una idea premisa que demanda la indagación en
 vivencias, sensaciones, experiencias y conocimiento para construir relatos que puedan
 narrarse con imágenes en movimiento, de allí que la técnica de escritura del guion dé gran
 importancia a la configuración de las acciones y personajes y la búsqueda de las imágenes
 que representen lo que se pretende comunicar. Bien se comprende que, como lo señala

Sergei Eisenstein, el cine tenga una rica herencia cultural proveniente de la escritura ideogramática, el teatro kabuki, la poesía de los *haikú* japoneses, la pintura, la metáfora poética, el melodrama y la novela, y que algunas de las herencias recibidas de la literatura correspondan al guion preconstruido, el argumento y el predominio de la ficción. Todas estas herencias le permitieron al cine con el paso de los años construir su propio modo de narrar³². Para nuestro interés entendemos narrar como tramar un acontecimiento, real o

³² En sus inicios el cine acudió al folletín o melodrama para extraer escenas, temas y personajes para entusiasmar al público de las salas de barrios. Desde 1970 se va a llamar melodrama, especialmente en Francia e Inglaterra a un espectáculo popular que no era considerado teatro, porque no tiene una conformación estrictamente teatral, sino que toma las formas y modos de los espectáculos de ferias con los temas de los relatos que vienen de la literatura oral, en especial, los cuentos de miedo y misterio y los relatos de terror.

A finales del siglo XVII fueron prohibidas estas representaciones para <<combatir el alboroto>>. Se permitían representaciones sin diálogos. Ante la prohibición de los diálogos se inventan estrategias escénicas que permitan que sostengan la historia y la complicidad con el espectador, y se apela al arte del mimo. Algunas estratagemas fueron el uso de pancartas o carteles en las que está escrito el parlamento o diálogo que corresponde a la acción de los actores o la utilización de letras de canciones. Se usaban maquinarias y herramientas complicadas para lograr efectos ópticos y sonoros que permitieran <<presenciar>> un naufragio, por ejemplo. Una economía del lenguaje verbal se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro, donde priman la pantomima y la danza. <<El emparentamiento del cine con el melodrama no es sólo temático, buena parte de los trucos que lo preparan, y de los que echará mano para producir su <magia>, están ya ahí. No hay que olvidar que quien inicia la conversión del aparato técnico en dispositivo cinematográfico, Méliès, era un ilusionista de barraca de feria, un prestidigitador>> (Barbero, 2010., p 130). El cine fue también muy influido por el teatro, sus primeras películas fueron constituyéndose como teatro mudo, filmado siempre en plano fijo. ~~Además~~ Al no existir diálogos era compleja la creación de relaciones entre personajes y se hacía necesaria la acentuación de los gestos y movimientos. Posteriormente, sectores artísticos e intelectuales se interesan en este nuevo fenómeno y en todas las nuevas posibilidades técnicas y narrativas que le eran propias, surgiendo la corriente Film d'Art que halló en él cualidades estéticas y pretendió proporcionarle un estatuto artístico al cine, hasta entonces considerado un espectáculo de feria. Así se contratan escritores, actores y dramaturgos de renombre para el rodaje de argumentos basados en hechos históricos y adaptaciones de obras literarias, acercándole a la forma de modelos temáticos típicos del arte tradicional. Sin embargo el Film d'Art desaparece pero, como lo explica Sánchez Noriega, termina propiciando una divulgación de la <<alta>> cultura entre las clases populares, haciendo próximos a un sector de la población en gran parte analfabeta, textos, temáticas, historias, estilos, épocas y personajes antes desconocidos, además de lograr la dignificación artística del nuevo medio, conquistar al público burgués y plantear un nuevo estándar de duración como condición para el desarrollo posterior del cine narrativo. A medida que el cine se acerca a la novela comienza a forjar su propio lenguaje. <<Los primeros realizadores entendieron pronto que debían romper la disciplina del canon teatral en tiempos, acciones y lugares, si deseaban liberar las posibilidades visuales del cine. Las escenas desglosaron el plano fijo en encuadres diversos. Nociones como primer plano, panorámica o plano medio surgieron de la prosa descriptiva. La novela también proporcionó los saltos temporales: las elipsis momentáneas, los flashbacks y los flash-forwards de la acción... El cine también tomó de la literatura novelística la ruptura de la acción en líneas argumentales paralelas, y hasta el propio concepto de montaje. Estos hallazgos surgieron de forma

ficcional, y como un acto que implica por lo menos dos cosas: en primer lugar, que el desarrollo de la historia se deje a discreción del que la cuenta y que pueda utilizar un determinado número de estrategias para conseguir sus efectos; y en segundo lugar, que la historia tenga un desarrollo reglamentado a la vez por el narrador y por los modelos en los que se conforma, así, el guion logra una evocación argumental, pero también una evocación estética: configura mundos “desconocidos” pero que permiten establecer relaciones entre aquello susceptible de ser conocido y el trasfondo conocido de la conciencia receptora. Como en el cine no está presente lo que se nos muestra, en tanto la escena filmada ya ha pasado y se ha desarrollado en un lugar diferente a la pantalla, se busca permanentemente lograr una gran fidelidad en las representaciones que se hacen de lo que es “no real”, de allí, las acciones estratégicas de configuración que surgen en el guion, empleando unos sucesos encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio, con personajes que protagonizan las acciones, con un principio y un final, pero que se diferencian del mundo real (Sánchez. 2006, p. 46). Algunas técnicas para la escritura de guiones indican pautas para establecer vínculos entre la configuración de las historias y el espectador a través de los objetos imitados (acción, caracteres, pensamiento). Chion, por ejemplo indica que un guion debe generar identificación (provocar, comparar); temor y piedad (a través de la suerte de los personajes según su grado de familiaridad); debe contener cambios de fortuna en la vida de los personajes, elementos imprevistos, reconocimiento que conduzca a la felicidad o desgracia, situaciones trágicas, equivocaciones o malentendidos, personajes con deudas (de vida, económicas, entre otras), imbricaciones de resorte social, luchas de clase, valores morales y relatividad moral; perturbaciones en la vida de los personajes, dificultades, obstáculos,

experimental e intuitiva y tradujeron en imágenes los recursos de la prosa.>> (Sánchez-Escalonilla, 2001 y 2014.; p. 37).

metas, dilemas, intensiones, voluntades, personajes y elementos antagónicos y un mac Guffin o un elemento en juego dentro de la historia (Chion. 1989, p. 119-140). Así, la narración contendría personajes movidos por diversas situaciones vitales y conmovería a los espectadores. Los grandes cineastas soviéticos de la década de 1920 afirmaban que había una influencia del filme en el espectador, determinada por unas elecciones calculadas por el realizador. Las nociones de montaje que rezan la imposición de un sentido a las secuencias de las imágenes y la búsqueda en la psicología para evocar emociones fueron clave para el desarrollo del cine, especialmente para la conformación de tablas de montaje y reglas para la actuación.

Dos ejemplos: Dziga Vertov, 1925: <La elección de los hechos fijados en una película sugerirá al obrero o al campesino el partido que debe tomar. (...) Los hechos recogidos por los Kino-observadores o cine-corresponsales obreros (...) se organizan por los cine-montadores según las directrices del partido. (...) Introducimos, en la conciencia de los trabajadores, hechos (grandes o pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, tomados tanto de la vida de los propios trabajadores como de la de sus enemigos de clase.> S.M. Eisenstein, 1925: <El producto artístico (...) es ante todo un tractor que labra el psiquismo del espectador según una orientación de clase dada. (...) Arranca fragmentos del medio ambiente, según cálculo consciente y voluntario, preconcebido, para conquistar al espectador después de haber desencadenado sobre él estos fragmentos en una confrontación apropiada (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet. 1996, p. 234)

Contrario a lo anterior, Rancière señala que aunque el cine tiene unas características impositivas (como la sala oscura y la proyección sobre una pantalla) evocando la caverna de Platón, y ha sido pensando como un opio de las masas, realmente depende más de la atención o distracción del espectador porque está encadenado a la mirada, de modo que el cine debe ser constituido por su espectador, tal y como hemos señalado al indicar la

inclusión de la triada aristotelica en el análisis de la ficción, puesto que en el acto de recepción, la catharsis permite la ficcionalización de las pasiones y la comprensión de aquello que se quiere comunicar. Además, Rancière añade que en el cine las personas se reúnen de manera poco convencional porque se asocian de forma aleatoria para un consumo que acaba siendo solitario, es decir, se establece una relación libre entre singularidad y colectividad porque no hay una obligación de adhesión física porque el espectáculo no se da como un encuentro entre cuerpos en la escena y cuerpos en la sala, sino en una condición de ilusión, como condición de posibilidad de una relación libre (Bernini, De Gaetano, & Dottorini. 2015, p. 15-20). Esta condición de ilusión se establece a través de las imágenes, y en ellas el fingimiento de acciones, caracteres y pensamientos.

~~Entenderemos la ficción como la actividad estructuradora o “disposición de los hechos” sin la pretensión de la narración histórica de constituir una narración “verdadera” o “real”~~

Temporalización: paradigmas narrativos y ética

La *temporalización* refiere a la aplicación de los modos narrativos por fuera de la linealidad del tiempo cronológico, y tiene dos finalidades, la primera epistemológica, que busca definir la inteligibilidad narrativa como esfera del comprender, como modo de reunir ocurrencias temporales; y la segunda, una finalidad ontológica, que busca decir ~~el tiempo~~ el sentimiento del mundo que ocupa al hombre a través del ~~medium del~~ acto de contar (Ricoeur. 2000, p. 149). Sobre lo primero, hemos de señalar uno de los esquemas más conocidos y aplicados para la escritura del guion literario, contenido en *El libro del guion* de Syd Field, que explica que la historia en un guion trata sobre una *persona*, o personas, en un lugar, o lugares, que hacen una «cosa», todo expresado de manera dramática en el marco de una estructura definida con un principio, un medio y un fin. Este modelo de guion es conocido como *paradigma* y define tres actos. En el primero, debe conocerse el planteamiento de la historia (alrededor de las primeras 30 páginas del guion);

en el segundo, debe haber una confrontación (de la página 30 a la 90 del guion) y el tercer y último acto corresponde a la resolución (entre las páginas 90 y 120 del guion). El paradigma indica además que entre las páginas 25 y 27 debe haber un primer nudo de la trama y entre las 85 y 90 el segundo nudo de la trama y que cada página escrita es un minuto en pantalla. El esquema general es el siguiente: primer acto: se debe dar a conocer quién es el personaje principal, de qué trata la historia y cuál es la situación. Finalizando el primer acto se presenta un incidente o nudo de la trama o acontecimiento que le hace al personaje tomar otra dirección, este acontecimiento hace girar la historia hacia otro punto. El segundo acto: es el más importante de la historia porque contiene el conflicto, la esencia del drama. Finalizando este aparece el segundo nudo de la trama, que debe conducir a la resolución de la historia. A su vez, en el tercer acto deben responderse cuestiones como ¿cómo acaba?, ¿qué le pasa al personaje principal?, ¿vive o muere?, ¿tiene éxito o fracasa? y debe resolverse y completarse la historia haciéndola comprensible. En general, la estructura dramática del guion puede definirse como una disposición lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática (Field. 1979, p. 18), de modo que las acciones (lo que ocurre, y que pueden ser emocionales o físicas) y el personaje (a quien le ocurre) son clave en el desarrollo de un guion. En este paradigma, todo drama es conflicto, por lo que la lucha y la superación de los problemas son fundamentales para mantener el interés del público. <<Sin conflicto no hay drama. Sin necesidad no hay personaje. Sin personaje no hay acción. «La acción es el personaje», escribió F. Scott Fitzgerald en *El último magnate*. ¡Una persona es lo que *hace*, no lo que dice!>> (Field. 1979, p. 34). El personaje es un punto de vista, es <<nuestra manera de mirar el mundo. Es un *contexto*>> y su personalidad, actitud, comportamiento, conducta, es la acción misma (Ibíd). Sobre la finalidad ontológica de la temporalización, he de referirme también al concepto de

mimesis en *Poética* que corresponde a la acción misma o mimesis *praxeos*, que se ejercita en la praxis humana, lo que la aproxima a la ética. Aristóteles lo ha dicho así: <<mas puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud, bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales>> (Aristóteles. *Poética*, cap 2. Trad. García 1974). Al respecto, Hannah Arendt dice que contar es buscar cómo decir el quién de la acción, y no sólo el qué, el por qué y el cómo, toda vez que en el espacio de la ficción ponemos a prueba preferencias y evaluaciones éticas. <<La construcción de la trama del personaje no es menos importante que la acción misma>>, dirá Ricoeur. Esto podríamos asociarlo con los dispositivos de reconocimiento indicados por Barbero, que producen la identificación del mundo narrado con el mundo del lector, es decir, no sólo desde el orden narrativo de reconocer a unos personajes, sino como un asunto de comunicación y de identificación con estos personajes. En otras palabras, la comprensión del relato y las propias experiencias conectan al espectador con la trama, quien la alimenta con su vida. A su vez, el guionista ha recurrido a su talento, voluntad e imaginación reproductiva y creadora, para acercarse y propiciar que otros se aproximen a otras temporalidades y mundos usando palabras y representaciones de su vida que originen emociones tan variadas, diversas y profundas que puedan modificar el estado de ánimo e incluso operar en la determinación de la identidad del espectador, consideramos pues que el artista puede determinar para sí, y tal vez para otro en una relación de valor, un tipo de sensibilidad a partir de la imaginación y desde su entendimiento de la vida, puesto que la facultad humana de la imaginación opera a través del arte.

Imaginación y representación

Hemos señalado que en el arte se recrean momentos, personajes y lugares en particular, pero que desde ese particular humano se desprende una representación de una totalidad de la especie humana. De estados subjetivos como los sentimientos de amor, odio, ira, y de todo un sistema de relaciones humanas se puede llegar a una comprensión de una totalidad o de una universalidad para establecer relaciones fenomenológicas de un determinado orden inmerso en la obra. Aristóteles reconoce en la imaginación³³ una facultad ligada a la imagen pero que la atraviesa y no se limita en ella sino que puede ser productiva, entendiéndola como la capacidad para ordenar imágenes o presentaciones, para re-presentarlas y para posibilitar el conocimiento. A su vez, Kant define la *imaginación* como una función del alma a través de la cual podemos crear imágenes, la facultad de representar en la intuición un objeto aun sin la presencia de él, y la facultad del alma sin la cual no tendríamos conocimiento (Kant. [B 151], [A 124]). Como intuiciones comprendemos cualquier manera y medio del pensar por la que un conocimiento se refiera a objetos inmediatamente, y que pueden, por un lado, ser

³³ Relacionado con φαντασία se hallan los verbos φαντασά (='hacer aparecer algo', que puede ser una idea o una imagen) y φανταζειν (='hacer nacer o surgir una idea, imaginación o representación' [en el espíritu o mente], 'figurarse algo', 'representarse algo') (*imaginatio* fue el vocablo latino por medio del cual se tradujo φαντασία) (Ferrater). Para Aristóteles, la fantasía radica en nuestro poder de suscitar imágenes aun cuando no estemos en presencia de los objetos. La fantasía ["imaginación"] no puede ser equiparada ni con la percepción ni con el pensamiento discursivo, bien que no haya fantasía sin sensación ni juicio sin fantasía. La fantasía radica en nuestro poder de suscitar ("conjurar") imágenes aun cuando no se hallen inmediatamente presentes los objetos o fuentes de las sensaciones. Por eso la fantasía no equivale a la "mera opinión". Los productos de la fantasía permanecen en los órganos de los sentidos y se parecen a las sensaciones, pero no se equiparan simplemente con éstas. Por otro lado, la fantasía no es un mero sustituto de la sensación (aun cuando Aristóteles indica asimismo que hay fantasía sobre todo cuando, como en los sueños, falta la sensación de la visión efectiva). La fantasía es menos sustitutiva que anticipadora (*De an.*, III, 3, 433 b 29). En efecto, los animales tienen potencia apetitiva justamente porque poseen fantasía, la cual puede entonces dirigir los movimientos apetitivos hacia algo deseado, esto es, previamente representado como apetecible. Los φαντάσματα son, pues, representaciones en potencia o "ideas" actualizables por medio de percepciones. Sin duda que dada la "libertad" de los φαντάσματα con respecto a las sensaciones, puede concluirse que los φαντάσματα tienen lugar únicamente en el sueño (como proponían los estoicos). Pero puede asimismo destacarse el elemento de "posibilidad" en ellas. La fantasía es entonces la facultad de suscitar y combinar representaciones y de "dirigir" de este modo una parte de la vida del ser orgánico poseedor de apetitos". (Ferrater).

referentes al objeto o fenómeno por medio de sensación, donde su materia es dada a posteriori (no hay establecimiento de relaciones ni ordenamiento); o bien, encontrarse a priori en la mente y no contener en ellas nada que pertenezca a la sensación (refiere a la forma del fenómeno y a la posibilidad de ordenar en ciertas relaciones lo múltiple del fenómeno) (Kant. KpV, [B34], [A20]). La imaginación es entonces la síntesis de aquello que es dado o recibido de manera múltiple por la sensibilidad y de forma espontánea en la condición subjetiva. La sensibilidad está ligada a dos aspectos: el primero es la receptividad, a través de ella tenemos la capacidad de recibir representaciones de los objetos en la medida en que somos afectados por ellos; y el segundo en el orden de una presentación de una multiplicidad o diversidad de objetos o fenómenos en nuestra experiencia empírica o en nuestros recuerdos (Kant. KpV, [A 19], [B33], [B102] [A77]). Añade Kant que la imaginación da al entendimiento la intuición correspondiente al espacio y tiempo. El primero es considerado como la condición de posibilidad de los fenómenos y es una representación a priori, que necesariamente sirve de fundamento de los fenómenos externos (Kant. KpV, [B 39]). El segundo es la forma del sentido interno, es decir, del intuir a nosotros mismos y a nuestro estado interior (Kant, KpV, [A33]). Hay con ellos un paso de lo sensible a lo suprasensible, donde se efectúa un perfeccionamiento ontológico en cuanto al modo de conocer los objetos, y este hecho ontológico conlleva a la reflexión de la existencia (Kant, KpV, pág. [B71]. [B72]). Dicha reflexión la entendemos como el estado de la mente en el que nos preparamos, primeramente, para encontrar las condiciones subjetivas bajo las cuales podemos llegar a los conceptos. Es la conciencia de la relación de las representaciones dadas, con nuestras diferentes fuentes de conocimiento [conciencia] sólo gracias a la cual se puede determinar correctamente la relación de ellas entre sí (Kant. KpV, pág. [B316]). La reflexión de la existencia da cuenta de un estado de atención y concentración absoluta, donde el sujeto es objeto de su propia

intuición, es objeto sensible y fenómeno de sí mismo: aparece el “yo” como el origen de toda conciencia: <<El yo pienso debe poder acompañar a todas mis representaciones, pues de otro modo, sería representado en mí algo que no podría ser pensado, lo que viene a significar, o bien que la representación sería imposible, o que, al menos no sería nada para mí>> (Kant. krp, [B132]). Esto quiere decir que el “yo” es el que lleva la multiplicidad de todo lo que afecta su sensibilidad a una unidad de conciencia en su mente, estableciendo relaciones de coherencia. Las representaciones sólo logran ser aprehendidas por el sujeto en la medida en que este acompañe cada una con conciencia y añada una representación a la otra, es decir, el sujeto hace una síntesis de las representaciones en una unidad de conciencia de sí mismo haciéndolas *sus* representaciones. Dicha síntesis es operada por la imaginación (Kant. krp, [B132]). En otras palabras, es el sujeto en su facultad de imaginar quien configura sus propias representaciones a partir de las múltiples y heterogéneas representaciones en la obra, de modo que en un estado de reflexión puede llegar a comprender lo representado y crear su propio objeto estético, llegar a conocer, llegar a conceptos. Este asunto lo aborda Lefebvre señalando que la representación es una etapa, un nivel o un momento del conocimiento, de modo que el sujeto precisa pasar por ella para superarla, la reflexión está en un espacio de mediación entre lo sensible y el concepto. Además –señala- las representaciones son estables y móviles, reactivas y superables, alegorías e incluso estereotipos incorporados de manera sólida en espacios e instituciones (acercándolas a la ideología), pero que no pueden reducirse al lenguaje ni a los soportes sociales, lo que nos lleva a indicar que lo representativo implica también un hecho social, psíquico y político: <<Las representaciones circulan, pero en torno a fijeza: las instituciones, los símbolos y arquetipos. Interpretan la vivencia y la práctica; intervienen en ellas sin por ello conocerlas ni dominarlas. Forman parte de ellas, sólo las distingue el análisis>>

(Lefebvre. 1983, p. 28). ¿A dónde quiero llegar con estas ideas?, se preguntará el lector, a la comprensión de cómo un proceso de reflexión subjetiva, por mediación de la obra, se articula con una idea de sujeto colectivo, puesto que <<la sociedad consiste en un gran juego de representaciones realizadas, de abstracciones concretadas>> (Lefebvre, 1983, p. 53).

El modo de existencia de las representaciones sólo se concibe tomando en cuenta las condiciones de existencia de tal o cual grupo, pueblo o clase. Proceden de una coyuntura o conjunción de fuerzas de una estructura social en que existen grupos, castas, clases, pero se dirigen a toda la sociedad; representan la figura, la imagen que un grupo (o casta o clase) da de sí, unas veces para los demás, otras veces para sí, sin que una cosa excluya la otra>> (Lefebvre. 1983, p. 60)

En el capítulo anterior hemos abordado la configuración de las identidades nacionales y cómo el arte cinematográfico ocupa un espacio dentro de dicho proceso, de allí que introduzcamos ahora las nociones de obra y producto y las asociemos con los conceptos de imaginación y representación. De ello resulta que sea posible explicar la noción de simultaneidad que permite que cada sujeto se incorpore como perteneciente a un grupo nacional a través de prácticas discursivas y las representaciones históricas que se hacen de los sujetos, así como la elección y negociación de unas bases históricas a partir de las cuales se delimita el proyecto común imaginado que, como hemos dicho previamente, conlleva la construcción de una representación de un sujeto -de sí mismo o de otro- que tiene lugar en la imaginación, donde se dotan de sentido diversos elementos y se construye un relato que contiene una puja de relaciones de dominación, pues los sujetos se captan a través de los otros representándose. Puntualiza Lefebvre <<no hay conciencia que no se re-presente en objetos o en simulaciones de objetos: imágenes, signos, cosas más o menos apropiadas, figuras triviales o abstractas>> (Lefebvre. 1983, p. 61). Existe una

interrelación entre la obra y la representación en tanto la obra esclarece las representaciones utilizándolas y superándolas, y la representación esclarece la obra porque remite a la práctica, la producción y la creación, pero esta relación –como ha dicho Lefebvre- no sólo corresponde a las obras de arte, sino también a la configuración de las ciudades, lo urbano y lo monumental. La producción abarca no sólo los productos sino también las relaciones sociales y la autorreproducción del ser humano social. El producto es repetitivo, reproductivo, mientras que la obra es una y única, pero produce imitaciones, copias, representaciones, significaciones y sentidos y se sitúa más allá de las representaciones, de modo que la obra es ese espacio de mediación que permite afrontar las representaciones para retenerlas o superarlas, un espacio que ejerce una mediación en el espectador. Advertimos también que con la extensión del campo de las imágenes en la fotografía, la televisión y el cine se habla de los imaginarios, designando la relación de la conciencia con la realidad, con lo otro, por la mediación de la imagen, una imagen trabajada que tiene una función social. De ello resulta que la técnica de los medios de comunicación masiva fortalezca las representaciones al presentarlas en la pantalla, y allí los paradigmas de lo bueno y lo malo, lo puro y lo impuro, lo sagrado y lo profano, el amigo y el enemigo, entre otros, la evaluación ética que hemos dicho. Esto se suma no sólo a los conocimientos de los espectadores, sino también a su vivencia. Si no hay aprehensión de las representaciones, las perspectivas ideológicas presentes en éstas cobran efecto, llevan a la estandarización y la reproducción en serie, como dirían Horkheimer y Adorno, por el contrario la aprehensión implicaría nuevas representaciones, significaciones y sentidos.

Volviendo a las definiciones de obra y producto, Lefebvre retoma algunas ideas de Marx explicando que al promover las cosas al rango de mercancías éstas son apreciadas en equivalentes monetarios, asunto que he indicado en el primer capítulo al desarrollar la

noción de un mercado de las ideas, donde una idea es valorable en términos de utilidad en una relación de competencia dentro del mercado. Dirá entonces Lefebvre: los productos <<llevan muy pocas huellas de la actividad productora, no cuentan su historia, no dicen su génesis y tienen sólo una finalidad funcional, y un lenguaje jactancioso y aún de mentira (manipulación en el discurso publicitario asociados a los prototipos y arquetipos del acto social de comprar y de la necesidad)>>, mientras que la obra de arte contiene <<su historia, dice hasta cierto punto quién la creó, cómo y por qué. Da cabida a lo imaginario y a la evocación; sugiere porque lleva huellas reconocibles. Pero el conocimiento expira en contemplación y goce en la obra de arte>>. Dicho de otro modo, el producto tiene una finalidad comercial dentro de una industria, no tiene estilo, la firma de la voluntad del artista; llevando al consumo, mientras que la obra evoca y lleva a la reflexión, a un gozo, a la comprensión de un nuevo pedazo de la realidad. La obra lleva a la catharsis, a la liberación del poder de la representación, de su potencia de un efecto propio.

Las representaciones entran en un sistema de comunicación en el que se definen identidades donde los sujetos se reconocen, bien sea con identidades definidas y definitivas o como análogas y similares para rechazarse o aceptarse, generando conflictos, puesto que las representaciones están vinculadas con valores que se consolidan, volviéndose éticas o estéticas. Algunas representaciones, según Lefebvre, tapan el horizonte formando un círculo (por ejemplo la creación de necesidades y deseos en el discurso publicitario), mientras que otras se abren a la superación. Mejor aún, toda representación incluye una afirmación provocada por la creencia, así que ya convencionalizada se impone y pasa por realidad, pero su poder se reduce cuando la reflexión crítica la lleva al grado de proposición y la relaciona con su soporte social (grupos sociales, lenguaje, deseos, necesidades, memoria), así es puesta en tela de juicio

y transgredida, puesto que <<pensar es representar pero superar las representaciones>> (Lefebvre. 1983, p. 99).

Podemos interrumpir aquí para retomar una idea que hemos señalado previamente, concerniente a la crítica a algunas historias del cine y principalmente de los seriados de televisión, así como el cuestionamiento a los guionistas, cuyo oficio -el trabajo de construir relatos- al ser comparado con otras artes se desvaloriza o desmerita, puesto que el trabajo del libretista o del guionista está limitado a formatos, condiciones de rentabilidad, reacciones del público, dificultades económicas y profesionales e incluso la vanidad y vida sentimental de los actores.

Es con esos “innobles” materiales con los que el libretista debe construir su relato. Y es asumiendo esa espesa mezcla de desiguales y contradictorios ingredientes como libretistas y director trabajan para conseguir una expresividad propia (Barbero. 1992, p. 83).

Seguramente en el desarrollo del pensamiento crítico encontremos una salida, una ruptura con el proceso de consumo, ante la inquietud de aprender a reflexionar – y no sólo consumir- la narrativa de nuestras producciones audiovisuales. Sin embargo esto estaría –como hemos visto- en la postura del espectador, pero desde la obra misma, desde la escritura de los guiones, ¿cómo se configuran representaciones que no sean un círculo, sino que posibiliten su superación, que evoquen e inviten a pensar? Es tal vez en este punto donde nos atrevemos a retomar la noción de arte implicado desarrollado por De Ventós, como una posible pauta: responder al llamado a la reconstrucción propiamente estética del medio humano, a hacer arte y no sólo hacer algo artísticamente, incluso estando inmersos -tanto el cine como la televisión- en un sistema industrial, pero en el que es posible encontrar grietas para la descodificación, hallar el discurso dentro del discurso y propiciar su reflexión en toda su amplitud y sus límites, para condensar lo múltiple y diverso, para generar conceptos, para dar sentido a los valores y normas

admitidas que han sido incorporadas en símbolos, imágenes, en suma en representaciones. En este orden de ideas intuimos la posibilidad de aproximarnos a una respuesta a la anterior pregunta, que no pretendemos dar aquí, pero si arrojar algunas luces hacia ella. Entendemos entonces que el guionista puede sobrepasar, ir más allá de los discursos, así como transgredir lo inmediato y lo dado sensorialmente para abordar su arte con su firma de voluntad creadora, abrir espacios de reflexión que viajan desde su obra y el proceso de producción de un filme, hasta los espectadores de la gran pantalla, y la chica.

Cuando el discurso que pasa por verdadero se torna demasiado pesado, entonces surge un hombre de una especie rara, que no vacila en cambiar el discurso, refutando las trivialidades. Ese hombre que lleva hasta el extremo-hasta lo absurdo, hasta el suplicio-la veracidad convertida en necesidad y deseo se llama: filósofo. A veces el novelista o el poeta. (Lefebvre. 1983, p. 49).

¡Y el guionista! ¿Acaso dotando de autonomía este oficio no estaría dándosele a la vez autoridad artística?, quisiera revisar este aspecto en el capítulo siguiente. Por ahora, podemos extraer algunas conclusiones:

- El guion es una construcción poética evocativa que busca adaptar un relato a los medios de expresión del cine, a la forma de imagen o la manera de imaginar cinematográfica y/o televisiva, en la que interviene una inteligencia narrativa que narra o trama una historia o diégesis, con fines de guiar la realización de un filme. Durante su configuración, se instaura un espacio de tensión y reflexión, que se prolonga a lo largo del proceso de transformación en película, y llega al espectador del filme, operando en la determinación de su sensibilidad y en la construcción de su identidad.

- Frente a la inteligencia narrativa contenida en la obra, bien sea una recepción frente al guion, previa a la grabación del filme (por parte de los realizadores), o una posterior, frente al filme, el espectador articula la acción mimetizada y su mundo praxico.
- Aunque el espectador no lee el guion sino que ve la película, podemos establecer una mediación en su identidad a través de éste. Esta relación es posible a través de las representaciones que constituyen un relato televisivo o cinematográfico, expresadas en elementos como: acciones, caracteres y pensamiento (el significado de lo hablado), presentes todos tanto en la pieza audiovisual como en el guion - indistintamente de las características técnicas y expresivas de cada uno-, y que son resultado de un acto de configuración del relato, una inteligencia narrativa, un *mythos*, que inicia su tránsito en el guion.
- Las condiciones de comunicación de un relato dentro del acto creativo de la escritura de guiones, están determinadas por unas estrategias internas que operan en el pensamiento: *Inteligibilidad, ficción y temporalización*. Estas condiciones implican: la capacidad de dotar de universalidad algo particular, el goce por la comprensión de un nuevo pedazo de la realidad; la expansión del horizonte de expectativas del receptor (a través de las perspectivas de los personajes, de un narrador, de las acciones y del significado de estas), para comprender aquello que no había considerado previamente, es decir la configuración de mundos “desconocidos” pero que permiten establecer relaciones con el trasfondo conocido de la conciencia receptora; un modo de reunir ocurrencias temporales y una puesta a prueba –a través de la mimesis- de las preferencias y evaluaciones éticas del sujeto.
- La reflexión es un estado de atención y concentración absoluta, donde el sujeto es objeto de su propia intuición, es la conciencia de la relación de las representaciones

dadas con sus diferentes fuentes de conocimiento, gracias a la cual puede determinar correctamente la relación de ellas entre sí.

- El sujeto, en su facultad de imaginar, configura sus propias representaciones a partir de las múltiples y heterogéneas representaciones en la obra, de modo que en un estado de reflexión puede llegar a comprender lo representado y crear su propio objeto estético, llegar a conocer, llegar a conceptos.
- Las representaciones sólo logran ser aprehendidas por el sujeto en la medida en que este acompañe cada una con conciencia. El sujeto hace una síntesis de las representaciones en una unidad de conciencia de sí mismo haciéndolas *sus* representaciones. Dicha síntesis es operada por la imaginación.
- Las representaciones entran en un sistema de comunicación en el que se definen identidades donde los sujetos se reconocen, bien sea con identidades definidas y definitivas o como análogas y similares para rechazarse o aceptarse, generando conflictos, puesto que las representaciones están vinculadas con valores que se consolidan, volviéndose éticas o estéticas.
- Un proceso de reflexión subjetiva, por mediación de la obra, se articula con una idea de sujeto colectivo, puesto que cada sujeto se incorpora como perteneciente a un grupo nacional a través de prácticas discursivas y las representaciones históricas que se hacen de los sujetos. Si no hay aprehensión de las representaciones, las perspectivas ideológicas presentes en éstas cobran efecto, llevan a la estandarización y la reproducción en serie, por el contrario la aprehensión implicaría nuevas representaciones, significaciones y sentidos.
- Encontramos dos perspectivas de análisis dentro de la creación artística, por un lado, el producto, que tiene una finalidad comercial dentro de una industria, que no tiene la

firma de la voluntad del artista, llevando al consumo; y por otro la obra, que evoca y lleva a la reflexión, a un gozo, y supera las representaciones.

- El poder de la representación se reduce cuando la reflexión crítica la lleva al grado de proposición y la relaciona con su soporte social (grupos sociales, lenguaje, deseos, necesidades, memoria), la pone en tela de juicio y la transgrede.

.

CAPÍTULO TERCERO

EL GUIONISTA: EL ARTISTA FRENTE A SU OBRA Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO

¿Quién contará el inagotable manantial de violencia recibida en los mitos, que el poeta transforma en efecto trágico? Y ¿dónde es más denso este trágico potencial sino en las historias recibidas que conciernen a algunas casas célebres: los Atridas, Edipo y los suyos...? No es pues, casualidad que Aristóteles, por lo demás tan preocupado por la autonomía del acto poético, aconseje al poeta que siga sacando de este tesoro la materia del temor y la compasión
(Ricoeur, 2004, pág. 106)



La ruptura de la noción de obra en tanto privilegio de la información y limitación de la creación al consumo, a lo económico, tecnológico y cotidiano, estimula que el arte y el artista pasen a ser parte de lo innecesario y que sus obras no sean tomadas en cuenta porque reina lo superficial. El arte es desvalorizado y limitado en su capacidad de trascender, lo que sería (o debería ser) la preocupación de los artistas quizá porque éstos son quienes producen el mundo como un entorno, creando determinaciones de la existencia y generando predisposiciones³⁴. De allí que se pretenda hacer una aproximación al rol del artista en la sociedad, a la autonomía que requiere en la

³⁴ En su texto *Los tres usos del cuchillo*, Mamet recoge algunas impresiones de Stanislavsky alrededor de las obras, las divide en dos tipos: << Por una parte, las obras que al salir del teatro nos hacen pensar: <vaya, vaya... es que... en mi vida... caramba... me gustaría... ahora, ¡ahora comprendo! ¡Menuda obra de arte! Vamos a tomar un café>. Y cuando uno regresa a casa ya no recuerda el título de la obra ni de qué trataba.

Y luego están las obras –libros, canciones, poemas o danzas–, que pueden resultar perturbadoras, enrevesadas o insólitas, pueden dejarnos una sensación de duda después de verlas, pero al día siguiente nos hacen pensar en ellas, y quién sabe si toda la semana o incluso toda la vida>> (Mamet. 2015, p. 36).

construcción de sus discursos, la profundidad en los acontecimientos estéticos que integran su obra y la gran necesidad de su sentido crítico. El concepto de guion que hemos estado trabajando radica en el entendimiento de la creación artística como la sublimación de las fuerzas espirituales del hombre que operan a través de la imaginación y la subjetividad del artista. El guion literario permite guiar una experiencia que penetra, persuade, influye y configura una visión de la vida, de modo que, como columna de una producción audiovisual para cine o televisión en tanto contenedor de una historia y un mythos, documenta una capacidad de síntesis y orienta un juego que permitirá un perfeccionamiento ontológico gracias a lo percibido. Al respecto dirá McKee que las historias contienen una idea que demostrar, de modo que el público no sólo tiene que entenderlas sino también creer que éstas son una metáfora de la vida, y eso dependerá de un pensamiento serio del guionista y del diseño que se le da a la narración: <<Una gran historia autentificará sus ideas sólo en la dinámica de sus acontecimientos; si no se consigue expresar una visión de la vida a través de las consecuencias puras y honestas de las elecciones realizadas por los seres humanos y por las acciones que llevan a cabo, será un fracaso creativo que ninguna cantidad de lenguaje inteligente podrá resolver>> (McKee. 2002, p. 88), añade que una buena historia es algo que merece la pena narrarse y conocerse y que, en todos los casos, debe aspirar a la perfección y perseguir la belleza. En el proceso creativo el sujeto creador tiene una necesidad interior, Kandinsky señala que ésta está determinada por tres necesidades místicas: en primer lugar, el artista como creador ha de expresar lo que le es propio (personalidad); segundo, el artista como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio de ella (lenguaje, elementos del estilo, entre otros); y por último, el artista como servidor del arte ha de expresar lo que es propio del arte en general, elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas (Kandinsky. 1994, p. 59, 60). De modo que el diseño de una

historia estaría profundamente ligado a la madurez de la visión interna del guionista con respecto a la sociedad en la que está inmerso, la naturaleza y el sentimiento de mundo del ser humano, demandando un pensamiento crítico e imaginación, sobre todo si se tiene en cuenta la transformación de los procesos de socialización con la influencia de los medios de comunicación de masas que <<empiezan transformando los modos de vestir y terminan provocando una metamorfosis de los aspectos morales más hondos>>(Barbero. 2010, p. 38). Es en la integridad del artista donde se superan los dictámenes de un gobierno de turno, las pretensiones económicas, la transformación del arte en mercancía. De su desempeño y su habilidad para canalizar todo lo presente en el medio en que se desenvuelve emana el entendimiento de cada momento del ser humano. Kandinsky dirá que siempre existen ojos que sepan ver y mentes capaces de asociar, que viven cuestionándose la posibilidad de que la verdad de hoy sea derrocada por la de mañana, en tanto la verdad de anteayer fue sustituida por la de ayer y la de ayer por la de hoy (Kandinsky. 1994, p. 23). Estos ojos que “saben ver” y son “capaces de ver”, suponen una mirada transparente que ha agudizado su experiencia sensorial para ver los detalles en los objetos. Ver en el objeto lo que hemos dejado de ver en él, implica una sensibilidad, una subjetividad liberada y no abigarrada. Benjamin llamaría a esto una transición del artista, quien daría el paso de ser consumidor a ser productor, para sustraerse del consumo de la moda y conferir a su obra un valor de uso revolucionario. Aquí, aunque Benjamin plantea lo revolucionario en favor de sus ideas en pro del socialismo, podemos entenderlo como la superación de una suerte de representaciones y una acción crítica de renuncia frente a lo rutinario, es decir, la introducción de innovaciones en el aparato de producción -cuya función está orientada hacia la moda-, de modo que éste pueda ser enajenado de las ideologías dominantes. En *El autor como productor*, Benjamin indica que la autonomía del poeta, del artista, está en su libertad de escribir lo que quiera en oposición a que su

actividad esté guiada por el criterio de lo útil, donde se ha convertido en un “escritor tendencia”, es decir, un escritor que informa y no que opera, que no lucha o que no es un actor social comprometido. De allí que señale también que más allá de ser “representantes del espíritu” (que se definen por sus opiniones y convicciones o actitudes sin tener en cuenta su posición en el proceso de producción), el artista debe cuestionarse cuál es la posición de su obra en las relaciones de producción de su época, pero no para limitarla a la propaganda, sino para impedir que sus reflejos críticos acaben convertidos en objetos de distracción y diversión. Así, la abstracción del consumo y el conferirle un valor crítico a su obra, implicaría una exigencia al artista. Asunto por demás complejo si revisamos cuál es el mundo de los artistas de hoy y su posición en los procesos de producción de su época, que estarían marcados por la asociación entre arte-industria, cultura-comercio, creación- entretenimiento y donde hay una superabundancia de manifestaciones artísticas puesto que el arte se ha infiltrado en las industrias, el comercio y la vida corriente.

Arte, cine y televisión en un mundo transestético

Para Lipovetsky el mundo ha atravesado varias etapas de estetización: el arte para los dioses, el arte para los príncipes, el arte por el arte, hasta llegar a ser el arte para el mercado, siendo ésta última la dominada por el capitalismo creativo transestético, es decir, un nuevo estado de la economía comercial liberal donde los imperativos de belleza, espectáculo y estilo han adquirido tal importancia en los mercados de consumo que han transformado la elaboración de los objetos y servicios, las formas de la comunicación, la distribución y el consumo, o en otras palabras, un sistema cuyo modo de producción es estético (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 32), cuyo dominio del estilo y la emoción pasan de la belleza perfecta y consumada a la generalización de estrategias estéticas con fin comercial en todos los sectores de las industrias del comercio, articulando diseño con *star*

system, creación con entretenimiento, cultura con *show business*, arte con comunicación, y vanguardia con moda, desbordando las esferas de la producción y conquistando las aspiraciones, los modos de vida, la relación con el cuerpo y la imagen del mundo. Es interesante que éste consumo indica una producción superabundante (“hiper”) de estilos donde lo importante es sentir, vivir momentos de placer, descubrir o evadir pero no ya de acuerdo con unos códigos concretos de representación social, sino en torno a las nociones de placer, emoción, sueño, evasión y diversión sometidas a los imperativos de la rapidez, el rendimiento y la acumulación. De aquí se desprende que el individuo transestético, que vive en un mundo desbordante de imágenes, música, conciertos, películas, exposiciones, museos, entre otros; suele estar desposeído de puntos de referencia de su propia cultura y puede entrar en confrontación con otros valores referentes a la salud, el trabajo, la eficacia, la educación, la justicia y la moral, porque la estética de este sistema está enfocada hacia la competencia y no a la belleza. Éste, además, es un régimen hiperindividualista del consumo, lo cual resulta ser paradójico porque en la democratización y superabundancia de estilos –cada vez más en expansión- se afianza una actitud individual y hedonista.

El consumo de componente estético ha adquirido tal relieve que constituye un factor importante de la afirmación identitaria de los individuos. Cosa cotidiana, el consumo transestético afecta en lo sucesivo casi todos los aspectos de la vida social e individual: conforme retrocede la influencia de los imperativos de clase, comer, beber, vestirse, viajar, habitar una casa, escuchar música, todo pasa a ser cuestión de gustos subjetivos, de emociones personales, de elecciones individuales, de preferencias más o menos heterogéneas: es una estética reflexiva lo que estructura el consumo hiperindividualista (Lipovetsky & Serroy. 2015, p. 23-24).

Lo anterior indica que la articulación del arte con la economía no implica que los individuos no posean una mirada estética, porque toda intervención humana implica una

estetización del mundo, el asunto tiene que ver con una estetización de la percepción, de la sensibilidad, que para el caso del capitalismo corresponde a una mirada turística que sólo busca novedades, que es superficial, y sobre la cual se funda – aquí lo inquietante – un modelo estético de vida personal cuya actitud es <<no ya vivir y sacrificarse por principios y por bienes ajenos a uno, sino inventarse uno mismo, dotarse de reglas propias en pro de una vida bella, intensa, rica en sensaciones y espectáculos>> (Lipovetsky & Serroy. 2015, p. 25). La cuestión aquí es que la vida en la sociedad no se corresponde con las superabundantes y frecuentes imágenes de felicidad, es decir, se consume cada vez más belleza pero las vidas no son más bellas, porque el sistema produce banalidades y estereotipos, así que la práctica continua de las maniobras estéticas comerciales no hacen más que limitar la sensibilidad de los sujetos porque su exigencia es aceptar las ofertas, cada vez más aceleradas, del mercado. Por el contrario, para Lipovetsky una vida bella plantea ideales estéticos superiores: privilegiar la conciencia de sí y del mundo, la concentración en el tiempo interior y la emoción del momento, la disponibilidad ante lo inesperado y el instante vivido, el goce de las bellezas al alcance de la mano y el lujo de la lentitud y la contemplación. Una vida bella se correspondería pues con una estética de la tranquilidad, frente a la aceleración del mercado. Estas ideas pugnan con la producción industrial de emociones sensibles para conquistar mercados y la fabricación en masa de productos estandarizados, lo que explicaría de algún modo por qué, en el caso del cine colombiano, pese al incentivo de la industria con la Ley del Cine y el aumento cuantitativo de filmes, la proliferación de contenidos no ha sido igual de fructífera, puesto que el apoyo se orientan a mitigar las restricciones presupuestales, pero no se plantean las restricciones cualitativas asociadas a las audiencias, de modo que se permita el mayor acceso al mercado a realizadores con ideas diferentes a las que circulan en el mercado de las ideas, porque es más fácil y rentable reproducir las fórmulas que funcionan (García. 2015, p.

98-100). De modo que las funciones tradicionales del arte en tanto estimular pasiones e imaginarios, quedarían a cargo del universo empresarial, empalmando lo económico con la sensibilidad y lo imaginario. No debe desconocerse pues que tanto el cine como la televisión asumen el esfuerzo de articular un espíritu financiero con un espíritu artístico, así como una lógica contable y una lógica imaginaria, lo que resulta en un trabajo colectivo con una autonomía creativa imaginaria, pero con el peso a cuentas de que sus obras sean juzgadas en razón de sus resultados económicos y financieros en un marco de competencia y rentabilidad. ¿Cómo dentro de este escenario podría buscarse un proceso creativo crítico y autónomo? Podrían señalarse algunas pautas a partir de las cinco lógicas que –de acuerdo con Lipovetsky- afectan tanto a los objetos industriales como a la cultura, la distribución y el consumo, que intuyo podrían pensarse en una escala de grises, donde si bien no es posible evadirlos, sí es posible alejarse o acercarse de un punto a otro: en primer lugar, no concebir la obra como un accesorio de moda o como un producto utilitario; segundo, si bien los géneros cinematográficos y el creciente volumen de seriales para gustos variados evidencian una diversificación de estéticas, en muchos casos dentro de lo heterogéneo hay una monotonía, una repetición en la diferencia, entonces una posible vía estaría en abordar <lo no visto>; tercero, frente a la aceleración y el sobrepaso de la capacidad de asimilación del consumidor, podría pensarse en la decantación de estilos y narrativas propias y la permanencia de los filmes por más tiempo en el circuito de promoción y exhibición; cuarto: frente al hiperarte y las ideas de estrellas del arte, records de ventas o taquillas -o bien entender el arte dentro de un circuito de oferta y demanda- sería importante plantearse no conformarse a las demandas del mercado y apostarle a historias y formas de narrar que transgredan los contenidos habituales; y por último, frente al consumo estetizado y a un espectador de atención dispersa, fugaz o turística frente a las obras, cabría plantearse la necesidad de formar

audiencias a través del espectáculo de contenidos no monótonos. Desde luego, no olvido que el cine y la televisión son artes de consumo de masas, pero considero también que la dimensión comercial no elimina la orientación creativa y estilística, tras la cual se encuentran no sólo la estilización de unas formas, sino también la creación y difusión de modelos y un trabajo social de transformación de las miradas, los juicios y las sensibilidades estéticas, tal y como se entiende en la concepción del gran arte, pues tanto el cine como la televisión no son sub-arte sino, como señala Lipovetsky, son <el arte dominante de la hipermodernidad>.

Hay que ir un poco más allá de este enfoque y rechazar la idea de semejanza absoluta entre arte de creación y artes comerciales. A la escala de una teoría antropológico-social del arte, no hay brecha ontológica entre estas diferentes producciones: juntas forjan el universo de las apariencias, esculpen las definiciones de lo Bello, estilizan las cosas y los sonidos, los cuerpos y los sueños, idealizan los sentimientos y alimentan los imaginarios (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 60).

Sin embargo, en este sistema es el mismo artista quien opera los cruces entre el mundo de la empresa y del arte, lo que tiene que ver también con la incertidumbre y lo impredecible del éxito comercial, pues el artista en este esquema ya no es tanto un “suicidado por la sociedad”, como un “obsesionado por el éxito y el dinero” dentro del circuito del *starsystem* y la publicidad. Este no sabe si su propuesta artística acertará entre el público y es allí donde las grandes productoras e inversores o financistas comienzan a intervenir buscando la rentabilización, entonces, quien logra acumular más éxito obtiene prestigio, reputación, y su nombre o su firma adquiere connotaciones de marca, porque el artista ya no es el ser visionario sino una estrella mediática. Además se trivializa la identidad artística porque <<todos somos artistas>> tras un impulso de la cultura hedonista e individualista, Lipovetsky lo señala así:

El arte es el dominio que permite reflejar la propia singularidad, la propia diferencia, en una época en que la religión y la política no ofrecen ya, como antaño, la posibilidad de afirmar la propia identidad. A lo cual se añade el deseo narcisista de visibilidad, de reconocimiento, de fama, ampliamente potenciado por los medios y la fuerza de individuación. El arte es precisamente la actividad capaz de satisfacer estas expectativas, dado que su trivialización, por culpa de la televisión, las revistas, los reportajes, insinúa a todo el mundo que no es un dominio reservado a los demás, sino que cualquiera tiene derecho a hacerse oír. El artista no es ya el otro, el profeta, el marginal, el excéntrico: también yo, que soy uno cualquiera, puedo serlo. En el capitalismo artístico tardío <<todos somos artistas>> (Lipovetsky & Serroy. 2015, p. 92, 93).

Podría pensarse que esta democratización es absolutamente positiva para el arte, sin embargo, si entendemos el éxito y la fama como el impulso del artista, llevamos su obra a una dimensión de lo fugaz y lo superfluo, a identificar la esfera artística con un orden sin sentidos profundos, banal, sin consecuencias y sin apuestas culturales de importancia.

El artista, compromiso creador y responsabilidad estética

Hasta ahora hemos señalado que las interpretaciones que provienen de subjetividades (artistas) son capaces de inmortalizar o eternizar un acto, un héroe, a alguien o a algo, por lo que la relación del artista con su obra, su compromiso creador y su responsabilidad frente a su trabajo, tiempo, fuerza, talento y por ende frente a la vida, son asuntos interesantes de abordar. Si bien la vida y el arte no son lo mismo, deben conformar una unidad en el artista. Para Bajtín, el arte no justificará con la “inspiración” su irresponsabilidad al menospreciar la vida evadiendo el *compromiso creador* para facilitar su tarea porque <<es más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta el arte>> (Bajtín. 1999, p. 12). Además –dirá– un artista

debe responder con su vida por aquello que ha vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida:

La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad en el arte (Bajtín. 1999, p. 11).

Bajtín lo explicará partiendo desde la misma actividad estética: la creación de la obra y la relación que tiene el autor con su totalidad. Para el caso de la creación verbal, es la caracterización del héroe la que recogerá todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas, es decir que todo aquello que en la vida y conciencia es llamado como objeto determinado, sólo ha adquirido su determinación, rasgos y estructura en la actitud del artista frente a ellos y no a la inversa. Cuando esa objetivación no ha superado los caprichos y el artista comienza a integrar determinaciones ajenas del objeto y cae en el dominio casual, se pierde a sí mismo. De modo que, dirá Bajtín, <<la lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo>> (Bajtín.1999,p.14), lo que implica quitar velos como actitudes y situaciones cotidianas (o anecdóticas) para poder ver una imagen total y verdadera que se objetualiza, donde la postura emocional y volitiva del personaje es transmitida por el autor, mas no implica su propia actitud ni su proceso interno. El autor debe hacer una extensa extraposición³⁵ con respecto a su personaje para poder armarlo en su totalidad. En una obra se encuentran dos fuerzas: la regla del héroe (podría señalarse como el contenido) y la regla del autor (la

³⁵ La extraposición desde Bajtín es entendida también como una autoeliminación. Es la <<colocación desde afuera, espacial y temporalmente hablando de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento así como en el abierto acontecer del acto estético... tal actividad lo ubica fuera de la caución solidaria, de la culpa solidaria y de la responsabilidad general y lo crea [(al héroe)] como a un nuevo hombre dentro de un nuevo plano del ser...>>, <<...la extraposición se ha de conquistar, y a menudo se trata de una lucha mortal>> (Bajtín, 1999, p. 21).

forma). El autor no puede crear al héroe a partir de sí mismo, debe tener una independencia con respecto de su acto creador que le da forma, es decir, superar sus ejes representacionales. Bajtín ha dicho que un artista buscará crear otra conciencia (la del héroe) aportando su objetividad, sin que ésta se oponga a su libertad creadora, pero que sí busca una verosimilitud artística, la fidelidad al objeto. Llamará a la posibilidad de sentir otra conciencia, sentir la forma, su capacidad de salvar su belleza (Bajtín. 1999, p. 175). El autor debe desprender a su personaje de sus propias facetas, remover los velos que sus propias reacciones casuales, actitudes, situaciones cotidianas han aportado, para llegar a una verdadera postura valorativa que le permita verlo como es. El artista no está a merced de sus impulsos sino que ejercita voluntariamente su oficio para hacer prolífica su obra en una combinación de talento narrativo y oficio. Al respecto, diría Aristóteles que la excelencia poética no sólo proviene de la naturaleza sino también del trabajo y la cultura artística. En *Poética* ha señalado a Homero como superior en cuanto a su habilidad para componer bien sea por el arte o bien sea por la naturaleza, en lo que se consideraría que el poeta ideal tendría que juntar el talento (naturaleza) con el trabajo y cultura artística (arte). (Aristóteles. *Poética*, cap 17. Trad. García 1974).

La posibilidad de excelencia de un poeta implica que el artista haga todo por sí mismo, domine su tiempo, su espacio y libere su trabajo de coacciones. Aquí el trabajo interviene como un momento de contemplación, deseo, goce y se contrapone a la visión productora del artesano. Dicho de otra manera, se refiere a un ocio-productivo a un no-trabajo, -o como hemos indicado- a una estética de la tranquilidad, absolutamente requerida si como Homero el artista quiere ser un hombre exaltado. Para Lefebvre en la acción poética todo es juego y todo es seriedad, ya que ese camino o proyecto que emprende el artista, como todo juego, tiene una regla que el mismo creador fija y que dicha regla incluye un programa de trabajo:

La táctica utiliza todo lo que se representa, orientándolo hacia la meta estratégica: la obra... el momento del juego implica no solamente el riesgo, sino el azar (suerte o mala suerte), la abertura, la aventura, el descubrimiento de lo desconocido y quizá el misterio. El momento de la seriedad implica la inquietud, el descubrimiento de lo que está en juego y de su importancia>> (Lefebvre. 1983., p.243).

Esto conlleva a un movimiento: del interés social del producto hacia la obra, del trabajo productivo a la acción poética, del valor del dinero a la valoración y contemplación del arte. Esta noción de trabajo no debe ser entendida aquí como un academicismo o un ajuste a una moral o la exigencia de una razón de ser o intensión determinante, se refiere a la lucha del artista por aprehender la belleza, a su lucha por ser capaz de comprenderla y sentirla. Así, la acción poética no puede quedarse sólo en el momento de juego, porque estaría en cierta manera inconclusa, así como lo estaría si no rebasa el momento de seriedad, de algún modo, el proceso creativo conlleva un descubrimiento de algo nuevo pero con una responsabilidad estética. Quiero mencionar aquí la relación entre el artista (como autor) y su espectador, ya que en esta correlación el artista posee una autoridad dentro de su obra puesto que orienta la visión del lector y aún podría él mismo en su posición de autoridad convertirse en el héroe (Bajtín. 1999, p. 180), lo que podría resumirse en una responsabilidad moral y cultural, sin que esto implique la obligación de efectuar cambios sociales, ilustrar, transformar o aleccionar. Al respecto, Lefebvre diferencia al artista por su capacidad de volverse contra la masa de la que sale, para desafiarla, medirla con la vista y con la mente. Es éste quien alcanza el conocimiento crítico y desarrolla su pasión por descubrir, mientras el resto de la gente –estancados- ven pasar la vida reducida a su lugar, su grupo, sus alrededores, sus intereses.

El compromiso creador para configurar otras conciencias y la responsabilidad estética frente a la vida, guardan una evidente relación con la inclinación natural del hombre a la imitación, que para Aristóteles tiene una causa intelectual, puesto que este <adquiere por

la imitación sus primeros conocimientos>, así que contemplando las imágenes los hombres <aprenden y deducen qué es cada cosa>, además porque <aprender agrada muchísimo>, en consecuencia también serán agradables las cosas resultado de la imitación, así lo imitado sea en sí mismo desagradable (Aristóteles. Poética, cap 4. Trad. García 1974). Dicho de otro modo, si a través de la mimesis aprendemos, es el arte un gran campo para adquirir conocimiento, para conocernos a nosotros mismos, para conocer el mundo. Todo lo dicho hasta ahora explica por qué son las representaciones en la televisión y el cine una enorme fuente de discursos que nos permiten configurar unas ideas alrededor de quiénes somos, y que se señale la configuración, composición o trama de las historias como la manifestación /apertura de un proceso reflexivo, un mythos, como lo principal en el proceso de creación de un guion e incluso en el proceso de creación de un filme, puesto que según Aristóteles

...El más importante de estos elementos, es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. (Aristóteles. Poética, cap 6. Trad. García 1974, p. 147-148)

Si volvemos sobre el proceso creativo de convertir la vida misma en una experiencia más profunda y con mayor significado, evidenciamos que tanto en el cine como en la televisión implica el desarrollo de un talento dentro de los lineamientos de un oficio, con la inevitable mediación de unas lógicas de producción y formas industriales, entonces ¿cómo es posible articularles con el compromiso creador y la responsabilidad estética?

El estilo y la autonomía, y la transformación epistemológica y moral

La mencionada esterilidad en el arte podría observarse cuando un artista se fía de la técnica y se fundamenta en un saber determinado o en una ideología y no en la vivencia, caracterizando su trabajo por una ausencia de estilo que no logra superar las representaciones y cae en la cursilería, la bobería, la vulgaridad:

El arte y la creación nacen, pues, y se desarrollan en la zona de las representaciones. Éstas los preparan por el mero hecho de que añaden a los hechos; pero el arte y la creación salen de ella sea por el más acá (espontaneidad, vitalidad, intermediación perdida y recuperada), sea por el más allá (amplitud de los horizontes, pluralidad de los sentidos). El creador no puede permanecer en las representaciones; si se limita a decirlas o a acentuarlas, transforma en escritura una palabra de superficie; el resultado no es una obra sino simplemente un producto (Lefebvre. 1983, p. 225).

Una de esas representaciones no superadas, dirá Lefebvre, corresponde a “la creatividad”, que es una referencia del relego y marginación de las fuerzas creadoras a una espontaneidad absoluta, a la definición de modelos y procedimientos miméticos que se sustentan en los progresos técnicos y tecnológicos. Así se extienden los conceptos de “trabajo” y “producción” y se neutraliza la creación y se difunden ideologías ajustándose a las “necesidades” de la sociedad, del Estado, lo que hemos indicado ya como una estetización de la percepción, de la sensibilidad, en el orden de una mirada turística. Contrario a los productos, la obra –dirá Lefebvre– da qué ver, qué escuchar, qué apropiarse, y más que comunicar y aportar información proporciona un goce, mientras que el producto remite al dinero para pagarlo. Al respecto de las representaciones no superadas, Bajtín dirá que éstas impiden una extraposición segura, tranquila y rica, anulando una paz valorativa interior, no como estado psíquico, sino como condición de la creación estética: el momento de aislamiento, la libertad creadora. Perder la paz es entendido aquí como una estilización de una tendencia estética potencial que roba la individualidad del creador, una crisis de autor en la que se <<debilita el interés por el

fenómeno puro, por la evidencia de la vida>> (Bajtín. 1999, p. 179). Definirá el estilo en dos líneas: la primera corresponde a la unidad de procedimientos de estructuración y conclusión del héroe y su mundo; la segunda (derivada de la primera) se refiere a los recursos de elaboración y adaptación. Un estilo grande, notable y definido –dirá- tiene dos condiciones: la unidad de la tensión ético- cognoscitiva de la vida, y la extraposición: <<el lugar sólido e indiscutible del arte en el mundo de la cultura>> (Bajtín 1999., p. 176). Esto se explica en el hecho de que el artista en su acción poética escoge de entre las representaciones aquella que se deje inscribir en dibujo, melodía, escritura, etcétera, para superarla, someterla.

He indicado ya a partir de la noción de arte implicado, que si bien el arte está inmerso en procesos de transformación técnica- tecnológica, el artista puede reconciliar la realidad de la técnica y los requerimientos industriales con el sentimiento del mundo, adoptando nuevos recursos pero no adaptándose a estos, en un ejercicio ya no de libertad absoluta ni de indeterminación sino de autonomía. Sobre el estilo hemos señalado que Sontag lo define como la firma de voluntad del artista y que supera la dimensión técnica- tecnológica en términos de historicidad, es decir en relación a los instrumentos y materiales a disposición en diferentes períodos, escuelas y tradiciones. El estilo es entonces el conjunto de reglas con arreglo a las cuales se participa en un juego, pero este juego es de la voluntad del creador, quien señala sus límites o se permite cometer arbitrariedades y trazar nuevos límites, porque el estilo comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos. Para Sontag, el arte es:

...la objetivación de la voluntad en una cosa o realización, y la incitación o estímulo de la voluntad. Desde el punto de vista del artista, es la objetivación de una volición; desde el espectador, es la creación de un decorado imaginario para la voluntad>> (Sontag, 2012, p. 50)

Además, el estilo también podemos percibirlo dentro de una conciencia histórica, a partir de las rupturas y de la experimentación con normas artísticas anteriores, ya conocidas pero también en el orden de un perfeccionamiento ontológico a partir de una experiencia ética y la elaboración de unos juicios. Bajo esta perspectiva entendemos el recurrente cuestionamiento a los temas abordados en la cinematografía colombiana, que no es más que la pregunta de ¿qué es lo que el héroe de estas historias lleva a la tipicidad, y qué de esto lleva a la corrección moral? Para Sontag la obra de arte es una experiencia y no una afirmación ni la respuesta a una pregunta y no sólo se refiere a algo sino que es algo que requiere la cooperación de la persona que vive la experiencia porque <<el arte es seducción y no violación>>, y esa persona, como espectador, hace síntesis de lo representado con su praxis estableciendo la relación entre arte y moralidad, lo estético y lo ético. Estas relaciones son inseparables puesto que ante la experiencia estética, como espectadores de un filme, no tendríamos que escoger – como diría Sontag- entre una conducta responsable y humana o un estímulo placentero, puesto que nuestras respuestas ante las obras de arte no son puramente estéticas ni netamente morales. La moralidad es una forma de actuar y de estar en el mundo, que se refuerza por códigos de actos, juicios, y sentimientos, que no son contrarios a la experiencia estética, sino que la nutren, y que posteriormente, frente a una obra y en nuestra inteligencia son ordenados. Pongamos por caso las reacciones de algunos sectores sociales en Colombia frente a seriados de televisión como *Escobar, el patrón del mal*, cuestionado por representar a uno de los personajes más nefastos de la historia del país, la misma postura de estos sectores frente a seriados internacionales como *Breaking bad* -que también aborda la historia de un hombre criminal y que fue adaptada en Colombia bajo el nombre de *Metástasis*-, o incluso evoquemos la saga de *El padrino*, de Francis Ford Coppola, ¿dónde radica la diferencia para emitir la crítica o dar el aplauso a cada producción si todas representan actos y

personajes malvados? Seguramente tiene que ver con que nuestras respuestas morales frente a la ficción no son iguales que ante la vida. Tal vez pueda tolerarse ver un asesinato entre la mafia italiana en Estados Unidos y cueste más ver el mismo acto en las comunas de Medellín a manos de los carteles del narcotráfico. Podemos perdonar a un personaje de la ficción e incluso entender sus motivos para perpetrar ciertas acciones, hasta podemos reír con él, pero nunca haríamos lo mismo con un vecino, con alguien que vive en la casa de al lado y ha hecho lo mismo. Con este ejemplo he querido indicar el problema de la televisión y el cine frente a sus espectadores, quienes ante la ficción deberían poder superar las representaciones y discernirlas de la realidad, de su praxis, porque de lo contrario, si no hay reflexión, la ficción viene a ser una extensión de la realidad, un modelo ético y moral que es parte de la vida y se consume e imita, donde el no llevar a conciencia las representaciones y aprehenderlas lleva a limitar la potencia de las obras (cabe recordar aquí que es también necesario que la obra configure sus estrategias para permitirlo), así que el placer moral que aporta el arte debemos entenderlo como un estímulo y gratificación de la conciencia:

El arte está conectado con la moralidad, diría yo. Esta conexión se establece, entre otras vías, por medio del placer moral que pueda aportar el arte; pero el placer moral propio del arte no es el placer de aprobar actos o desaprobarnos. En el arte, el placer moral, así como el servicio moral que el arte realiza, consiste en la gratificación inteligente de la conciencia (Sontag. 2012, p. 41).

Esta gratificación de la conciencia –independientemente de cuánto se identifique el espectador con un personaje- implica en éste la claridad de que está frente a una obra y no ante la vida real, y de que su reacción sea desprendida, reposada, contemplativa, emocionalmente libre, y esté por encima de la indignación y la aprobación, porque su experiencia será una experiencia de las cualidades de la conciencia humana, porque <<La obra de arte está para hacernos ver o aprehender algo singular, no para juzgar o

generalizar. Este acto de aprehensión, acompañado de voluptuosidad, es el único fin válido, y la única justificación suficiente, de la obra de arte>> (Sontag. 2012, p. 47).

Concluamos este aparte reseñando algunas ideas clave:

- El artista debe cuestionarse cuál es la posición de su obra en las relaciones de producción de su época, pero no para limitarla a la propaganda, sino para impedir que sus reflejos críticos acaben convertidos en objetos de distracción y diversión. Así, la abstracción del consumo y el conferirle un valor crítico a su obra, implicaría una exigencia al artista.
- Los mercados de consumo se han transformado en un sistema de producción estética con fines comerciales en todos los sectores de las industrias del comercio, articulando diseño con *star system*, creación con entretenimiento, cultura con *show business*, arte con comunicación, y vanguardia con moda, desbordando las esferas de la producción y conquistando las aspiraciones, los modos de vida, la relación con el cuerpo y la imagen del mundo. Es en este escenario donde los artistas deben desarrollar su actividad.
- Tanto el cine como la televisión son arte, el arte dominante de la hipermodernidad (Lipovetsky).
- La articulación del arte con la economía no implica que los individuos no posean una mirada estética, porque toda intervención humana implica una estetización del mundo, el asunto tiene que ver con una estetización de la percepción, de la sensibilidad, que para el caso del capitalismo corresponde a una mirada turística.
- Una vida bella plantea ideales estéticos superiores que podrían ser una pauta para dotar de autonomía al arte: privilegiar la conciencia de sí y del mundo, la concentración en el tiempo interior y la emoción del momento, la disponibilidad

ante lo inesperado y el instante vivido, el goce de las bellezas al alcance de la mano y el lujo de la lentitud y la contemplación.

- El acto creativo puede alejarse o acercarse de las lógicas del capitalismo estético en pro de la obra de acuerdo a las siguientes pautas:
 - No concebir la obra como un accesorio de moda o como un producto utilitario.
 - Abordar contenidos <no vistos> dentro de la dinámica de la oferta y demanda.
 - Frente a la aceleración y el sobrepaso de la capacidad de asimilación del consumidor, podría pensarse en la decantación de estilos y narrativas propias y la permanencia de los filmes por más tiempo en el circuito de promoción y exhibición.
 - Frente al hiperarte y las ideas de estrellas del arte, records de ventas o taquillas, plantearse no conformarse a las demandas del mercado y apostarle a historias y formas de narrar que transgredan los contenidos habituales.
 - Frente al consumo estetizado y a un espectador de atención dispersa, fugaz o turística frente a las obras, cabría plantearse la necesidad de formar audiencias a través del espectáculo de contenidos no monótonos.
- Entender el éxito y la fama como el impulso del artista, lleva su obra a una dimensión de lo fugaz y lo superfluo, a identificar la esfera artística con un orden sin sentidos profundos, banal, sin consecuencias y sin apuestas culturales de importancia.
- El arte no debería justificar con la “inspiración” su irresponsabilidad al menospreciar la vida evadiendo el *compromiso creador* para facilitar su tarea,

porque el artista no está a merced de sus impulsos sino que ejercitaría voluntariamente su oficio para hacer prolífica su obra en una combinación de talento narrativo y oficio.

- El artista posee una autoridad dentro de su obra puesto que orienta la visión del espectador, lo que podría resumirse en una responsabilidad moral y cultural, sin que esto implique la obligación de efectuar cambios sociales, ilustrar, transformar o aleccionar.
- La experiencia estética implica la transformación ontológica en dos niveles, uno epistemológico y otro moral.
- Ante la ficción, los espectadores deberían poder superar las representaciones y discernirlas de la realidad, de su praxis, porque de lo contrario, si no hay reflexión, la ficción viene a ser una extensión de la realidad, un modelo ético y moral que es parte de la vida y se consume e imita, limitando la potencia de las obras. Es también necesario que la obra configure sus estrategias para permitirlo.

CONCLUSIÓN

La imagen del cine y la televisión propicia el desarrollo de un cierto tipo de sensibilidad porque estos medios se han constituido en una escena fundamental de la vida pública a través de mediaciones como la técnica, la institucionalidad, las matrices culturales y la competencia de las audiencias, así al ser ámbitos de socialización, transmiten valores y pautas de comportamiento dentro de la construcción estética de la vida. Recrean el mundo y dan forma y sentido a las cosas. El cine y la televisión plantean diversas posibilidades de configuración del mundo y ampliarían el dominio de lo ya comprendido indicando al hombre su relación con las cosas y el mundo mismo, mediando procesos de construcción identitaria. Dentro de este proceso, hallamos como fundamental el guion literario, al que hemos definido como una construcción poética evocativa que busca adaptar un relato a los medios de expresión del cine, a la forma de imagen o la manera de imaginar cinematográfica y/o televisiva, en la que interviene una inteligencia narrativa que narra o trama una historia o diégesis, con fines de guiar la realización de un filme. Durante su configuración, se instaura un espacio de tensión y reflexión, que se prolonga a lo largo del proceso de transformación en película, y llega al espectador del filme, operando en la determinación de su sensibilidad y en la construcción de su identidad. De este concepto emana que frente a la inteligencia narrativa contenida en la obra, bien sea una recepción frente al guion, previa a la grabación del filme (por parte de los realizadores), o una posterior, frente al filme, el espectador articula la acción mimetizada y su mundo praxico. Para el caso de los espectadores del filme, podemos establecer una mediación en su

identidad a través de las representaciones que constituyen el relato televisivo o cinematográfico, expresadas en elementos como: acciones, caracteres y pensamiento (el significado de lo hablado), presentes todos tanto en la pieza audiovisual como en el guion - indistintamente de las características técnicas y expresivas de cada uno-, y que son resultado de un acto de configuración del relato, una inteligencia narrativa, un *mythos*, que inicia su tránsito en el guion. Estas relaciones entre representaciones y mundo *praxico* se establecen en la reflexión, es decir, un estado de atención y concentración absoluta, donde el sujeto es objeto de su propia intuición, es la conciencia de la relación de las representaciones dadas con sus diferentes fuentes de conocimiento, gracias a la cual puede determinar correctamente la relación de ellas entre sí. El sujeto, en su facultad de imaginar, configura sus propias representaciones a partir de las múltiples y heterogéneas representaciones en la obra, de modo que puede llegar a comprender lo representado y crear su propio objeto estético, llegar a conocer, llegar a conceptos. Las representaciones sólo logran ser aprehendidas por el sujeto en la medida en que este acompañe cada una con conciencia. El sujeto hace una síntesis de las representaciones en una unidad de conciencia de sí mismo haciéndolas *sus* representaciones. Dicha síntesis es operada por la imaginación.

Este proceso de reflexión subjetiva, por mediación de la obra, se articula con una idea de sujeto colectivo, puesto que cada sujeto se incorpora como perteneciente a un grupo nacional a través de prácticas discursivas y las representaciones históricas que se hacen de los sujetos. Si no hay aprehensión de las representaciones, las perspectivas ideológicas presentes en éstas cobran efecto, llevan a la estandarización y la reproducción en serie, por el contrario la aprehensión implicaría nuevas representaciones, significaciones y sentidos. Las representaciones entran en un sistema de comunicación en el que se definen identidades donde los sujetos se reconocen, bien sea con identidades definidas y

definitivas o como análogas y similares para rechazarse o aceptarse, generando conflictos, puesto que las representaciones están vinculadas con valores que se consolidan, volviéndose éticas o estéticas.

Se ha encontrado además que dentro del acto creativo de la escritura de guiones, se establecen unas condiciones de comunicación de un relato, que están determinadas por unas estrategias internas que operan en el pensamiento: *Inteligibilidad, ficción y temporalización*. Estas condiciones implican: la capacidad de dotar de universalidad algo particular, el goce por la comprensión de un nuevo pedazo de la realidad; la expansión del horizonte de expectativas del receptor (a través de las perspectivas de los personajes, de un narrador, de las acciones y del significado de estas), para comprender aquello que no había considerado previamente, es decir la configuración de mundos “desconocidos” pero que permiten establecer relaciones con el trasfondo conocido de la conciencia receptora; un modo de reunir ocurrencias temporales y una puesta a prueba –a través de la mimesis- de las preferencias y evaluaciones éticas del sujeto.

Así mismo, dentro del proceso creativo se localizan dos perspectivas de análisis dentro de la creación artística, por un lado, el producto, que tiene una finalidad comercial dentro de una industria, que no tiene la firma de la voluntad del artista, llevando al consumo; y por otro la obra, que evoca y lleva a la reflexión, a un gozo, y supera las representaciones. Hemos de señalar que los mercados de consumo se han transformado en un sistema de producción estética con fines comerciales en todos los sectores de las industrias del comercio, articulando diseño con star system, creación con entretenimiento, cultura con show business, arte con comunicación, y vanguardia con moda, desbordando las esferas de la producción y conquistando las aspiraciones, los modos de vida, la relación con el cuerpo y la imagen del mundo, pero la articulación del arte con la economía no implica que los individuos no posean una mirada estética, porque toda intervención humana

implica una estetización del mundo, el asunto tiene que ver con una estetización de la percepción, de la sensibilidad, que para el caso del capitalismo corresponde a una mirada turística. No obstante, el artista puede reconciliar la realidad de la técnica y los requerimientos industriales con el sentimiento del mundo, adoptando nuevos recursos pero no adaptándose a estos, en un ejercicio ya no de indeterminación sino de autonomía, toda vez que el pensamiento estético genuino no está en el acto técnico concreto sino en la apropiación de las representaciones que ayuda a construir a través de la imaginación del artista. El poder de la representación se reduce cuando la reflexión crítica la lleva al grado de proposición y la relaciona con su soporte social (grupos sociales, lenguaje, deseos, necesidades, memoria), la pone en tela de juicio y la transgrede, porque el placer reflexivo a través de la creación de relatos implica que el espectador interprete, componga y cree su propio poema. El artista debe cuestionarse cuál es la posición de su obra en las relaciones de producción de su época, pero no para limitarla a la propaganda, sino para impedir que sus reflejos críticos acaben convertidos en objetos de distracción y diversión. Así, la abstracción del consumo y el conferirle un valor crítico a su obra, implicaría una exigencia al artista. Y es tal vez esta exigencia, la búsqueda de ideales estéticos superiores, de una vida bella, la que podría ser una pauta para dotar de autonomía al arte: privilegiar la conciencia de sí y del mundo, la concentración en el tiempo interior y la emoción del momento, la disponibilidad ante lo inesperado y el instante vivido, el goce de las bellezas al alcance de la mano y el lujo de la lentitud y la contemplación, más allá de entender el éxito y la fama como el impulso del artista, porque con esto lleva su obra a una dimensión de lo fugaz y lo superfluo. De allí que el arte no debería justificar con la “inspiración” su irresponsabilidad al menospreciar la vida evadiendo el compromiso creador para facilitar su tarea, porque el artista no está a merced de sus impulsos sino que ejercitaría voluntariamente su oficio para hacer prolífica su obra en una combinación de

talento narrativo y oficio. El artista posee una autoridad dentro de su obra puesto que orienta la visión del espectador, lo que podría resumirse en una responsabilidad moral y cultural, sin que esto implique la obligación de efectuar cambios sociales, ilustrar, transformar o aleccionar.

BIBLIOGRAFÍA

- Anders, G. (2002,). *La obsolescencia del hombre (volumen I) sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial, traducción de Josep Monter Pérez, Verlag C.H. Beck oHG., Munchen,; Guada Impresores,.*
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* . México: Fondo de Cultura Económica .
- Aristóteles. (1974). *Poética de Aristóteles, edición trilingüe por Valentín García Yebra.* Editorial Gredos, S.A.,.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1996). *Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, M. (Primera edición en español 1982. Décima edición, 1999). *Estética de la creación verbal.* Siglo XXI editores, s.a. de cv.
- Balló, J., & Pérez, X. (2010). *La semilla inmortal, Los argumentos universales en el cine, Traducción de Joaquín Jordá.* Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Barbero, J. M. (1992). *Televisión y melodrama, géneros y lecturas de la telenovela en Colombia.* Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Barbero, J. M. (2010). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía.* Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; México.
- Barilli, R. (s.f.). *El arte contemporáneo, de Cézzane a las últimas tendencias* . Grupo Editorial Norma.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia.* Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos -1a ed.* Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.
- Benjamin, W. (2016). *El autor como productor.* Madrid: Casimiro Libros.
- Bernini, E., De Gaetano, R., & Dottorini, D. (2015). *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana.* Buenos Aires: El Cuenco de plata.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo, Traducción de Saúl Yurkiévich, .* México : Ediciones Era, S.A, .
- Campbell, J. e. (1991). *El Poder del mito, colección reflexiones.* Barcelona: Emecé Editores .
- Carr, N. (-1a ed.- 2011). *Superficiales: ¿qué está haciendo internet con nuestras mentes?* Buenos Aires : Taurus.
- Carrière, J.-C., & Bonitzer, P. (1998). *Práctica del guión cinematográfico.* Barcelona: Paidós.
- Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard.* Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2014.
- Chaparro, V. H. (2016). *Álbum del sagrado corazón de cine colombiano, cien años de largometrajes en Colombia.* Bogotá: Semana Libros.
- Chion, M. (1989). *Cómo se escribe un guion.* Madrid: Cátedra.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión, Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Barcelona : Paidós Ibérica, S.A.

- Del Río, J. (2013). *El cine según García Márquez*. La Habana: Ediciones ICAIC, EICTV y Cinemateca de Cuba.
- deVentós, X. R. (1989). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones Península: historia /ciencias/ sociedad.
- Fanta, C. A. (2015). *Residuos de la violencia: Producción cultural colombiana, 1990-2010*, . Bogotá: Universidad del Rosario.
- Ferrater, M. J. (s.f.). *Diccionario de Filosofía, Montecasinos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Field, S. (1979,). *El libro del guión, Fundamentos de la escritura de guiones, Una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado, ePub r1.0, Título original: Screenplay: The Foundations of Screenwriting Syd Field, 1979,.* Editor digital Titivilus.
- Field, S. (1979,). *El libro del guión, Fundamentos de la escritura de guiones, Una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado, ePub r1.0, Título original: Screenplay: The Foundations of Screenwriting Syd Field,Edición ampliada, Traducción: Marta Heras.* . Editor digital Titivilus,.
- García, J. E. (2015). *Análisis cualitativo de la industria cinematográfica colombiana y el impacto de las políticas públicas en el mercado de las ideas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia .
- Gellner, E. (1983). *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2007). *Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos obra completa, 3. Edición de Rolf Tiedemann* . Madrid: Akal Básica de Bolsillo.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer, Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Kandinsky, W. (1994). *De lo espiritual en el arte*. México: Ediciones Coyoacán S.A. de C. V. Décima tercera reimpresión: 2007 .
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura, Traducción, notas e introducción: Mario Caimi / Immanuel Kant con prólogo de Mario Caimi 1 a ed-* . Buenos Aires : Colihue clásica.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia, contribución a la teoría de las representaciones,*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia, contribución a la teoría de las representaciones,*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liessman, K. P. (Viena 2006,). *Teoría del arte como teoría de los medios: Gunter Anders y los Sucesores,*. En K. P. Liessman, *Filosofía del arte moderno, traducción de Alberto Aria 1999 wuv*, (págs. P. 130 -131). Herder Editorial, S.L., Barcelona.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Lukács, G. (1966). *La peculiaridad de lo estético* . Barcelona- México DF : Ediciones Grijalbo, S.A. .
- Lyotard, J.-F. (1998, de la edición en castellano). *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo* . Buenos Aires, Argentina : Ediciones Manantial SRL.
- Mamet, D. (1998). *Los tres usos del cuchillo, sobre la naturaleza y función del drama, Alba, Artes Escénicas, edición en formato digital: febrero de 2015.* .
- McKee, R. (2002). *El Guión, sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones, Edición en formato digital :abril de 2011, 2002, de la traducción: Jessica J. Lockhart Domeño*. Editorial Alba.
- Montoya, P. (2014). *Tríptico de la Infamia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S.

- Morales, N. (2 de marzo de 2015). www.revistaarcadia.com. Obtenido de <http://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/dago-ano-si-hacedano/41154>
- Orozco, G. (s.f.). *El modelo de las multimediasiones. Teoría e Investigación de la Comunicación de Masas*.
- Orozco, G. G. (2001). *Televisión, Audiencias y Educación*. Grupo Editorial Norma.
- Osorio, M. O. (2005). *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine, una aproximación comparativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. .
- Poe, E. (1956,). *Edgar Allan Poe: ensayos y críticas, traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, .* Madrid.: Alianza Editorial, S.A.,.
- Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación : negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Humanas y Humanas de la Universidad de Antioquia .
- Puerta, D. S. (2015). *Cine y nación : negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín : Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Humanas y Humanas de la Universidad de Antioquia .
- Rancière, J. (2001). *La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción en el cine*. Titivilus e Pub base r1.2.
- Rancière, J. (2010). *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, P. (1ª ed., 1ª imp.(09/2000)). Relectura de la Poética de Aristóteles. En M. J. (coord), *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas* (págs. 139-154). Barcelona: Azul Editorial.
- Ricoeur, P. (2000). *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas, Mario J Valdés y otros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinamericana, Azul Editorial.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y Narración I, configuración del tiempo en el relato histórico*. Mexico: Siglo xxi editores, s.a. de c. v.
- Sánchez, N. J. (2006). *Historia del Cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial .
- Sánchez-Escalonilla, A. (2001 y 2014). *Estrategias de guion cinematográfico, El proceso de creación de una historia*. Barcelona: Planeta, S.A.
- semana.com. (2 de marzo de 2018). www.semana.com. Obtenido de <https://www.semana.com/cultura/articulo/cine-colombiano-y-peliculas-mas-taquilleras-de-colombia/555841>
- Silva, R. M. (2011). La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción. *Nexus*, 6-31.
- Sontag, S. (2012). *Contra la interpretación: y otros ensayos. - 2 da ed: .* Buenos Aires : Debolsillo .
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia, ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá: Universidad del Valle.
- Suárez, J. (2010). *Sitios de contienda : producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid- Frankfurt: Iberoamericana- Vervuet.
- Torrico Villanueva, E. (2004). *Abordajes y Períodos de la Teoría de La Comunicación, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación*. Editorial Norma.
- Vale, E. (1991). *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Vargas LLosa, M. (2012). *La Civilización del Espectáculo*.

- Vogler, C. (1998). *El Viaje del Escritor, traducción de Jorge Conde* . Ediciones Robinbook.
- Wagensberg, J. (2004). *La rebelión de las formas, o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona : Tusquets Editores SA.
- Wagensberg, J. (2007). *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets Editores .
- www.antv.gov.co. (2017). Obtenido de <https://antv.gov.co/index.php/component/jdownloads/send/1192-estudio-de-audiencias/5708-informe-central-estudio-de-audiencias>,
- www.antv.gov.co. (2017). Obtenido de <https://antv.gov.co/index.php/component/jdownloads/send/1192-estudio-de-audiencias/5706-informe-cualitativo>
- www.crcm.gov.co. (2016). Obtenido de https://www.crcm.gov.co/recursos_user/2016/Actividades_regulatorias/analisis_mercados_audiov/01YanHaas_HabitosTV.pdf)
- www.elheraldo.com. (18 de agosto de 2015). Obtenido de <http://www.elheraldo.co/tendencias/2015-el-ano-de-oro-del-cine-colombiano-212188>
- www.elheraldo.com. (18 de agosto de 2015). Obtenido de <http://www.elheraldo.co/tendencias/2015-el-ano-de-oro-del-cine-colombiano-212188>
- www.elmundo.com. (31 de agosto de 2013). Obtenido de http://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/dago_garcia_y_su_cine_de_vacaciones.php#.VqXnQVL2p30
- www.eltiempo.com. (1 de febrero de 2015). Obtenido de <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/cine-y-tv/bionovelas-en-la-television-colombiana/15179904>
- www.eltiempo.com. (14 de enero de 2015). Obtenido de <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/cine-y-tv/entrevista-con-el-cineasta-colombiano-dago-garcia/15098063>
- www.eltiempo.com. (14 de enero de 2015). Obtenido de <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/cine-y-tv/entrevista-con-el-cineasta-colombiano-dago-garcia/15098063>
- www.eluniversal.com.co. (11 de enero de 2015). Obtenido de <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetitas/andres-salgado-un-libretista-de-pies-cabeza-181649>
- www.jetset.com.co. (10 de julio de 2013). Obtenido de Publicado en edición 263 : <http://www.jetset.com.co/edicion-impresita/temas-revista-jetset/articulo/harold-trompetero-el-cine-no-arte-sino-negocio/84001>
- www.las2orillas.co. (8 de enero de 2015). Obtenido de <http://www.las2orillas.co/dago-garcia-odiado-por-la-critica-amado-por-el-rating-la-taquilla/>
- www.mincultura.gov.co. (2004). Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/La%20Ley%20de%20Cine%20Para%20Todos.pdf>
- www.semana.com. (15 de diciembre de 2012). Obtenido de <http://www.semana.com/gente/articulo/lo-no-supio-el-patron-del-mal/325449-3>
- www.semana.com. (21 de febrero de 2015). Obtenido de <http://www.semana.com/enfoque/articulo/la-mayor-debilidad-del-cine-colombiano-esta-en-que-no-sabe-mercadear-las-cosas/418632>

Zola, É. (2010). *El paraíso de los gatos*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá; Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte; Secretaría de Educación; Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

FILMOGRAFIA

Allá en el trapiche (1943) Dir Roberto Saa Silva
Bajo el cielo Antioqueño (1925) Dir. Arturo Acevedo Vallarino
Caballo viejo (1988) Dir. David Stivel. Caracol Televisión
Canaguaro (1981) Dir Duznav Kuzmanich
Carne de tu carne (1983) Dir Carlos Mayolo
Como los muertos (1925) Dir Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Domenico
Cóndores no entierran todos los días (1984) Dir Francisco Norden
Confesión a Laura (1990) Dir Jaime Osorio
Crónica roja (1979) Dir Fernando Vallejo
El abrazo de la serpiente (2015). Dir Ciro Guerra
El divino (1987) Dir. Kepa Amuchastegui. Caracol Televisión
El drama del 15 de octubre (1915), Dir Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Domenico
El hermano Caín (1962), Dir Mario López
El nacimiento de una nación (1915). Dir D. W. Griffith
El Paseo (2010) Dir Harold Trompetero
El río de las tumbas (1965) Dir Julio Luzardo
El triunfo de la voluntad (1935). Dir Leni Riefenstahl.
Escobar el patrón del Mal (2009 y 2012), serie de televisión. Dir Carlos Moreno.
Gallito Ramírez (1986-1987) Dir. Julio César Luna. Caracol Televisión
Intolerancia (1916). Dir D. W. Griffith
Juve Contre Fantomas (1913). Dir Louis Feuillade
La langosta azul (1954) Dir Álvaro Cepeda Zamudio.
La línea general (1929). Dir Sergei Eiseinstein
La tierra y la sombra (2015). Dir César Augusto Acevedo,
La virgen de los sicarios (2000) Dir Barbet Schroeder
María (1922) Dir Máximo Calvo y Alfredo del Diestro
Pisingaña (1986) Dir Leopoldo Pinzón
San Tropel (1987-1988) Dir. Bernardo Romero Pereiro
Sense 8 (2015- 2017), serie de televisión. Dir Lana Wachowski, Lilly Wachowski.
Uno al año no hace daño (2014). Dir Juan Camilo Pinzón

