

**LA IMAGEN COMO POSIBILIDAD EN EL APRENDIZAJE.
UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE PORNOMISERIA DESDE AGARRANDO
*PUEBLO***

Lina Marcela Rincón Mendoza



UNIVERSIDAD
La Gran Colombia

Vigilada MINECUCACIÓN

Licenciatura en Lingüística y Literatura, Ciencias de la Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá

2021

**La imagen como posibilidad en el aprendizaje.
Una aproximación al concepto de Pornomiseria desde *Agarrando Pueblo***

Lina Marcela Rincón Mendoza

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Licenciada en
Lingüística y Literatura**

Director Edwin García



**UNIVERSIDAD
La Gran Colombia**

Vigilada MINEEDUCACIÓN

Licenciatura en Lingüística y Literatura, Ciencias de la Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá

2021

Dedicatoria

A Nelsi Mendoza por dotar de sentido y valor este periplo, a sus manos siempre dispuestas al amor y al trabajo, a su quehacer y a sus saberes que siempre nos acompañan; por todo aquello que le fue negado y por lo que con esfuerzo alcanzó: para ti mamá, por zurcir mi alma y ser el mejor tejido de esta vida de retazos, igual que tú también escogí la costura en mi vida; aguja e hilo para la palabra y el pensamiento.

A Emma por el devenir de la infancia siempre latente y por volverse el verbo de la familia, en ella todos nos conjugamos.

Agradecimientos

A mis profesores Andrea Guardia, Mauricio Palomo, Christian Villanueva, Freddy Ayala, William Romero, Alexandra Cantillo, Angélica Crespo, Andrés Torres, Cesar Gordillo y Angélica González, porque en sus palabras afirmé la fuerza de la literatura.

A Edwin García por guiarme en el proceso y sobre todo por la honestidad de su ejercicio.

A Mamá, Carlos Alberto y Santiago por constituir mi familia y llenar mi vida de amor.

A Carlos Andrés por el lazo espiritual.

A Harold por metamorfosear el amor en mis días.

A Jesús y Lucila por ser mis segundos padres.

A mis amigos, en especial a Juan Pablo, por la camaradería, la fraternidad de la palabra, afuera y adentro del encuentro étlico.

Tabla de contenido

LISTA DE FIGURAS	7
RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN	11
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	14
OBJETIVOS	16
OBJETIVO GENERAL	16
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
METODOLOGÍA	17
CAPÍTULO 1 LA IMAGEN	19
1.1 ¿CÓMO SE CONSTRUYE UNA IMAGEN?	19
1.2 IMAGEN Y MOVIMIENTO	29
CAPÍTULO 2	36
2.1. PERCEPCIÓN	36
CAPÍTULO 3	48
3.1 CINE Y VARIACIÓN	48
CAPÍTULO 4	60
4.1 DOCUMENTAL Y PORNOMISERIA	60
CAPÍTULO 5	70

5.1 ESCUELA Y PORNOMISERIA: APRENDIZAJE.....	70
5.2 LA IMAGEN EN <i>AGARRANDO PUEBLO</i>	78
5.3 CRUCE: PORNOMISERIA Y APRENDIZAJE	91
CONSIDERACIONES FINALES.....	95
REFERENCIAS.....	103

Lista de Figuras

Figura 1 Javier (1985).....	22
Figura 2 Charles Baudelaire (1855).....	24
Figura 3 Desde mi ventana (1936-1970)	30
Figura 4 Yvonne, Koko and Bibi. Royan (1924).....	32
Figura 5 El guante dorado - Fatih Akin (2019)	53
Figura 6 Corpus Christi - Jan Komasa (2019).....	54
Figura 7 Criaturas fronterizas - Ali Abbasi (2018).....	54
Figura 8 La comedia de la vida - Roy Andersson (2007).....	57
Figura 9 El mundo del silencio de Jacques-Yves Cousteau 1 (1956).....	58
Figura 10 El mundo del silencio de Jacques-Yves Cousteau 2 (1956).....	66
Figura 11 Gamín - Ciro Duran (1977).....	67
Figura 12 La Sierra, muerte en Medellín - Margarita Martínez Escallón y Scott Dalton (2004)	79
Figura 13 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 1 (1977)	80
Figura 14 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 2 (1977)	82
Figura 15 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 3 (1977)	83
Figura 16 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 4 (1977)	84
Figura 17 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 5 (1977)	85
Figura 18 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 6 (1977)	86
Figura 19 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 7 (1977)	86
Figura 20 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 8 (1977)	88
Figura 21 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 9 (1977)	88
Figura 22 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 10 (1977)	89

Figura 23 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 11 (1977) 9

Figura 23 Agarrando Pueblo - Carlos Mayolo y Luis Ospina 12 (1977) 90

Figura 24 La Metamorfosis - Franz Kafka colección novela gráfica (2010)..... 93

Resumen

Este trabajo propone una didáctica de la imagen y construye una manera de concebir la misma, elaborando preguntas referidas a su constitución, para de este modo, ejercer un abordaje al concepto de Pornomiseria. Esto sugiere de manera correlacional una posibilidad para el aprendizaje y afirma la relevancia del estudio sobre la imagen y los recursos que la constituyen de modo que logran movilizar el pensamiento y producir abordajes referidos al campo educativo. Por ello, la relación que se establece entre cine, literatura y educación se encuentra justificada en una concepción no instrumentalizada de la imagen, que permite entender la manera en la cual se mueven las teorías referidas a la misma imagen.

Esta investigación se desarrolló mediante el análisis de corte reflexivo pedagógico y disciplinar entre el aprendizaje, el cine y la literatura, dando lugar al concepto de imagen como horizonte de sentido el cual permitió no solo revisar, rastrear sino a su vez, reconstruir un campo de visión de una pieza audiovisual como lo es *Agarrando Pueblo* con la intención de proponer la posibilidad de entender el cine como texto fílmico y discutir los recursos que permitieron revelar la fuerza del ejercicio que suscita la imagen: movilizar el pensamiento.

Palabras Clave: Literatura, Cine, Aprendizaje, Imagen, Pornomiseria y Pensamiento.

Abstract

This study proposes a didactics of image and sets up a manner of conceiving it, producing questions in reference to its formation, in this way, to apply an approach regarding to the concept of Pornomisery. This correlatively suggests a possibility for learning and claims the relevance in the study of the image and the resources that constitute it, in order to mobilize the thinking and produce approaches related to the educational field. Therefore, the relation that is set up among cinema, literature and education is justified through a non-instrumentalized conception of the image that allows us to understand the way in which the theories referring to the same image advance. This research was developed through the analysis of pedagogical reflective and disciplinary aspects between learning, cinema and literature, leading the image concept as a framework of meaning that allowed not only to review or track but also, to reconstruct a visual field of an audiovisual piece such as *Agarrando Pueblo* with the possibility to understand the cinema as a filmic text and discussing the resources that allowed to reveal the strength of the exercise that provokes the image: to mobilize the thinking.

Key words: Literature, Cinema, Learning, Image, Pornomisery and Thought.

Introducción

En el aprendizaje convergen un flujo entre la experiencia y el saber. En la actualidad, en la escuela se transitan territorios problematizadores que suscitan cuestionamientos permanentes, sin embargo, también deberá ocurrir el despliegue de sentires simbólicos propios del estudiante, de modo que se articule con su cuerpo y realidad. Esto debe ocurrir dentro y fuera de la escuela, siendo así, se propone, detenerse en la imagen como aquella posibilidad que suscite que el pensamiento se encuentre en constante movimiento. La apuesta de la imagen en el aprendizaje aprecia lo que ocurre cuando se acerca la mirada a nuevas fuerzas de percepción, no se trata entonces de poner un concepto universal, se trata de captar su fuerza productora y mirar lo que ocurre, lo que produce.

En el cuento *El espectador* de Andrés Caicedo (2003), el personaje, Ricardo González va a cine ocasionalmente, como quién va a la escuela en busca de alguien con quien compartir la experiencia del saber. Ve una película de Coppola, se extraña porque al público no le gusta la película y se cuestiona si no fue comprendida, surge entonces el deseo de hablar con alguien acerca del desenlace de la película. Ricardo no encuentra compañía, pero encontró algo mejor. Desde entonces a diario va a cine; lo que halló fue imagen: momentos de intensidad a través de los diversos recursos y lo que produce la visión de la imagen en pantalla, habitar el teatro y caminar las calles:

Pero han pasado muchos sábados y muchos domingos y muchas películas. Por eso dudo que haya una persona en esta ciudad, tan feliz como yo (...) cuando sale de cine recorre esta ciudad, hablando solo y mirando al suelo, conociendo de memoria los andenes y repitiendo colores, caricias y palabras que ha visto en la pantalla. (Caicedo, 2003, p.23)

El cuento finaliza con el interrogante: ¿Porque Ricardo González sigue yendo a cine? Sin duda alguna, se podría concebir a Ricardo como *estudiante* y el cine como *escuela*, si bien, la idea de escuela que se plantea en el cuento surge de forma metafórica, permite desde allí abordar la imagen que, en este caso, para la presente investigación funciona en el aprendizaje. Existe una necesidad de conceptualizar la imagen desde su constitución para argumentar su oportunidad en la escuela porque contempla el cruce entre el saber y la experiencia, donde ocurre el aprendizaje. Ahora bien, se estima el contexto actual, tanto en el campo educativo como en la velocidad de los medios de comunicación. Bajo esta lógica, la presente investigación se propone dilucidar los recursos que constituyen la imagen, comprendiendo a través de su amplitud, un acercamiento a posibles modos perceptivos. Así mismo, se ahonda sobre la variación del espacio y tiempo desde el movimiento, poniéndose de este modo en juicio la realidad. Seguido a lo enunciado, se aborda el discurso y sus modos de percepción y persuasión desde la independencia de la imagen y la palabra, para luego responder al interrogante: ¿el discurso produce percepción? entendiendo que este discurso, mantiene una noción de universalidad y abstracción, por lo cual, la acción de discutir el papel del lenguaje en la interpretación de la imagen se hace necesaria.

Ahora bien, el despliegue de imágenes en el cine abre espacio a los orígenes del documental y la necesidad de alcanzar una reflexión más allá de la veracidad de la imagen, pieza audiovisual o texto. Es por este motivo que se presenta el concepto cinematográfico de los colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina para poner en discusión la fuerza de la pieza audiovisual *Agarrando Pueblo* la cual, sin duda, confronta la imagen y la narrativa para abatir la antigua estabilidad de la imagen por la intensidad de sus signos. Finalmente se realiza a modo de conclusión, una discusión frente al aprendizaje, la imagen y la Pornomiseria abriendo la posibilidad de una didáctica de la imagen

para poder dar oportunidad a reflexiones coyunturales en torno a lo histórico, lo político y lo social desde la experiencia misma.

Problema de investigación

En diversos procesos de enseñanza y aprendizaje, la imagen es concebida como medio para alcanzar un fin. Las imágenes desde su uso en el aula han sido abordadas desde el campo visual y estático, es decir, la imagen dispuesta como material o herramienta. Ante lo expuesto, en las prácticas educativas, la imagen merece un lugar, en el cual la significación de la imagen no se agote en la representación visual, más bien, que sea acercada al estudiante desde el aprendizaje, que le permita experimentar y suscitar nuevas posibilidades de pensamiento. Ahora bien, implicaría reconocer la diversidad de recursos que conforman una imagen, elaborar una conceptualización de modo que los recursos enunciados y descritos sean analizados en la imagen misma. En este sentido, tomando como referente a Paul Virilio se logra analizar la composición de la imagen en términos de sus velocidades e intensidades.

La velocidad de la información en la actualidad ha transformado la educación. En los *Lineamientos Curriculares de Lengua Castellana* (1998), y en los *Estándares Básicos de Competencia de Lenguaje* (2013), del Ministerio de Educación Nacional, se reflexiona frente a los medios de comunicación, su incidencia en la literatura y su implicación en la construcción de significación donde la imagen como sistema simbólico es una herramienta para alcanzar otros objetivos concernientes al saber. Por lo que se refiere al cine, en este trabajo el concepto debe entenderse como texto fílmico y en el desarrollo de esta investigación nos proponemos responder el siguiente interrogante: ¿Es posible analizar la imagen como posibilidad didáctica aislada del medio o la herramienta educativa?

En lo que respecta a la didáctica, esta se propone como alcance para el futuro donde el aprendizaje ocurre desde la experiencia con la película *Agarrando Pueblo* y las imágenes que la componen, las cuales permiten suscitar una reflexión en diversos aspectos. Esto se logra desarrollar a partir de la detención de la imagen y su constitución, desde el desarrollo de las categorías conceptuales en las cuales se reflexiona frente a la imagen alejada de ser un medio o herramienta. Lo anterior permite desplegar las implicaciones del rol de la imagen en el campo educativo.

Lo que se pretende en el presente trabajo no es realizar una Historia del cine ni definir la imagen misma, lo que se quiere es situar al cine para otorgarle una condición de posibilidad en la imagen de modo que permita aportar al campo pedagógico una ruta alterna con la experiencia misma del cine, lo que se busca es analizar en la imagen una posibilidad en los procesos de aprendizaje desde la pieza audiovisual *Agarrando Pueblo*

En la cinematografía colombiana de los años setenta Carlos Mayolo y Luis Ospina proponen la Pornomiseria, concepto que le otorga una nueva mirada a la imagen desde el quehacer cinematográfico donde se logra dirigir la atención a un análisis de la imagen de la miseria, en el caso puntual de la pieza audiovisual *Agarrando Pueblo*, no solo se abordan las implicaciones en el campo histórico que causó esta película sino que a través de un análisis de su campo de visión permite esbozar la fuerza que tiene la imagen y de qué manera, tiene implicaciones en la pedagogía y afirmar la potencia en el aprendizaje.

Objetivos

Objetivo General

Analizar en la imagen una posibilidad en los procesos de aprendizaje desde la pieza audiovisual *Agarrando Pueblo*.

Objetivos Específicos

- Explicar la manera en la que se constituye la imagen y sus implicaciones en la percepción.
- Argumentar en el discurso, las relaciones de poder e incidencias en la imagen.
- Rastrear el concepto Pornomiseria y su acontecer histórico en la cinematografía colombiana.
- Describir el campo de visión de la pieza audiovisual *Agarrando Pueblo* y afirmar la potencia y fuerza de su doble imagen.
- Justificar las implicaciones de la imagen en el campo educativo a partir de la experiencia en el aprendizaje.

Metodología

La presente investigación puso en consideración la manera en la que se constituye la imagen en conjunto con el discurso, la comunicación y el aprendizaje para de este modo, pensar en un escenario que contemple la constitución de la imagen desde su fuerza, potencia y variación. En ese sentido, al concebir una nueva perspectiva de análisis de la diversidad de recursos que constituyen la imagen, se utilizó un método de corte genealógico, es decir, se realizó un esbozo perfilado en la genealogía y la arqueología; lo realizado fue el desarrollo de las categorías conceptuales, la presente investigación es de tipo documental y exploratoria con un enfoque cualitativo.

Este trabajo desarrolló una aproximación a un marco teórico o conceptual de modo que se logró afirmar en el objeto de estudio: la imagen, su oportunidad en los procesos pedagógicos desde el aprendizaje y describir el efecto que dicho ejercicio tiene en la educación, sin decir que esté dirigida a un grupo poblacional específico pues si bien se propone la imagen como posibilidad en el aprendizaje continua el interés por seguir abordando el tema en futuras investigaciones.

Siendo así que la ruta metodológica de la presente investigación se encuentra fundamentalmente en indagaciones teóricas. Se puso en cuestión la concepción misma de la imagen en los procesos educativos generando un acercamiento a nuevas perspectivas donde se reconozca lo diferente en la imagen, razón por la cual Paul Virilio y sus diversos estudios sobre cine permitieron situar la imagen en terrenos problematizadores de la educación y principalmente en el aprendizaje.

De acuerdo con lo anterior, la naturaleza de esta investigación tiene en su abordaje a Paul Virilio, un autor que no se piensa la imagen desde su origen discursivo o enunciativo, sino que

plantea en la imagen un análisis en términos de trayectoria, la pregunta por lo múltiple, la fuerza y potencia de la misma. En cuanto a Lyotard (1987), filósofo, sociólogo y teórico literario, se preocupa por las relaciones de la sociedad y del saber, se cuestiona frente a la transformación que ocurre en la legitimación de los discursos y las reglas en uso del lenguaje dentro y fuera de las instituciones como la escuela; analiza entonces, lo ocurrido en las prácticas sociales en cuanto a la percepción como variación desde una reflexión teórica, acercarse a estos autores hace parte de la ruta metodológica implementada pues amplió el marco conceptual como base para desarrollar el problema planteado.

Lo que se hizo en esta investigación fue trabajar sobre el concepto de imagen, no desde su definición o Historia, allí radica el corte genealógico, en examinar la singularidad de la imagen en caminos de poco trayecto, autores que exigen identificar la fuerza e intensidad de sus nociones fuera de lo absoluto e instrumentalista del saber donde surja la posibilidad de una nueva reflexión pedagógica del pensamiento en movimiento.

Desarrollado el propósito teórico se rastrea el concepto Pornomiseria y su acontecer histórico en la cinematografía colombiana partiendo por construir una descripción del valor simbólico del documental, no desde la verdad o falsedad del mismo sino por la fuerza de las imágenes que lo contienen. Carlos Mayolo y Luis Ospina y su pieza audiovisual *Agarrando Pueblo* se interesaron por el documental respecto a su grado de espontaneidad y al valor en la captura de una fracción de la realidad por medio de la reflexión del quehacer cinematográfico, hasta el punto de crear un concepto: Pornomiseria; el cual denuncia la sobreexposición de la miseria con fines comerciales y enmarca una apuesta por la doble imagen en la película *Agarrando Pueblo* desde un acercamiento descriptivo y reflexivo.

Capítulo 1 La imagen

*No es la mirada la que se apodera de las imágenes,
sino son éstas las que se apoderan de la mirada.
Inundan la conciencia.
(Franz Kafka, 1951)*

1.1 ¿Cómo se construye una imagen?

La imagen ocurre cuando la luz se posa sobre un cuerpo en reposo o en movimiento. Cuando este fenómeno de luz ocurre, se está capturando una imagen. Es de aclarar que la imagen no solo es representación, en ocasiones crea, produce o atribuye un significado a todo aquello que es percibido por los sentidos. Este acontecimiento constituye la posibilidad de percibir la imagen, también implica tiempo, espacio y luz y, como se mencionó anteriormente, estas categorías son un medio para identificar la imagen. Del mismo modo es necesario hablar de la oportunidad del silencio, aquí también hay una imagen, pues ésta no solo *es* porque representa, sino que *es* porque produce algo: una percepción, la cual siempre se transforma. Se trata entonces, de concebir la imagen más allá del campo visual siendo así que el silencio como estado, más que ausencia total de sonido cuenta algo, contar entendido como narración; a pesar de estar bajo la dimensión sonora, el silencio evoca una imagen.

Indiscutiblemente, el tiempo se encuentra relacionado con el proceso visual y la formación de la imagen, en tanto que la misma nunca se constituye de forma instantánea. En el caso de la fotografía, la realidad es capturada por medio de la detención del tiempo, es decir, cuando en un campo de acción, un objeto se encuentra en reposo o movimiento y en dicho espacio circula una temporalidad. El *tiempo* no sólo implica un flujo de sucesos, sino que también se detiene para identificar lo perpetuo o finito en la temporalidad y de esta forma concebir que “la imagen

instantánea pretende la exactitud científica de los detalles, la detención sobre la imagen, o mejor, la detención del tiempo de la imagen” (Virilio, 1998, p. 11).

Ahora bien, *el espacio* es otra categoría que construye imagen más allá de su concepción física. Abordar la espacialidad consiste en concebir en el entorno una significación. Atender el espacio es ubicar los diversos significantes en la constitución de una imagen, es, si se quiere, responder a una variación completamente sensorial y perceptiva. Siendo así, ¿Qué constituye al espacio?

En el espacio, se ubica más que la realidad o naturalidad de un objeto o materia, un *estar ahí*, locución que permite crear una percepción, en tanto que el campo espacial comprende elementos comunicativos, que no son medios, sino que en realidad se encuentran estrechamente vinculados al espacio y tiempo debido a que son percepción del entorno. En concreto, el espacio es inseparable del tiempo que a su vez es correlativo de la luz.

La frecuencia tiempo de la luz se ha convertido en un factor determinante de la percepción de los fenómenos, en detrimento de la frecuencia espacio de la materia, de ahí la posibilidad inaudita de esos trucajes en tiempo real, esos señuelos que afecta menos a la naturaleza del objeto que a la imagen de su presencia, en el instante infinitesimal donde virtual y actual se confunden para el detector u observador humano. (Virilio, 1998, p. 92)

La luz se desplaza en línea recta a través del aire, reposa sobre un cuerpo-objeto a una velocidad determinada, dicho proceso como fenómeno óptico permitió la formación de la imagen. Barthes (1990) ejemplifica como cordón umbilical la unión de la imagen y la luz ya que “la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal” (p. 143), una mediación que posibilita la constitución de la imagen a partir de la sensibilidad de la luz. Por su parte Paul Virilio (1998), estima que la luz

fabrica la imagen. Para el siglo XX, la percepción visual puso en evidencia que, la detección de la luz aumenta la intensidad de un cuerpo y produce estímulos luminosos, es así que, cuando la luz aparece le otorga una reacción visual que transforma la percepción debido a que al posarse en el cuerpo u objeto produce una nueva propiedad, aquella en la que se fabrica una imagen.

Lo visible no es más que el objeto en lo real de la rapidez de una emisión luminosa, decimos que la formación de una imagen total es tributaria de una claridad que, por la velocidad de sus propias leyes, anularía progresivamente las atribuidas al origen del universo. (Virilio, 1998, p. 47)

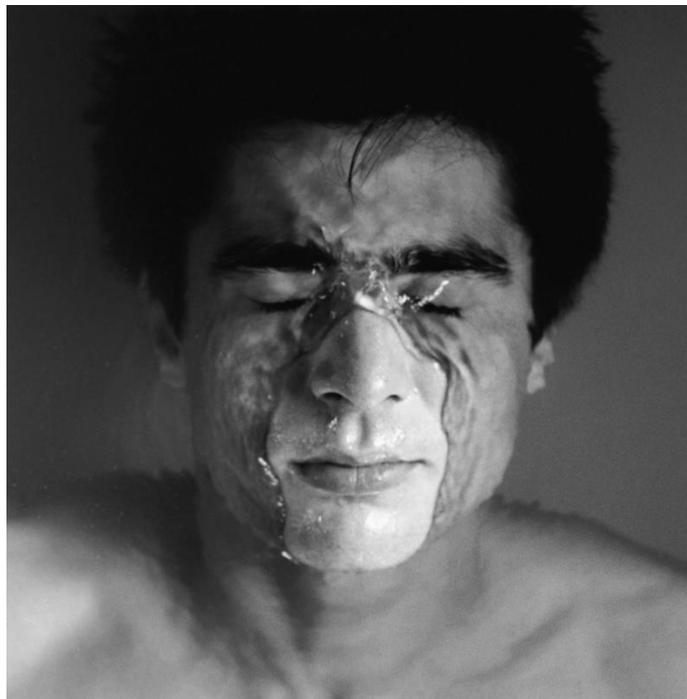
En la fotografía, la luz posee un valor que propicia la percepción, ya que contiene alteraciones tales como: control del espacio, intensidad del objeto, focalización u orientación de la imagen alteraciones que, a su vez, a la imagen va construyendo. Cuanta más luz hay sobre un objeto, el acercamiento es mayor y esta aproximación le otorga una focalización que orienta la mirada a través de la luz. Entonces, la luz no solo constituye la imagen, sino que, a su vez, es una autoridad para la misma, por ende, produce una sensación de vigilancia. Siendo así ¿existe un condicionamiento de distancia y acercamiento a través de la luz? En apariencia sí, en tanto que la luminosidad sobre un objeto permite que éste sea distinguible; no obstante, esto no impide que esta intimidad se interrumpa para que sea expuesto el objeto.

La iluminación desborda los lugares donde contribuía a hacer lo real ilusorio -teatros, palacios, ricos hoteles o jardines de príncipes. La luz artificial es en sí un espectáculo pronto ofrecido a todos, y el alumbrado público, la democratización de una iluminación hecha para engañar la vista de todos. (Virilio, 1998, p. 20)

Todo esto parece confirmar que la luz al constituir una imagen también posee una “voluntad de verlo todo, de saberlo todo, en cada instante, en cada lugar; voluntad de iluminación generalizada, es otra versión científica del ojo de Dios, que prohibiría para siempre la sorpresa, el accidente, la irrupción de lo intempestivo” (Virilio, 1998, pp. 90-91). Indiscutiblemente, la modernidad concibe que la luz no sólo conforma la imagen, sino que también altera el espacio, toda vez que condiciona la visión con estímulos, pues todo queda expuesto haciéndose público sin delimitarse la intimidad únicamente con la oscuridad.

Figura 1

Javier (1985)



Tomado de: “Javier” por Mapplethorpe, R., 1985. (<https://bit.ly/2ZD7TnK>)

En cuanto a la luz en la fotografía de Robert Mapplethorpe, la intención de la luz está justo entre el entrecejo, la nariz y la parte superior de los labios, es este el lugar en donde se distinguen

los claros oscuros y la escala de grises entre el agua y su rostro emergiendo el espacio que más iluminación tiene. Sus ojos cerrados, sugieren el acto de hundirse, es ese el instante en el que el rostro golpea el agua, aunque este (el rostro) no aparezca por completo. El acto de hundirse y emerger puede reconocerse a través de la luz y allí puede percibirse también el tiempo. Existe, entonces, una clara intención por ubicar un punto estratégico en el rostro del hombre, el cual se intensifica con la luz que ilumina nariz y boca. La luz marca una noción del detalle, un espacio en su rostro donde se identifica la quietud; podría comprenderse el tiempo que posibilita la respiración debido a la impresión de no-movimiento. Sin embargo, aquello en donde no hay tanta presencia de luz es lo que produce la sensación del movimiento en el agua y es ahí donde se origina el gesto, debido a que los ojos y el cabello producen la sensación de movimiento del agua. Esta fotografía no está reducida a la inmovilidad, existe una variación que es reconocida en el gesto del hombre:

El artista es el que es veraz y la fotografía la que miente, pues en la realidad el tiempo nunca se detiene, y si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica en la que el tiempo queda bruscamente suspendido. (Virilio, 1998, p. 10)

Puede ser la sensación de un tiempo sobre otro, es decir, el tiempo del hombre que transcurre incluso antes de la fotografía —en el acto de tomar aire para respirar y que posterior evidencia el contacto con el agua— lo que produce el gesto y el otro tiempo contiene la sensación de respiración.

Figura 2

Charles Baudelaire (1855)



Tomado de: “Charles Baudelaire” por Félix. N., 1855. (<http://contranatura.org/graficas/fotos/nadar/04.htm>)

En el caso de la fotografía de Charles Baudelaire en 1855 por Félix Nadar ocurre que la luz tiene la intención de iluminar el rostro, pues busca darle preponderancia al retrato. La luz se mueve en verticalidad, este empleo de la luz es muy usado en la fotografía de retrato a diferencia del uso horizontal que se remite al paisaje. Se evidencia una pose similar al tratamiento de pintura usada en el siglo XVI, muy utilizada para retratar figuras relevantes de la época. La pose de medio lado era muy utilizada para gente importante en este contexto, la pose misma daba cuenta que, el personaje retratado era destacado, en este caso el poeta francés Charles Pierre Baudelaire. La luz, característica de este tipo de fotografías y que hace parte de las técnicas usadas por el fotógrafo, se evidencia en este retrato la manera en la que se concede una ilusión fantasmagórica debido a que la luminosidad transmite un tono blanco a la piel de su rostro.

Aquí podemos evidenciar que, a diferencia de la fotografía de Mapplethorpe, no se produce un gesto, existe en su lugar, una pose, un cuerpo rígido, un tiempo detenido en la pose que es presentada a través de la luz. La iluminación es esencial, pues su posición en el rostro exalta al sujeto y las sombras generan un contraste que dan cuenta de un reconocimiento que se pretende acentuar. Incluso, ocultar las manos dentro del abrigo es enfatizar su rostro, colocar las manos en esa posición es intencional, no es un retrato plano, la posición de su rostro junto con la iluminación dan cuenta de las figuras; ejemplo de ello su nariz. Por esta razón, al traer estas dos fotografías se pretende describir la categoría de la luz en la constitución de la imagen y cómo mediante dicha categoría existe una orientación del pensamiento o significación de la imagen.

Al hablar de la intención de la luz en la fotografía, el fotógrafo controla este recurso a través del medio: la cámara. Sin embargo, en su estado natural, la luz no se controla, debido a que, la temporalidad varía el modo en que la luz se posa en un espacio, cuerpo u objeto. Pero existe en la fotografía una intencionalidad por controlar la luz a partir del diafragma y las velocidades de exposición, el fotógrafo es quien decide sobre el medio de cómo controlar la luz. El control de la luz ha variado a través del tiempo y esto lo ha posibilitado el instrumento que ha mutado también. Ejemplo de ello, en la fotografía cianotipia ¹ no había mayor desarrollo tecnológico, sin embargo, esta fotografía presentó una gran contribución, al lograr capturar la imagen más allá de la luz. Un impacto que marcó no solo las artes sino también las tecnologías, generó una imagen y sustrajo con la cámara un ambiente natural en un papel como formato.

¹ “La cianotipia es un procedimiento fotográfico monocromático de color azul, llamado cianotipo o blue print. Se basa en la sensibilidad a la luz de las sales férricas: el ferrocianuro potásico y el citrato férrico amoniacal” (Sabater, 2016, p.15).

“En toda imagen hay escritura, inscripción, relato” (...) (Torres, A. (2016), si hablamos de literatura, podremos encontrar en el cuento de Edgar Allan Poe (2016), *El retrato de oval*, donde la luz es figura de vida, una semiología de la realidad. La paradoja de la luz en vida y la oscuridad en muerte es permanente en la narración. Indiscutiblemente, en la literatura también se produce imagen y la luz hace parte de la narración. Una serie de asociaciones permitirán profundizar en ello. Para empezar, la descripción del castillo en el cuento de Poe y su inhabitabilidad (lo inhabitable del mismo) pese a la ausencia de luz. Quiere esto exponer que, ¿la luz es presencia? la contemplación de las pinturas y la lectura del volumen como revelador de una verdad, ¿cuál sería esta verdad? y ¿cómo podría alcanzarse? aquí la luz empieza a conducir al personaje, primero al “encender un gran candelabro de muchos brazos colocando al lado de mi cabecera (. . .) luego vi envuelto en viva luz un cuadro que hasta entonces no advirtiera” (p.4). El retrato oval de una mujer que perturbó al personaje, pero ¿Qué fue lo que hizo subyugar al personaje? “aquella inexplicable expresión de realidad y vida” (p.4). Esto podría pensarse como la precisión del retrato en la representación de la vida misma de la mujer, sin embargo ¿Qué lo hace ser tan cercano a la realidad?, la precisión de estas líneas permite otorgarle a la luz la respuesta, “había puesto en el arte sus amores; ella, joven, de rarísima belleza, todo luz y sonrisas, con la alegría de un cervatillo” (p.4).

Capturar y representar esa jovialidad en la pintura es algo que permite la luz porque produce una sensación, en el decir de Barthes (1990), “la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido” (p.143). Y en esa misma sensación ocurre la revelación de la verdad, la lectura de la historia de la joven y el pintor donde se explica que la vida del retrato: “el alma de la dama palpité aún, como la llama de una lámpara que está próxima a extinguirse (. . .) se volvió bruscamente para mirar a su bien amada: ¡estaba muerta!” (p. 5). Poe,

en este texto, nos permite entender que la luz es productora de imágenes, toda vez que abarca tiempo, movimiento y un espacio que la va constituyendo a través de estímulos.

Ahora bien, capturar un tiempo en una fotografía es otorgarle una mirada a ese instante que continúa en movimiento, por esta razón, se conserva el momento en el que el ojo se posa sobre la imagen prolongándose en la fotografía. “Algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en el para siempre” (Barthes, 1990, p. 139). También en *el movimiento* se constituye la imagen, porque ésta cambia de lugar, —el espacio tiempo del objeto representado cambió—, mirar una imagen es capturar esa variación. Sin duda alguna, designar la presencia que perciben nuestros sentidos, captar un objeto, cuerpo o concepto es movilizar un pensamiento. Es innegable que la materia *es* y *está* ahí: ahí el tiempo, ahí el espacio. La energía se transforma en materia y puede tener un valor y un significado ya sea subjetivo o universal. Si el mundo es sensible y perceptivo es porque aquello que lo colma son imágenes y todo esto —que está ahí, estuvo o estará—, se encuentra en constante movimiento. La imagen no solo se constituye en representación, es por sobre todo *movimiento* y el movimiento a su vez es productor, “de ahí que la velocidad sirva menos para desplazarse que para ver, para concebir con mayor o menos claridad” (Virilio, 1998, p. 92).

Etimológicamente, fotografía, del prefijo “foto” del griego “φωτος” (phōtos) luz y del sufijo “grafía” del griego “γραφία” de la raíz “γραφειν” (graphein) significa escribir con luz, queda claro que produce imágenes, es percepción y punto de vista en el sentido que reproduce una experiencia, entendida en el tiempo, espacio y movimiento. Más cuando la imagen se encuentra inmóvil, no significa que no se encuentre produciendo: ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la fotografía? “Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (de tres emociones o tres intenciones): Hacer, experimentar, mirar” (Barthes, 1990, p. 38). Lo que se sugiere en este caso es

que la imagen tiene una variación, tanto del objeto capturado como del observador. En una conversación con Gustav Janouch, Kafka sentencia:

La fotografía fija la mirada a la superficie, por lo que normalmente nubla la esencia oculta que sólo trasluce a través de los rasgos a modo de ráfaga fugaz de luces y sombras. No es posible captarla ni con las lentes más precisas. Para eso hay que abrirse camino a través del sentimiento. (Janouch, 1951, p. 126)

No es lo mismo la imagen en sí misma que una fotografía², pues más allá del proceso químico hay que concebir que la foto provoca un pensamiento, lanza una fuerza que invita a descifrar. La mirada humana que se encuentra en búsqueda de la verdad resuelve que la ausencia³ es también una imagen, porque es una realidad; la imaginación no se puede fotografiar, aunque se pueda fantasear un objeto-sujeto. Quizá allí radica la dificultad planteada por Barthes (1990), de concebir una semiología universal de la imagen. Para el autor, deberá contemplarse la variación semántica que tiene el término de “imagen”, puesto que muta conforme al pensamiento y a su relación entre objeto-significado. El mundo es una imagen y “en el momento en que pretendemos procurarnos los medios para ver más y mejor lo no visto del universo, estamos a punto de perder la escasa capacidad que teníamos al imaginarlo” (Virilio, 1998, pp.13-14).

² La imagen viene del Latín *Imago* e *Imitari* que es reproducción o retrato de algo, es representación de algo siendo este algo, percibido por los sentidos. No obstante, la apreciación de la imagen va más allá de los sentidos pues también la imagen hace parte de un pensamiento y por ende de la percepción. No es lo mismo la imagen que la fotografía pues la fotografía es la representación de algo a través de procesos y técnicas químicas es una posibilidad de representación de una imagen. La fotografía no es lo mismo que la imagen debido a que a la misma la constituye no solo una serie de información visual, es un conjunto de percepción de la realidad.

³ Para este caso, ausencia es entendida a partir del concepto de desaparición mencionado por Paul Virilio en la obra *La Estética de la Desaparición* en la cual, al hablar de percepción, se describe que la ausencia es la desaparición de cuerpo, objeto, palabra (escrito u oral) e incluso tiempo en el cual se carece de la facultad de interpretar, entonces de reflexionar pese a la desaparición de algo y de acuerdo con este ejercicio allí también hay una imagen.

1.2 Imagen y Movimiento

*El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio.
El ahora no es el entonces, el aquí no es el allí,
pues entre ambas cosas existe siempre el movimiento
(Thomas Mann, s.f.)*

La mirada depende del movimiento, no sólo de la posición en que se encuentran los objetos puesto que depende también de la variación del espacio y el tiempo. Cuando los ojos contemplan un objeto o cuerpo —en sucesión del tiempo y en determinado espacio— se genera la visión del movimiento, una contemplación en tanto fenómeno que es percibido, razón por la cual la fotografía captura dicho movimiento, porque paraliza el instante permitiendo reproducir lo ocurrido en aquel segundo. El tiempo nunca se detiene, lo que genera una imposibilidad, pero lo que sí es posible es generar la ilusión del movimiento a través del cuerpo, la luz y el espacio. Observar el movimiento implica movimiento por parte de quién observa, puesto que se requiere diversos puntos que permitan transformar la fijeza de la fotografía en visión. Esto ocurre porque la reacción causada en quién observa es acción misma, movilidad en tanto se es consciente y contante en la fijeza de la mirada y motilidad pese a los movimientos que produce inconscientemente como el acto de reflexionar. Para poner en dialogo lo anterior, André Kertész y Jacques Henri Lartigue, en las siguientes fotografías, conceden reconocer el movimiento a partir de las diversas posiciones que tienen los cuerpos, dotando de velocidad la imagen, pues los fotógrafos logran captar el hecho que permite que sea posible que nuestra vista se desplace por la imagen generando el efecto de movimiento.

Figura 3

Desde mi ventana (1936-1970)



Tomado de: “Nueva York, desde la ventana” por Kertész, A. 1936-1970. (<https://bit.ly/3nIQC18>).

En la foto *Desde mi ventana, Nueva York 1936-1970* de André Kertész puede evidenciarse un diálogo entre el tiempo y el espacio: una imagen movimiento. Primero se percibe una luz natural, esto debido a todas las sombras. El cuerpo es percibido a través de la espacialidad de cada individuo, aunque se sitúen en un espacio determinado; cada persona se encuentra ocupando un lugar y hay una imagen que permite reconocer la acción de cada individuo en un tiempo específico.

Lo que evidencia que existe un rastro, una huella del tiempo que no es la fotografía misma, es la imagen que produce la foto y es percibida en las sombras. La composición suscita la sensación de movimiento y acontecimiento, recordando que para Virilio (1998), un hecho más otro hecho es un acontecimiento, es decir, no se está dotando el tiempo de una conciencia, lo que ocurre antes bien en la fotografía, es lo intempestivo del presente. El tiempo, aunque esté detenido, da la sensación de movimiento de los cuerpos y las sombras como rastros que se resisten a abandonar

esos cuerpos, lo ocurrido aquí con la luz es que da cuenta del espacio, la misma distancia que hay entre las personas genera un acercamiento. Hay movimientos y juegos de luz, lo que da lugar a concebir que la misma es a su vez memoria, porque revela en el espacio, el acontecimiento del vivir de un acto cotidiano que resiste el tiempo, porque muestra experiencia y en quién observa la foto genera una variación porque hay una detención en cada persona. Miramos el lugar que cada una ocupa, la huella de su tiempo en la sombra, desviamos la mirada porque la foto sugiere un acercamiento a cada acto que se va desarrollando en el espacio.

Aunque la fotografía anterior nos deleve el movimiento a partir de la luz y de la sombra, nuestros ojos deben desplazarse en cada punto contemplando el campo de visión, ya que la vista no es fija, no hay único objeto o cuerpo, la velocidad con la que es mirada la fotografía hace concebir la imagen en movimiento. Por otro lado, en la siguiente fotografía ocurre que la profundidad del tiempo representa una instantaneidad visual. Si la energía produce movimiento, capturar esa variación es capturar la detención del tiempo de esa imagen; de modo que el tiempo en la fotografía se falsea, veamos de qué modo.

Figura 4

Yvonne, Koko and Bibi. Royan (1924)



Tomado de: “Yvonne, Koko and Bibi. Royan” por Lartigue, J., 1924. (<https://bit.ly/3nF1iBx>).

La fotografía de Jacques Henri Lartigue, *Yvonne, Koko and Bibi*, posee una composición que está orientada en la parte superior derecha. Se podría decir que la porción de la escena, lo que configura el encuadre, da la ilusión de acercamiento del objeto: el balón, aunque el punto de fuga sea el hombre del fondo, en apariencia es el que menos movimiento está llevando a cabo. No obstante, la atención está orientada en el balón, no sólo porque se captura el congelamiento del tiempo del objeto, sino porque da la sensación del juego. Existe una vitalidad en la imagen porque en la pose de los cuerpos está la experiencia del juego y en sus rostros el gesto refleja el instante del juego; incluso podemos reconocer el trayecto del objeto a través del campo que nos presenta la imagen. Por ende, el desplazamiento del balón genera un trayecto, dado que se evidencia que en cada espacio de los individuos hay puntos que suscitan trayectos, lo que Ponty (1993), describe como *movimiento en diferentes puntos del trayecto* y que es perceptible en nosotros por la distancia

en la que se encuentra el balón de los jugadores, razón por la cual, el propio cuerpo establece una relación directa con el objeto.

Cuando la realidad se hace imagen es perceptible y representable, pero, cuando la realidad es presentada, la imagen está siendo mediatizada y generando una pérdida de reflexión, pues el tiempo instantáneo de la realidad cuestiona la veracidad debido a que expone una sobresaturación del acercamiento, produce una distancia del acontecimiento, a saber, cuando el movimiento en vez de ubicar, desorienta. El eterno presente produce hombres sin orientación porque la velocidad del movimiento impide que ocurra una emoción propia, pero y entonces, ¿Qué produce la velocidad de la imagen en cuanto a la percepción?

La percepción es el trabajo de la realidad que recae en el cuerpo —a través de los sentidos— — la materia. En tanto es percibida por el hombre puede ser representada, las reverberaciones de la realidad recaen en los sentidos y permiten que exista. Al encontrarse frente a algo, al relacionarse con ese algo, obtenemos una imagen que a su vez crea otra imagen a partir de la experimentación que se desarrolló en esa relación. Hay entonces una conciencia, la imagen de algo cuando está en relación con la persona produce una nueva imagen, una percepción de ese algo. Recordemos que Barthes (1990) habla de *la reacción experimentada por el sujeto ante algo*: “el sujeto ofreciéndose como cuerpo del experimento e indirectamente, como protagonista” (p. 17). Es allí en donde ocurre la percepción, aquello que en Virilio (1998), Paul Klee expresa como “ahora los objetos me perciben”, los objetos solos no poseen percepción ni representación, lo ocurrido es mediación del objeto con el hombre, razón por la cual, para que ocurra esa experimentación debe presentarse en un tiempo.

La realidad no posee juicio alguno, por el contrario, lo debe suscitar. Pero cuando la realidad es emulada por medio de técnicas se está delegando la mirada subjetiva a una visión

objetiva y esto produce una realidad objetiva, la paradoja lógica mencionada por Virilio (1998), en la cual *la imagen en tiempo real*, domina *la representada*, se está frente a la condición del tiempo como orientador de la mirada, por lo tanto, de la percepción. Cuando ya no vemos la variable de *imagen-pensamiento* se está frente a “la tiranía del tiempo real, ese accidente del tiempo de una instantaneidad que es fruto de un progreso técnico no controlado políticamente” (Virilio, 2006, p.74). Hablar de la unidad del tiempo implica pensar que el espacio-lugar está estrechamente ligado con el movimiento que es perceptible, de ahí que podamos identificar lo lejano y cercano, porque precisamente hace parte de la realidad. Develar esa realidad es problematizar lo que ocurre con la velocidad y los diversos acontecimientos que suceden en un tiempo produciendo percepción, alterar el flujo del acontecimiento, produce un accidente, una alteración de la realidad, una intervención de la verdad que está manipulada y que es presentada como “verdad”.

Nos encontramos actualmente frente a la súbita revelación de un espacio crítico que resulta de la compresión temporal, de esa contracción telúrica del espacio-tiempo de las actividades interactivas de la Humanidad en la era de una globalización a la vez económica, política y militar. (Virilio, 2006, p.75)

El tiempo permite que la experiencia sea posible, es decir, la interacción entre los sentidos, la materia y el tiempo permite la percepción. “No es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen” (Ponty, 1993, p.10). Ocurre que, el acto mismo existe en relación a la experiencia con el ser, pues se *es* en el tiempo, por lo que existir supone la experiencia con un medio, un espacio y un tiempo, los cuales se encargan de producir un acontecimiento. “Es únicamente la ruptura de continuidad, el accidente intempestivo que viene a romper la monotonía”

(Virilio, 2006, p. 36). En la detención del tiempo, las interacciones de los sentidos se fijan para capturar lo ocurrido en ese instante, es la realidad la que se hace imagen a través de la percepción que, a su vez, transmite algo. Yo tomo conciencia de un algo porque posibilito el pensamiento y permito que la experiencia sea descrita: en un contar la imagen. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando la realidad se hace imagen, pero se encuentra mediatizada?

Capítulo 2

Es más fácil engañar a la multitud que a un solo hombre.
(Paul Virilio, 1998)

2.1. Percepción

El modo cómo accedemos al mundo es definido por la percepción, sin embargo, esta es distinta a la sensación y al pensamiento. En términos generales, la distinción radica en que analizar la manera en la que se constituye la imagen y que una vez conceptualizada permite abordar la percepción que es un acto creador que, a diferencia de las sensaciones que no son obra nuestra, hacen que lo externo tenga sentido.

En su estudio sobre la mirada, Virilio (1998), confirma esta distinción al afirmar que mirar un objeto implica un movimiento que oculta los demás objetos, pero a la vez, nos abre el objeto que miramos y lo fija. Esta apertura y fijación no obedece a la constitución de nuestros órganos visuales, sino a la manera en que accedemos al objeto. No obstante, este acceso nos permite habitar en el objeto, adentrarnos en su plenitud, algo que mediante el pensamiento no podemos alcanzar. Por una parte, debido a que, a través de él, sólo nos percatamos de las relaciones exteriores del objeto; y por otra, porque el objeto, en cuanto idea, es un aspecto en el espacio y tiempo objetivos. Estas determinaciones del objeto no nos permiten tener una experiencia perceptual del mundo, el cuerpo es un objeto entre los otros y adquiere significado por el pensamiento. Lo que permite situarlo como un problema de signos. Ponty saca el cuerpo de la representación, saca el cuerpo de la concepción de la representación y lo ubica en la percepción. Sin embargo, la relación exterior que el pensamiento establece con el cuerpo, es muy distinta a la experiencia que tenemos de él, porque nosotros no experimentamos nuestro cuerpo como fuera de nosotros mismos, sino que somos nuestro cuerpo.

De esto que para Ponty la significación no sea solamente un acto de pensamiento, sino que sea, a su vez, una imposición del cuerpo mismo. Siendo así surge el siguiente interrogante: ¿el discurso produce percepción? Se puede decir que para Ponty la palabra o imagen verbal se asemeja a las sensaciones en el sentido que no son un acto nuestro, sino que tienen cierta independencia con respecto al sujeto que la pronuncia, el cual solamente las articula mecánicamente gracias a los estímulos adecuados “el hombre puede hablar como la lámpara eléctrica puede volverse incandescente” (Ponty, 1993, p.192).

Esta independencia de la palabra supone que los vocablos por sí mismos carezcan de significación puesto que es recíprocamente y en virtud de este, que las palabras llegan a tener algún sentido. En efecto, cuando se denomina un objeto, no se hace porque anteriormente se haya reconocido, sino que lo reconocemos únicamente cuando lo denominamos, y al hacerlo, le imponemos un sentido adquiriendo un poder sobre él. Ejemplo, cuando los objetos, aunque familiares nos resultan indeterminados por no contar con los nombres que los designan, o con el pensamiento que no puede formularse con palabras, todo esto figura como una especie de carencia y lejos de ser la palabra deberá ser después consumación. Es por esto que Ponty (1993) afirma que la palabra no está en el pensamiento, sino al contrario, es el pensamiento el que está dentro de la palabra.

En este sentido, podemos afirmar que hay una significación que precede al pensamiento y más que precederlo es la condición sin la cual no podría haber pensamiento alguno. Sin embargo, esta significación va más allá de la denominación de las cosas y se refiere a un *mundo* y a un *modo de ser en el mundo*. Para que haya comunicación, no basta con que los interlocutores tengan conocimiento del vocabulario y la sintaxis de la que hacen uso, supone una intención significativa de ambos que se describe como “un hueco que quiere colmarse” (Ponty, 1993, p.200). Esta

afirmación resalta el carácter radical de la interacción, debido a que en ella no se comprometen solo las palabras, hay dos existencias que indican un mundo y un modo de ser en el mundo, que son expresadas no solamente a través de las palabras, sino también por medio de comportamientos y de gestos. La comprensión mutua y la comunicación tienen su comienzo en esta dimensión de la existencia, en la que el cuerpo cumple un rol central, pues es este, el que hace legible la intención significativa de cada uno de los implicados en la comunicación. La coincidencia de la intención se confirma a un nivel pre-reflexivo, es anterior al pensamiento y exige la presencia corporal: “todo ocurre como si la intención del otro habitara mi cuerpo, o como si mis intenciones habitaran el suyo” (Ponty, 1993, p. 202).

Por otra parte, el reconocimiento⁴ de otra persona, a diferencia del reconocimiento del objeto, no se lleva a cabo designándola a través de un vocablo, sino a través de la percepción de su gesto. El movimiento que llevan a los seres humanos a confirmarse mutuamente y, por ende, a validar sus intenciones se da mediante gestos. Para Ponty esto se recrea en un reconocimiento ciego y un movimiento irreductible: ciego, porque su sentido no es algo dado y preconcebido, e irreductible, porque no supone una definición sino un razonamiento previo para ponerse en movimiento.

Ahora bien, la intención significativa no es una operación del pensamiento, sino una transformación del propio ser o una modulación sincrónica de la existencia. En efecto el hecho que, los sentidos de los gestos no estén dados de antemano, ni que remitan a otras palabras cuyo sentido está ya formado, nos exigen un esfuerzo e interés por colmar ese vacío de sentido —que

⁴ Más allá del reconocimiento del Personalismo de Emmanuel Mounier en el cual se afirma como movimiento fundamental de la existencia de un ser humano reconocer a otro, un movimiento de la vitalidad en el cual la persona no alcanza a conocerse, esto ocurre solamente a través de otros “yo”; el reconocimiento del que se habla en esta oportunidad concibe un reconocimiento de lo diverso y diferente, entonces de una multiplicidad de sentido.

acarrea el reconocimiento del otro y vernos reconocidos por él—mucho más profundo. Si volvemos sobre la pregunta que motivó el acercamiento al pensamiento de Ponty, a saber: ¿cómo el discurso produce percepción? parece que surge un nuevo interrogante de acuerdo con lo anteriormente expuesto y es el siguiente: ¿no es acaso la percepción, al preceder el discurso, la que lo produce, y no al revés, como nos sugiere la pregunta de nuestro punto de partida?

Antes de responder a ello, es necesario definir el concepto de discurso que, en la obra *La condición postmoderna* de Jean-François Lyotard (1987), se enmarca como capital para comprender no solo desde su definición en soledad sino su relación con las nociones de sociedad y saber. El autor declara que, la transformación de aquella (la sociedad) repercute en la naturaleza y valor de este: (el saber). En las sociedades postindustriales cuyo modelo económico es el capitalismo, *el saber* se vuelve una fuerza de producción y objeto de comercialización, razón por la cual, se genera toda una dinámica económica de “*conocimientos de pago / conocimientos de inversión* que tiene por consecuencia que el “sabiente” tenga una relación meramente exterior con el saber y lo estime como un medio de supervivencia; ejemplo de ello, el antiguo principio según el cual versa que el saber es indisociable de la formación espiritual o personal.

Sin embargo, tal estado del saber no depende únicamente del cambio de condiciones económicas y sociales, sino que también se encuentra supeditado, al ocaso de los metarrelatos, los cuales tienen su origen en la crisis de la metafísica y en el surgimiento y desarrollo de las ciencias positivas. En efecto, con el desarrollo de la ciencia, la metafísica deja de ser un metadiscurso que legitima el saber científico adquiriendo esta independencia de criterio y un campo de aplicación insólito para aquella que es la producción técnica. Tanto el fin de los metarrelatos como la comercialización del saber trae consigo la pérdida de validez de las instituciones que rigen el lazo social las cuales contribuían a la realización de los propósitos de tales metadiscursos: el estado y

la universidad. A partir de este diagnóstico, es que para Lyotard (1987), se hace urgente responder a las siguientes preguntas: ¿Dónde puede residir la legitimación de los discursos después del fin de los metarrelatos? y ¿Dónde la legitimación del lazo social y de una sociedad más justa se permite?

Con respecto a la primera pregunta, Lyotard (1987), argumenta que el peso de la legitimación del saber se da en aquello que él mismo reconoce como *juegos del lenguaje* los cuales pueden definirse como las reglas de uso y validez de los enunciados. Estos enunciados son tres: los denotativos, los performativos y los prescriptivos. Los primeros se caracterizan por tener un referente específico y por exigir a los destinatarios dar o negar su asentimiento mientras que los segundos no son temas de discusión y su enunciación coincide con su efecto en el referente. En el caso de los terceros, estos suelen ser ruegos, peticiones, órdenes, mandamientos, que esperan del destinatario la realización de la acción referida.

Un aspecto a tener en cuenta de los enunciados es que implican relaciones de poder y se determinan desde el concepto mismo de poder como a las funciones de status que van a determinar las formas de construcción social. Por ejemplo: los denotativos son enunciados por sabientes; los performativos son enunciados por la autoridad, que al enunciarlos causa un efecto sobre el referente, no obstante, lo descrito no de modo general pues existen en diversos actos del habla acción sin que este esté condicionada a una voz autoritaria, hay actos del habla que enunciar una acción a posteriori.

“lo que pasa en la universidad, el destinatario queda en posición de tener que dar o negar su asentimiento, y el referente también queda comprendido en una de las maneras propias de los donativos, como algo que exige ser correctamente identificado y expresado en el enunciado al que se refiere” (Lyotard, 1987, p. 11)

y los prescriptivos también por una autoridad, “el incremento del poder, y su autolegitimación, pasa ahora por la producción, la memorización, la accesibilidad y la operacionabilidad de las informaciones” (p.38). No obstante, no tendrían por efecto que el destinatario del enunciado realice la acción que se le pide. Ahora bien, estos enunciados no se limitan a comunicar información, sino que son pragmáticos, es decir, repercuten en la acción, son efectivos.

Los enunciados de las ciencias positivas son de carácter denotativo e imponen condiciones suplementarias para que los mismos sean aceptados, verbigracia de ello, la accesibilidad a los objetos que en ellos se describen. Por esta razón, es que no se puede admitir que el saber científico sea el único saber, puesto que hay otro tipo de saberes concernientes al *saber-hacer*, al *saber-vivir*, al *saber-oír*, entre otros, que exceden el criterio de verdad de la ciencia, siendo esta solo un subconjunto de conocimientos en relación al saber en general.

Ahora bien, estos otros saberes, Lyotard (1987), los agrupa bajo el nombre de *saberes narrativos*, los cuales poseen las siguientes propiedades: la primera, es que toman la forma de relatos populares (mitos, leyendas, cuentos) los cuales definen los criterios de competencia de la sociedad en donde son contados y los criterios de valor de las acciones que en estos se realizan o se procuran. La segunda propiedad es que la forma narrativa admite una pluralidad de *juegos de lenguaje*, estos no surgen porque el discurso científico se encuentre en crisis, *los juegos de lenguaje* aparecen en la medida en que los enunciados empiezan a situarse por encima del discurso. El problema que advierte Lyotard (1987) reside en los enunciados. Los enunciados son lo contrario al discurso, sobre todo, son contrarios a los discursos vacíos debido a que lo opuesto al concepto es discurso que es universal, por otra parte, el enunciado sí tiene un trabajo interior: que vendría a ser el concepto. Los discursos mantienen todo el tiempo una noción de universalidad y abstracción

y esto da paso a los tres tipos de enunciados de competencias, no obstante, son ordenados en una perspectiva de conjunto. La tercera propiedad es que la transmisión de los relatos no son algo que realice únicamente el locutor sino también el interpelado y aquel del que se está hablando, y en este sentido es cómo la transmisión define un criterio de triple competencia, a saber, *el saber-decir*, *el saber-escuchar* y *el saber-hacer*, los cuales fijan las relaciones de la comunidad consigo misma y con su entorno y que también permiten establecer reglas pragmáticas que constituyen el lazo social. La cuarta propiedad se aloja en el hecho que, la incidencia de los relatos en el tiempo, no depende de procedimientos especiales de autorización, sino que tienen por sí mismos esa autoridad al determinar criterios de competencia y al ser actualizados por un pueblo al contarlos, escucharlos e interpretarlos.

Con respecto a la pregunta, ¿dónde se halla la legitimación del lazo social y de una sociedad más justa? Lyotard (1987) plantea que los lazos sociales se establecen en virtud de los juegos de lenguaje que son compartidos en todas las capas de la sociedad, independientemente de edades, situación económica, etc.

Lo anterior obedecen a lo que él llama una *agonística general del lenguaje*, que quiere decir una competencia que consta de jugadas del lenguaje sin que tenga por resultado una victoria o una pérdida, pero sí un desplazamiento, una variación, una alteración y una desorientación del mensaje que, entre más se intensifiquen, pueden dar lugar a enunciados inesperados. Esta perspectiva agonística del lenguaje nos presenta a la sociedad conformada por redes flexibles de juegos de lenguaje, no obstante, el potencial que implica tal flexibilidad y agonística parece encontrarse limitado o condicionado por las instituciones que, para el autor, no son definitivas, más bien, estas limitaciones son resultados provisionales de la agonística de los juegos del lenguaje que tienen lugar dentro y fuera de las instituciones.

Ahora, ¿cómo estas dinámicas propias de los juegos del lenguaje contribuyen a una sociedad más justa? Lyotard (1987) rechaza el consenso porque este se postula como criterio de legitimidad y validez de los discursos junto con la contribución a la realización de los propósitos de un metadiscurso. Por ejemplo, la emancipación del proletariado del metadiscurso marxista, o la paz mundial del metadiscurso épico-político del siglo de las luces.

Lo que propone el autor es que la justicia podría tener su punto de arranque en el reconocimiento del heteromorfismo de los juegos del lenguaje y sumir en el terror a los jugadores de la agonística del lenguaje que, para esto, se ha de dejar el consenso de las reglas de los juegos del lenguaje en manos de los jugadores efectivos de un juego en concreto, de manera que sus determinaciones solo tengan alcances locales, espacio - temporales y para los implicados en el mismo.

Ahora bien, teniendo en cuenta la caracterización que el autor hace del saber en cuanto que juego del lenguaje, podemos concluir que, para este filósofo, el discurso es sumamente importante. En efecto, el discurso es una construcción compleja que implica mucho más que la transmisión y organización de información, pues legitima unas prácticas y unos valores que rigen una sociedad y permite a su vez a las personas hacer parte de ella. Sin embargo, Lyotard (1987), no acepta un discurso con pretensiones universales, quiere decir, un discurso que sea legítimo para todos y al que todos tengan que acogerse, como los metarrelatos, sino que el autor aboga por una multiplicidad de discursos que tengan efecto y rijan sólo localmente a los jugadores efectivos, hecho que haría que fuese más justo. Esta posición que alienta la multiplicidad de los discursos locales y de los relatos populares, que como hemos visto, por sí mismos se justifican, en tanto que ofrecen una perspectiva de conjunto y determinan criterios de competencia, tiene por consecuencia la descentralización del poder discursivo, y por ello, del valor y la dirección de las acciones. Lo

que parece positivo, pues permite que las personas cuenten con un campo mayor de maniobra a la hora de percibir e interpretar la realidad y que algunas comunidades afirmen sus identidades y los relatos que durante mucho tiempo han sido ocultados, despreciados y hasta maltratados en nombre de los valores y propósitos de los metarrelatos.

Existe una dimensión pre-racional y pre-conceptual que genera su propio discurso y a la vez, produce percepción. Esta es la dimensión de la existencia, en la cual se manifiestan distintos aspectos de la vida humana, como el lenguaje, la mirada, el cuerpo, el gesto, que en sí mismos están cargados de sentido, pero que, no obstante, requieren que dicho sentido, sea creado. Esto se debe a que estos aspectos que constituyen un discurso no han sido aún actualizados ni en el lenguaje ni en la acción, y si bien existen y lo preceden, sólo adquiere sentido pleno mediante un acto creador que los exponga el cual vendría a ser el acto de percepción. Lo anterior el mismo Ponty lo describe como la acción de que el discurso presuponga el pensamiento, es decir, no se podría explicar cómo un escritor empieza un libro sin saber exactamente qué pondrá en él.

El lenguaje crea actos y estos actos son performativos. Si concebimos las acciones del discurso, estos producen percepción: los enunciados entonces tienen un interés mientras que los discursos producen acciones políticas. Lo anterior Virilio (1996), lo explica con la afirmación “con el paso del tiempo sólo cambian los vectores” (p.35) entendiendo vectores como dioses que tienen el poder y la palabra. Por ende, así como guían, desorientan a la vez produciendo percepciones pues “cuando el uso de la lengua y la escritura se generaliza y se convierte en garante de leyes democráticas, el antídoto aparece en el acto con nuevos códigos” (p. 17). Actos, en los cuales llegan a converger la palabra y el espacio y que si recordamos lo dicho por Lyotard (1987), orienta multiplicidades meta-argumentales que constituyen una intención y que Virilio (1998), reconoce como *dimensión relativa* la cual disuade la realidad de la palabra. Un ejemplo de esto es la Polis

griega constituida como unidad política donde se pretendía que todos los habitantes de la civilización griega estuvieran en dicho espacio de poder y participación, deslegitimando espacios circundantes a partir de la palabra, y utilizando la democracia como técnica de persuasión. Si para la fenomenología el concepto de espacio tiempo nunca se altera, aquí es indispensable reflexionar sobre la alteración que Virilio (1998) propone como producción de percepción debido a que, la variación de tiempo y espacio pone en juego aquello que se encontraba estable y le otorga una variación: ahí se produce la percepción que no es lo mismo que la emoción.

La emoción es intencional. Es un estado que, aunque es perceptible, hace parte de la experiencia con el medio como posibilidad de acción, es, si se prefiere, causa o consecuencia de lo que ocurre alrededor, es el producto del campo fisiológico, un mediador entre *el estar* y *la situación*. No obstante, lo que ocurre con la percepción es que esta se produce, implica una profundización puesto que es fabricable, por ende, la percepción es una variable que tendría — bajo lo descrito anteriormente— reconocer que, si proviene del discurso, es porque la percepción es fabricable y profundiza en las ideas que son dadas. Bien dice Virilio (1998), que se está ante la transparencia de la interpretación debido a que, ante un procesamiento de variaciones que aparecen y desaparecen, esto produce percepción a través de variables como lo son, tiempo, espacio, movimiento y luz y al dejar de *ser* lo que se *es*, deviene percepción.

La percepción que plantea Paul Virilio (2006) se encuentra más allá de la experiencia, pues sugiere la relación del espacio y tiempo desde la experiencia con el mundo puesto que *estar* en el espacio en determinado momento lleva a desarrollar como capacidad el reconocer y guardar a la memoria en el lugar. Es aquí donde “la orientación de las plazas y de las avenidas es contenida por mi vitalidad, la ciudad está presente en la vivacidad de mi memoria de los lugares” (p.17). No sólo la orientación es espacial en sí misma, constituye una visión de movimiento como ciudadanos,

como habitantes del mundo y desarrollar esto también implicaría que exista en la memoria desde la percepción, la conciencia de las direcciones como ejercicios del trayecto de la vida. Estas vendrían a ser aquellas idas y venidas que son recorridas por todos los individuos, aquí vuelve a afirmarse la ciudad como tiempo y memoria, “las calles son los corredores del alma y de las oscuras trayectorias de la memoria” (p. 22).

Para ejemplificar lo anterior en la obra de Orwell, la percepción es vitalidad, puesto que se está ante la experimentación de objetos que desarrollan memoria. La mirada no entra en los objetos para ser definidos, se da en un ejercicio de descubrimiento que permite entender cómo el recordar es un trayecto de la memoria y los objetos permiten el desplazamiento, ese ir y venir del presente al pasado y viceversa. Sin embargo, existe un poder tal que promueve el olvido como estrategia de control del presente y del futuro, lo que Vilirio (1998), describía como aceleración de la realidad para destruir la orientación del ser humano. En 1984,

Olvidar cuanto fuera necesario olvidar y, no obstante, recurrir a ello, volverlo a traer a la memoria en cuanto se necesitara y luego olvidarlo de nuevo; y, sobre todo, aplicar el mismo proceso al procedimiento mismo. Ésta era la más refinada sutileza del sistema: inducir conscientemente a la inconsciencia, y luego hacerse inconsciente para no reconocer que se había realizado un acto de autosugestión. (Orwell, 2017, p. 38)

Siendo así que el olvido como recuerdo a cierta distancia genera desorientación más allá del concepto de espacialidad, produce que se carezca de percepción, pues no hay variaciones en ese *ser* que habita el mundo.

Entonces, la mentira pasaba a la Historia y se convertía en verdad. (. . .) El que controla el pasado — decía el slogan del Partido —, controla también el futuro. El que controla el presente, controla el

pasado. Y, sin embargo, el pasado, alterable por su misma naturaleza, nunca había sido alterado (Virilio, 2006, p. 38).

George Orwell en *1984* describe cómo son dadas las imágenes desde una realidad objetiva que pretende automatizar la percepción poniendo en cuestión las capacidades visuales del ser humano, pues el movimiento constante de las imágenes presentadas produce una imagen intencional. Explorar la realidad mediante los sentidos es acudir a la imagen que produce una vitalidad en la percepción, por esta razón, cuando se carece de ese explorar, cuando existe una distancia entre el espacio que se reemplaza por el tiempo, se está transfiriendo la capacidad de la percepción a un modelo de opinión y comportamiento. Focalizar la imagen orienta la mirada. Como se había mencionada anteriormente, la luz constituye la imagen, la luz no debería venir de ninguna parte puesto que tendría como finalidad dirigir o vigilar, ejemplo claro de esto: en la obra es la luz natural el centro de experimentación: “permanecieron a la sombra de los arbustos. La luz del sol, filtrándose por las innumerables hojas, seguía caldeando el rostro. Winston observó el campo que los rodeaba y experimentó, poco a poco, la curiosa sensación de reconocer aquel lugar” (Orwell, 2017, p. 115). Por otro lado, la luz que vigila,

Era de noche y todo estaba cegadoramente iluminado con focos. En la plaza había varios millares de personas, incluyendo mil niños de las escuelas con el uniforme de los Espías. En una plataforma forrada de trapos rojos, un orador del Partido Interior, un hombre delgado y bajito con unos brazos desproporcionadamente largos y un cráneo grande y calvo con unos cuantos mechones sueltos atravesados sobre él, arengaba a la multitud. (Orwell, 2017, p. 168)

Capítulo 3

El cine es ver y sentir la luz después de un trabajo terco con las tinieblas.
(Carlos Mayolo, s.f.)

3.1 Cine y variación

Por lo que se refiere al cine, este es una sucesión continua de imágenes; lo ocurrido con el cine es la concesión de luz, la velocidad de la luz a través de las imágenes en movimiento, algunas consolidadas en la memoria y otras establecidas como nuevas adquisiciones, “los espectadores no fabrican sus imágenes mentales a partir de lo que les es dado de inmediato, sino a partir de sus recuerdos, como en su infancia, rellenando por sí mismos los blancos con imágenes que crean a *posteriori*” (Virilio, 1998, p. 13).

Lo que implicaría que la construcción de las imágenes exponga tiempo y espacio en relación con ver y saber, observar y mirar. Lo anterior podría aclararse al comprender que las imágenes no están dadas, antes bien, existe una variación entre el objeto y el significado. Habría que representar todo aquello que se percibe, reflexionar sobre la imagen es reconocer que la constituyen sonidos, atmósferas, colores, lenguaje corporal, lenguaje escrito y espacios; delimitar la imagen al ejercicio visual es negar la diversidad de significantes del arte. En la imagen del cine, partículas discontinuas (gestos, paisajes, animales, entre otros) son descritos como *elementos retóricos* o *elementos de connotación*. “Dichos elementos, desligados de su simbolismo, pueden constituir sistemas de significación secundaria que se superponen al discurso analógico” (Barthes, 1990, p. 20), puesto que no hay imagen sin discurso. Las imágenes también son variación, dichas percepciones que producen las imágenes se movilizan en el ser, se acercan, se alejan y se fijan en la memoria; el recuerdo es sin duda, la imagen de un tiempo en constante movimiento.

Nuestras imágenes mentales, nuestra memoria, residían en una relación única en el seno del organismo, entre el calor y la claridad o entre el frío y lo oscuro. Si esta relación se perturbaba, se producía la amnesia, el olvido del mundo visible. (Virilio, 1998, p. 40)

Por lo que se refiere al cine, este contiene una mirada que posibilita su comprensión o por el contrario produce un distanciamiento de aquello que muestra. Aquello que contiene la imagen, es también percepción, entonces, la imagen no sólo implica la detención de la vista en el objeto, sino que suscita la posibilidad de producir una nueva mirada, dado que la imagen en sí no es adquirida de modo instantáneo, implica siempre la interpretación⁵. No obstante, a modo paradójico, genera una ilusión óptica pues esta, no solo es variación de tiempo y espacio. La dimensión de tamaño también hace parte de la visión que muestra el cine, todo se alcanza, lo impensable o lo desbordado se transforma en alcance, en totalidad.

Ahora bien, el tiempo es observable y el espacio medible, es decir, vendría a ser la conquista militar del espacio tiempo visto en el cine y sobreexpuesta⁶ en los medios de comunicación. No obstante, existe una fragmentación en el entorno, toda vez que, la conciencia del tiempo y el espacio se ve alterada por la percepción que produce la variación en las imágenes, aquello que Lyotard (1987) describió como privilegiar la información mediada frente a los medios y no frente a los fines del discurso. Partiendo de la circunstancia que el espacio y el tiempo como

5 La interpretación que aquí se habla es aquella que sugiere una amplitud de significantes, una comprensión que no se acota en el saber, se desplaza del signo al significado y que radica en un fundamento reflexivo, un campo amplio que posibilita la profundización y crítica de un saber y que deriva en dirección a la argumentación. Wellmer, (2013) afirma que el significado se constituye dentro del proceso de interpretación ejemplo de ello, la democracia, que solo es interpretada a partir del campo de acción, el concepto democracia se localiza en el ejercicio de vivir en sociedad, de movilizar el saber hacia la producción de sentido y hacerlo perdurable desde la multiplicidad de signos que disponen la subjetividad.

⁶ Sobreexposición: Ya se ha hablado que la luz es un elemento que constituye la imagen, llegados a este punto es una paradoja en vista de que no solo se está frente al fenómeno de luz sobre un objeto generando mayor luminosidad al punto de dejar de ver, aquí la paradoja, si la luz nos posibilita al acercamiento también hace desaparecer el objeto a causa del exceso de luz, lo que José Saramago en Ensayo sobre la Ceguera describía; aquella luz tan fuerte que cegaba.

trayecto y velocidad al reemplazarse demuestran que ya no se está frente a un acontecimiento, sino ante su creación. “Relanzar un pensamiento fractario” (Virilio, 2006, p. 41). En el acontecimiento, aquella representación es pasado y la presencia misma de este, no es más que un tiempo diferido y un espacio fijado. Existen diversidad de imágenes en movimiento, velocidad de la luz que produce percepción y sensación. En el primer caso, el trabajo de la realidad recae en el cuerpo que observa, dando pie a las sensaciones, recordando que la imagen está acompañada de discurso, una visión que explica la realidad con elementos artísticos. Las sensaciones son los estímulos que producen impresión sensorial en el ser a partir de la exterioridad e interacción con el medio, por ende, existe la producción de percepción a través de la interpretación.

Ver cine implicaría entonces, no sólo reconocer las formas, sino interpretar el campo de visión que proporcionan las imágenes y que motivan la producción. Los medios de percepción de la realidad se amplían en el cine debido a su diversidad y complejidad partiendo de la situación que, existe una variación entre el espacio y el tiempo atravesada por la velocidad que trae consigo la posmodernidad. La condición y la forma en que se vive ha producido discursos que han legitimado la imagen cinematográfica en aras de no dotar de conciencia al tiempo, un presente continuo que ata el hecho y expone el acontecimiento. Dado esto, surge la dificultad de discernir ¿en qué momento el discurso técnico del cine orienta la realidad? Podría decirse: cuando el cine tiene que acudir a la imagen, cuando aquello que es real no alcanza, trasgrede con el diálogo y produce lo anteriormente descrito, la sensación.

La sobreexposición en cuanto al cine se asocia no sólo a la luz y a la técnica usada en el proceso de iluminación, ni mucho menos a la interpretación que suscite la claridad u opacidad; la sobreexposición funciona y se da como una múltiple narración que revela y se oculta a su vez. La luz y las sombras componen todo un campo de relación significativa, una dinámica que se lee en

un cuadro sensible de fondos, formas, espacios, personas, atmosferas, paisajes, etc. Por consiguiente, es descubrir algo quizás inenarrable pero que, no obstante, se abre ante nosotros y permite fijar la presencia de lo invisible. Todavía cabe señalar que es perceptible ante nosotros una vez se fragmente una imagen y se produzcan otras nuevas, “cuando lo que era visiblemente nada se transforma en algo, la distancia más grande ya no excluye la percepción” (Virilio, 2001, p.7).

El exceso de la luz en la imagen no sólo distorsiona, sino que genera un énfasis; para la palabra, la hipérbole desnaturaliza lo dicho, de manera que en el cine la sobreexposición desnaturaliza el entorno. A continuación se expondrá unos ejemplos de lo descrito anteriormente sobre la sobreexposición, la manera en la que los distintos directores de cine narran posibilidades a través de recursos técnicos del registro audiovisual y la información a descubrir.

Primero, en la cinta alemana de Fatih Akın *El guante dorado*, existe una sobreexposición del personaje, un hombre que se oculta y a su vez se muestra produciendo grima, esa, su realidad expone el personaje, el cuerpo, el rostro del monstruo. La mirada no huye de la imagen, naturaliza al hombre despiadado y narra con diversos recursos (luz, sonido, espacio, tiempo, etc.), los acontecimientos del vivir, la luz y el dolor, la sobreexposición de la abstinencia. En la figura 5, la naturaleza del dolor le es cedida a aquel hombre. Vemos en la imagen el exceso de la luz y se habla de distorsión cuando se pierden elementos propios que mantiene la imagen, en este caso, se visualiza esa pérdida de fondo y forma. Podría decirse que, cambia el elemento interpretativo que es controlado con un medio, luz, posición de la cámara, edición etc. Descubrir lo que se “escapa al observador por el hecho mismo de su excesiva evidencia” (Virilio, 1998, p.59), de la palabra no escrita o pronunciada, de la luz sutil o el exceso de la misma, de aquello que aparece o desaparece, de lo puesto o lo apartado; podría decirse que se concibe la sobreexposición.

Figura 5

El guante dorado - Fatih Akin (2019)



Tomado de: “*El guante dorado* “ Akin, F.(Director). 2019. [Película]. (<https://bit.ly/3pOvoF7>).

Del director polaco Jan Komasa, la película *Corpus Christi* del 2019, refleja una transformación que se logra visualizar a través del recurso de la luz, en donde la luz parece decir algo, muta con el personaje. La iluminación de esta pieza audiovisual transita con el personaje y la sobreexposición en este caso podría naturalizar el personaje dentro de un espacio y comunidad al punto que desaparece lo que era.

Figura 6

Corpus Christi - Jan Komasa (2019)



Tomado de: “*Corpus Christi*”. Komasa, J. (Director). 2019. [Película].

La siguiente captura de la película del 2018, *Criaturas fronterizas - Border* del director iraní Ali Abbasi, nos acerca a unos seres mitológicos que se reconocen a través de la otredad y la diferencia, en hallarse en el otro diverso. Se describe a partir del recurso visual, el gesto de oler “como acto que comunica” (Virilio, 1998, p. 11). El olfato informa, sobreexponer el acontecimiento que acerca a aquellos seres, aquella nitidez que trasgrede y produce sensaciones. El cine a través de las tomas no se limita a la mirada humana que busca la realidad, existe un punto de vista que le otorga valor al relato, en esta imagen se evidencia como se desnaturalizan los fondos para sobreexponer el personaje, para descubrirlo.

Figura 7

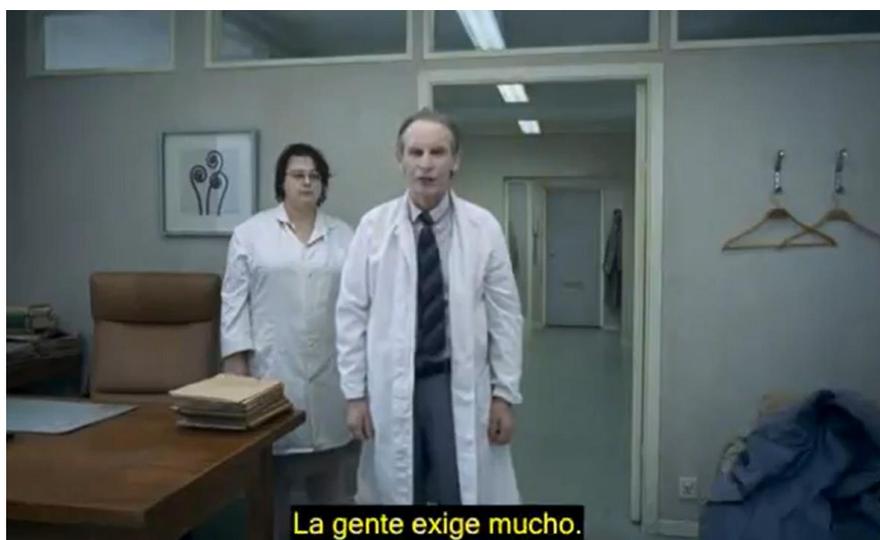
Criaturas fronterizas - Ali Abbasi (2018)



Tomado de: “*Criaturas fronterizas*”. Abbasi, A. (Director). (2018). [Película]. (<https://bit.ly/3msJfiE>)

Figura 8

La comedia de la vida - Roy Andersson (2007)



Tomado de: “*La comedia de la vida*”. Andersson, R.(Director). (2019). [Película].

Del director sueco Roy Andersson, *La comedia de la vida* del año 2007 posee diversos puntos de fuga, los fondos y formas son desnaturalizados para otorgarle un valor a los personajes, aquí no hay protagonistas, la variabilidad que converge de todos los seres es la protagonista. Existe una narración fragmentada, teniendo en cuenta que son varias historias, un deambular cotidiano, no solo se usa la luz para ello, los objetos hablan, el rostro y elementos como el maquillaje cuentan los silencios o detonan el grito del acontecer cotidiano, los colores narran, los sonidos afirman, en definitiva, existe una sobreexposición del absurdo.

La realidad no es suficiente, sin embargo, no es necesario sobreexponerla, el cine puede captar y a la vez desviar la realidad, es cercana de la misma forma que no es lejana, siempre se captura una subjetividad. El cineasta extrae un fragmento de la realidad, una porción que se va narrando a través del movimiento, recordando que el accidente deviene del acontecimiento y por ende, produce una creación. Siendo así, la variación de las categorías mencionadas en cuanto al cine, producen percepción, emoción y sensación. No obstante, no toda imagen se remite a la percepción, porque hay una independencia de la imagen que no recae en la percepción, no requiere del ser, considerando que, la imagen por sí misma existe y no requiere de alguien que la perciba. Cuando existe una intervención entre el objeto y el significado, este quiere ser expuesto o dotar de conciencia el tiempo, se está entonces frente a una alteración, una variable de la realidad en la cual, el cine pone en función los conceptos abordados anteriormente (luz, tiempo, espacio y forma) los cuales pueden identificarse a través de las técnicas de representación y la capacidad de producción de los cineastas.

El cineasta estadounidense Robert J. Flaherty fue el encargado de producir y dirigir el primer documental de la historia del cine, el cual fue estrenado el 11 de junio de 1922 titulado *Nanuk el esquimal*, una pieza audiovisual que registró una familia en el norte de Canadá desde su

intimidad. Un ejercicio de evidenciación de la cotidianidad que va produciendo una narrativa del movimiento, y que posibilita a su vez, la inmersión del espectador dentro del espacio y tiempo de la historia. Esto mediante recursos que se incorporan y permiten acercarse a la realidad representada. Valerse de los medios naturales, según Flaherty, producen la finalidad del documental: “representar la vida bajo la forma en que se vive”. Sin embargo, ese representar, como ya se ha mencionado anteriormente, es sobre todo movimiento, y el movimiento a su vez, produce percepción.

En el documental, la imagen tiene múltiples significantes y su problema no radica en la verdad o falsedad, el problema es el acontecimiento. Captar la mella de la realidad es un trabajo fatuo, el documental abate la realidad para descubrir su inmutabilidad, es respuesta que reacciona y cuenta el acontecimiento, el cual se da al ampliar la observación a mirada de todo un campo visual compuesto; al salir de la interioridad de quién filma y otorgarle a la espontaneidad un valor en la representación. Porque la variación que se evidencia en el documental es la del espacio y tiempo desde una dimensión que revela, que narra un campo amplio de posibilidades, *un fragmento arrancado*, en palabras de Georges Didi-Huberman (2004), la imposibilidad de representar la verdad es sin duda asentar que la realidad se puede atestiguar más no alcanzarla en su totalidad. Llegados a este punto, el documental traza una línea temporal que narra un acontecimiento y no hay posibilidad de huir porque capta la evidencia de un tiempo y de un espacio.

Para el año de 1956 el francés Jacques-Yves Cousteau y Louis Mallen produce el documental *El mundo del silencio*, el cual explora la vida marina a unos 150 metros de profundidad del mar Mediterráneo, el Mar Rojo y el Golfo Pérsico a bordo del Calypso. Esta pieza audiovisual es un acercamiento al mundo bajo el agua, en la que se da una inmersión no solo de los buzos sino de quienes observan el documental, en vista de la demostración de las formas de vida a partir de

la cámara en contraste con la experiencia misma, construyen un hilo narrativo que va conduciendo al espectador con recursos como la voz en off, el sonido propio del mar, el movimiento de la cámara y la luz natural. Todo esto constituye imágenes en movimiento, pues logran capturar la variación de un tiempo y espacio que se vuelve observable a través de las formas en el mar, de la vida misma que yace en las profundidades; el documental aquí es cómo el agua que sigue su curso y toma la forma. Ejemplo de ello: en el minuto 23:54, se captura un Tetraodontidae y el espectador se encuentra ante la variación de la forma que logra percibirse en ese espacio y tiempo preciso, nótese en el tamaño del pez la amenaza y resignación.

Figura 9

El mundo del silencio de Jacques-Yves Cousteau 1 (1956)



Tomado de: “*El mundo del silencio*” Cousteau, J. & Malle, L. (Directores). 1956. [Película].

Figura 10

El mundo del silencio de Jacques-Yves Cousteau 2 (1956)



Tomado de: “*El mundo del silencio*” Cousteau, J. & Malle, L. (Directores). 1956. [Película].

Lo que se capturó en esos segundos fue la fuerza del movimiento y la fuerza de la imagen cargada de información, la cámara se sitúa en el territorio de la realidad, pero reproduce el acontecer a través de todo un campo visual (luz, tiempo, espacio, formas, etc.). Otro aspecto importante del documental está en la producción no solo de percepción, sino también de sensación, en concreto, con Cousteau y Malle, el documental produce la sensación de estar ahí, de navegar en el mar debido al desplazamiento de la cámara y a la intensidad con que las imágenes se presentan. A partir del minuto 49 durante la filmación de un hecho ocurre un acontecimiento, el choque con una ballena, entonces, la ballena resulta herida y su ballenato muere (se escuchan los chillidos y el agua se tiñe de rojo) y la voz en off dice: somos testigos de un drama del mar, se hace documento vivo. Lo que inició con el hecho de navegar, desencadenó el acontecimiento del convite de los tiburones, es por esto que, el documental de *El mundo del silencio* no sólo da la

ilusión de estar ahí por el desplazamiento de la cámara es, por sobre todo, la sensación de la intensidad de las imágenes que conducen a un trayecto que recorre el espectador.

Capítulo 4

*El cine es el único arte que da a luz.
El cine sólo existe cuando el haz del proyector
crea la ilusión del movimiento gracias a su cruz,
la cruz de Malta que permite que la persistencia de la visión,
ese maravilloso defecto óptico, convierta lo discontinuo en continuo.*
(Luis Ospina, 2011)

4.1 Documental y Pornomiseria

En la cinematografía colombiana de los años setenta, la representación de la realidad que pretendían proyectar ciertos directores de la época se centró en registrar los aspectos socio-históricos de un país. En este mismo plano, el cine como hecho artístico permite narrar una sociedad y expone la complejidad del pensamiento humano, además de reflexionar frente a esa necesidad que tienen las artes de contar el pasado para perpetuarse en el tiempo. Los audiovisuales poseían un discurso de denuncia, la tendencia en las producciones se enfocó en el documental, éste presentó dos categorías: *documental institucional* y *documental social y de politización*. Para el desarrollo de este momento, se abordará la segunda categoría referida; vinculado a ésta, la mirada y la experiencia de los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina, quienes usaron la sátira y la ironía (figuras literarias) como principio de su lenguaje audiovisual, puesto que entrevieron en otras piezas audiovisuales de la época, un fenómeno de “crítica social” que merecía ser analizado.

En la narrativa audiovisual de la época del cine independiente, la sobreexposición de la miseria configuró una constante: la intención de mostrar los problemas de desigualdad social del país. La imagen del subdesarrollo latinoamericano constituyó una narrativa fílmica “disfrazada de revolución de pseudo-denuncia prefabricada para un mercado internacional donde son de más valor los esquemas que se tienen sobre el subdesarrollo que la comprensión de fenómenos internos” (Arbeláez, 2011, p.23). Sin embargo, la crítica que se generó fue la sobreexposición de

las distintas problemáticas nacionales, es bajo este fenómeno en donde se empieza a definir un concepto cinematográfico. Hernando Martínez Pardo (1978), historiador y crítico de cine colombiano, expresa el arduo escenario del cine: por un lado, la dificultad de presentar la realidad suscitando la concientización y, por otra parte, la necesidad de que la misma sea rentable,

La relación básica es cine-público, una relación histórica determinada por la situación real y concreta del público en función de la cual se concibe el lenguaje- como creador de espectáculo y productor de mensajes- en busca de un doble objetivo: enfrentar al público con su realidad “divertir enseñando. (p.396)

En los años setenta el contexto político, social, económico y cultural de Colombia permeó las artes, haciendo de estas un escenario de politización. razón por la cual el cine pretendió conseguir apoyo estatal como medio productor de piezas audiovisuales que promulgaran el acto social y en el cual no sólo se filmará el problema sino en donde se brindara la posibilidad de una concientización. En 1972, se estableció la Ley del sobreprecio, una intención de articular el cine local con el Estado, de modo que las nuevas narrativas politizantes de producción nacional tuvieran un apoyo económico y un impulso a la profesionalización de la labor cinematográfica. “La histórica carencia de una industria de películas, en medios de un mercado doméstico con altibajos en el consumo, es el contexto en el cual solo unas muy pocas películas colombianas han logrado éxito comercial” (Zuluaga, 2011, p.24). No obstante, lo que se pensó como una oportunidad, se tornó en un negocio que lucró a pequeños monopolios. Escribe Mayolo “los distribuidores hacían cortos con testaferreros y ellos, produciendo basura, se quedaban con la mayoría del dinero (que les daban para realización del corto) y los ponían antes de las películas taquilleras” (como se cita en Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012, p.61). Sumado a eso la dificultad de producción,

distribución y exhibición de aquellas piezas no cobijadas por la ley, y que por su parte sí le apuntaban a una postura crítica frente al impacto de la violencia del país. No solo la parte cinematográfica ha virado su mirada al acontecimiento de la violencia, otras manifestaciones artísticas han sobrevenido esta misma particularidad: las artes plásticas, la literatura, la música, etc.

Ahora bien, es la representación en propulsión, en actividad constante, —como lo permite el cine donde se posibilita plácidamente esta exposición, no de la violencia, sino de la miseria que acontece con ella—, una sobreexposición. Es decir, la violencia en el país, por lo menos “documentariamente”, está circundada por una prominente superficialidad. Registrar la violencia, desde su acontecer legítimo, es un hecho inalcanzable en esta porción de cineastas colombianos, más registrar la miseria violenta que se fija y que rebosan los interiores expuestos de las ciudades, eso sí parece capturable y exportable por estas productoras. Este modo de expresión en varias piezas audiovisuales desarrolló una visión exhibicionista como mecanismo de comercialización. Algunos directores proyectaron en el extranjero sus cintas en las cuales la protagonista era la miseria, sin embargo, los directores caleños, Carlos Mayolo y Luis Ospina, decidieron *sobre-adjetivar* por vez primera el concepto de miseria, y re situar la “Pornomiseria” como concepto cinematográfico.

En el año de 1977, Luis Ospina y Carlos Mayolo dirigen un documental de 28 minutos llamado *Agarrando Pueblo*, un “mockumentary”⁷ (falso documental) que emprende su crítica desde el objeto expuesto, no hablando de la pobreza o la marginalidad, sino exponiendo el

⁷ “El mockumentary se fue identificando como artificio narrativo, como el uso de los recursos expresivos y retóricos propios del documental para contar una historia ficcional. Puede definirse como un texto ficticio que adopta las retóricas del documental a lo largo de todo su desarrollo. En este sentido, se diferencia de aquellos textos en los que se recurre a imágenes documentales, pero solo fragmentariamente en un momento específico de la narración” (Sánchez, R. 2019, p. 63)

abandono que declara esa violencia. En su interior, se desprende la reflexión de la dificultad de representar y documentar la miseria sin sobreexponerla, con esta pieza artística los cineastas caleños elaboraron un manifiesto de la Pornomiseria para el año de 1978, texto titulado “Pornomiseria” con motivo de la première de *Agarrando Pueblo* en el cine Action République en París el cual declaraba: “así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores”. Registrar la violencia, desde su acontecer legítimo, es un hecho intrincado y poco productivo si hablamos en términos económicos, más registrar la miseria violenta que se fija en la carencia social que rebosa el país, eso sí parece capturable y exportable, considerando las palabras de los cineastas. Es en dicho espacio socio-temporal en donde se configura una herramienta cinematográfica narrativa, un concepto cinematográfico, si se quiere.

La narrativa que concibe Carlos Mayolo y Luis Ospina (1978), en *Agarrando Pueblo*, es la narrativa de la marginalidad, de la degradación humana, de la exclusión social. Narrativa que es expuesta usando como recurso el “mockumentary” (falso documental) que, no obstante, es incapaz de disimular su veracidad, puesto que no hay objeto falso, ni objeto que se disimula. Más ese “mockumentary” aparentemente, sí parece ser un recurso que se aborda en toda la producción cinematográfica colombiana la cual puede enmarcarse fácilmente en este concepto de cine. En suma, toda la pieza es un falso film, una falsa captura, una hiperbolización de la realidad.

El movimiento del cine es el movimiento del retorno. Retornar a nuestro origen desde la ocularidad, es decir, desde la contemplación. En el caso del cine pornomiserable, este movimiento se da cuando se expone la desnudez de la miseria, la decadencia y no de su detonante, “la violencia” ofreciendo a los ojos del espectador la apariencia de la realidad, más la misma a pesar de revelarse nunca es traspasada. De manera semejante la realidad adviene cuando se metamorfosea o

reemplaza la verdad por la ficción, pues todo ejercicio audiovisual deja de ser fiel a la realidad, toda vez que en se encuentra ante una intervención.

Carlos Mayolo y Luis Ospina en *Agarrando Pueblo* decretan una crítica desde esa misma desaparición del pueblo que se expone y que en esa exposición desaparece para sí. Por lo anterior, este “mockumentary” (falso documental) emprende su crítica desde el objeto expuesto que no habla de la exposición violenta de la pobreza o la marginalidad, sino que violentamente expone el abandono que declara esa violencia. Mendigar la imagen desde la captura de la misma mendicidad de lo capturado “el hombre”. Parece ser que, el retrato de la violencia es imposible documentarse, pero lo que sí parece poder hacer Carlos Mayolo es documentar esa imposibilidad que tiene el cine colombiano por registrar la guerra, esa falta de no ir al acontecimiento, sino al revés del mismo, es decir, a lo que deja: “la miseria”. Por ello, la necesidad de afrontarla desde su misma desvergüenza; sin dejar, no obstante, en exposición, el desprecio que se tiene por esa forma desvergonzada que hace el cine con los problemas internos del país.

Hay que advertir que la explotación y exportación de este objeto cinematográfico, nunca es exterior, a pesar de gozar de altísima popularidad en países extranjeros, incluso de ser producido por extranjeros como el caso de *La Sierra*, *muerte en Medellín* dirigida por Margarita Martínez Escallón y Scott Dalton, es antes bien, consumida y naturalizada por las figuras semejantes que las interpretan, es decir por las mismas poblaciones desfavorecidas y por otras no tan desfavorecidas, acción que genera otro fenómeno, a saber, una clara separación de clases. Se crea por tanto con lo expuesto un discurso de la imagen, una retórica del servilismo. El consumidor situado en una posición social favorable o no, se entretiene con la humillación del otro, entrevé que hay personas en peores circunstancias que él, y esto lo satisface, al punto que parece convertirse lo enunciado, en una clara experiencia onanista. Es evidente que esta satisfacción siempre surge a *posteriori*,

como toda rudimentaria lectura, y su culminación es acompañada además como una supuesta moraleja. Sin embargo, la mirada en el recorrido, en el trayecto del *humillado* o del *objeto que se humilla* es inalterable y se disfruta, se engulle, como un *objeto de consumo* cualquiera.

De una imagen lastimosa como precursora de este género de “la exportación de lo miserable” aparece el documental *Gamín*, producida por Ciro Duran y narrada por Carlos Muñoz, allí el retrato del abandono y de la marginalidad de niños en la calle, es indefendible. En el documental, se muestra impactantes tomas sin acuerdo pactado con los actantes: niños abandonados que sobreviven entre el hambre y la mendicidad en las calles de Bogotá, los mismos son registrados durmiendo, robando y librando toda una suerte de situaciones para subsistir o para alimentarse. Documentales como este, llevados a cabo por estas llamadas “Guerrillas cinematográficas” se valen del discurso de develar a partir de una *estetización del hambre*, una despiadada realidad que no se puede ocultar, de documentar las consecuencias de la violencia y de la ausencia de políticas garantes por parte del estado.

Figura 11

Gamín - Ciro Duran (1977)



Tomado de: “*Gamín*” Durán, C.(Director). 1977. [Película].

Si bien la pobreza y la mendicidad no son acontecimientos despreciables que se puedan pensar como “irrelevantes”, su captura cercana —como acontece en *Gamín*—, puede decirse que empobrece el concepto mismo de “pobreza”. La inactividad del desplazamiento, la fijación hipócrita de la cámara sobre los niños, escapan de la recreación de un acontecimiento, en tanto que, “enunciar no es denunciar” como se establece en el imaginario colectivo. Más parece, como dice Lyotard (1987), un juego del lenguaje, necesario para denunciar, claramente no en este documental, pero sí en quien lo reprueba. Carlos Mayolo y Luis Ospina en *Agarrando Pueblo* figuran como un producto que debe su nacimiento a este producto degenerativo *Gamín*, así como en la denuncia a la pobreza a su forma de exportarse como “producto consumible”.

Otro ejemplo, el documental *La Sierra, muerte en Medellín* (2004), donde no se pretende la exposición del fenómeno del paramilitarismo sino el paramilitarismo como excusa para registrar el testimonio de hombres sentenciados a muerte. El inicio de este documental abre con la toma en un primerísimo plano de un cuerpo baleado, el cual se encuentra bordeado por una multitud confundida, la cual especula sobre la eventualidad, mientras a tiempo se persigue afanosamente el desvanecimiento de la esposa o de personas próximas al fallecido. Luego de ello, se captura en un plano detalle el rostro del cadáver en su ataúd de manera “amarillista”.

Figura 12

La Sierra, muerte en Medellín - Margarita Martínez Escallón y Scott Dalton (2004)



Tomado de: “*La Sierra Muerte En Medellín*” Martínez, M., Dalton, S.(Directores). 2004. [Película].

Carlos Mayolo y Luis Ospina reconocen el juego del cine no prostituido, sino del cine que nos prostituye, el cine que deja de ser cuando se llena de prostitución: no recaer en el eufemismo de la imagen, sino en la imagen que se ufana de su misma vulgaridad. Vulgaridad que se establece

como t3pico del cual dispone de la creaci3n e implantaci3n de la subjetividad, levantadas a partir de fuerzas institucionales, sociales y por ende discursivas.

El m3todo de Mayolo en el no-documental *Agarrando Pueblo* es descubrir lo que se desvela en ese “buen-decir” que atraviesa todo el cine colombiano y que genera toda una pr3ctica de ideolog3as y de formas de pensar dentro del mismo pueblo, quiere decir con la intenci3n de producir una percepci3n, la humillaci3n con el sentirse bien. El movimiento cr3tico, por tanto, se realiza desde 3l mismo: la captura “no” de la desgracia, sino del desgraciado en el documental. La cristalizaci3n de la degeneraci3n humana no se ralentiza, no es intermitente en su aprehensi3n, no desconsuela en las interminables descripciones de las voces en off, lo que ocurre es que Mayolo no busca documentar el porqu3 de la Pornomiseria, lo que pretende es filtrarse en ese objeto que la permite, sin guion, sin selecci3n de actores, sin argumento, es decir, busca traspasar el documental, infiltrarse en la exposici3n de esas personas que observan, pero que no permiten que se les observen.

Hay una intenci3n evidente de atravesar aquellos que disfrutan no de su miseria, sino de la miseria del otro, a esas personas que disfrutan verse en otros en la pantalla, pero que se desorientan cuando la c3mara los encuentra y les sustrae la imagen, cuando se captura su decrepitud, donde pasan de contemplar a ser contemplados. La pretensi3n de este discurso del cine “pornomis3rico” no es el de hacer memoria, recreando hechos, estereotipos, comportamientos, o formas de ser, este tipo de cine pretende, antes bien, hacer un registro de un hecho ineludible y por tanto incamufiable, que “debe” enseñarse. Pues bien, el problema no reside en el producto, ni en la “imagen que exportamos” sino en cuando esa exportaci3n se interioriza en quienes exportan, es decir cuando los acontecimientos y sus protagonistas, se replican consecutivamente dentro de las mismas ciudades en donde advinieron estas circunstancias, todo

ello por la heroización de los personajes. Esta heroización se convierte en un símbolo discursivo que fácilmente seduce.

Llegados a este punto es posible asumir que el cine como afirmó Andrés Caicedo, en un fragmento de *Tres modelos de crítica de cine en Colombia*, artículo para la revista *Ojo al cine* en 1969 “deben entonces ayudar a “comprender”, más que a “conocer”, los mecanismos de la ilusión realista que proveen”. De ahí que, el documental como acceso a las formas de vida, capture una parte de la realidad a partir del acercamiento de la misma y no tenga que estar desarrollado discursivamente un guion, sino en preocuparse poner en cuestión aquello que está siendo mostrado. Pues el cine no depende ni de la cámara ni del camarógrafo, es por sobre todo la producción y análisis de las acciones. Por esta razón, la Pornomiseria como concepto cinematográfico capta no la realidad inmóvil, sino una variable espontánea, en la cual a través del lenguaje se propicia una mirada reflexiva y crítica. En una versión condensada y adaptada del ensayo “Pornomiseria or How Not to Make a Documentary Film”, que apareció en *Afterall*, en el año 2009, Michele Faguet argumentaría que “la Pornomiseria es una útil categoría crítica, ya que mientras se sostengan las estructuras que producen y a su vez consumen la obscenidad de la pobreza, habrá oportunidades más que suficientes para su exploración” (párr. 14).

Capítulo 5

La verdad siempre es un abismo. Igual que en la escuela de natación, hay que atreverse a saltar desde el trampolín inestable de la pobre experiencia cotidiana y sumergirse en la profundidad para después, jadeando y entre risas, salir de nuevo a flote a la superficie de las cosas, ahora doblemente iluminada
(Franz Kafka, 1951)

5.1 Escuela y Pornomiseria: aprendizaje

James Donald (1995) en *Faros del futuro*, a partir de un fragmento de la obra *El Tratado Naval* de Arthur Conan Doyle, en el que el detective Sherlock Holmes describe las escuelas comunales como almenaras, faros del futuro, “cápsulas con cientos de pequeñas semillas en cada una de ellas de cuyo interior brotará la mejor y más sabia Inglaterra del futuro” (p. 21), se pregunta: ¿Qué habría estado sucediendo en los debates de educación y provisión de enseñanza en Inglaterra antes de 1893, como para que esas imágenes utópicas sobre las escuelas comunales se presentasen como simple sentido común? El autor recurre tanto a la historia de la educación en Inglaterra del siglo XIX, sin pretender escribir tal historia, como a la distinción entre ideología educativa y ciencias humanas. Según la cual, la primera es “un grupo de conceptos, creencias y valores organizados en ciertos códigos lingüísticos los cuales circulando históricamente en el interior de campos discursivos concretos: informes gubernamentales, debates parlamentarios, periodismo, tratados sobre pedagogía e incluso novelas populares de detectives” (p.25), mientras que la segunda, son formas de conocimiento, que sin ser ideologías, más que representaciones, pues, aunque no representan las practicas institucionales, son el motor de las mismas.

Así pues, se hace un breve recorrido por la historia de la educación en la Inglaterra del siglo XIX, mostrando cómo la “educación” se convirtió en un foro de lucha y contestación, en donde

tanto las ideologías y las ciencias humanas se vieron mutuamente afectadas. Ejemplo de ello fue la búsqueda de la “educación” que produjo resultados sociales y políticos concretos y que Foucault reconoce como *bio-política*: “formulación de estrategias y políticas educativas en términos de una nueva concepción de la población en tanto objeto de intereses sociales y políticos” (como se cita en Donald, 1995, p.28). Con la industrialización, la aglomeración de las personas en las ciudades trajo como consecuencia la propagación de enfermedades contagiosas, que según algunas teorías médicas inscritas en el paradigma del “ambientalismo moral”, no solo afectaban la salud física de los obreros y de sus hijos, sino también su conducta, siendo proclives a la corrupción moral y social. En este sentido, el peligro no estaba sólo en el contagio de la enfermedad física, sino en la criminalidad y la “sedición” política.

De modo que, las políticas de gobierno en materia educativa, se ordenaron en función de una vigilancia de las familias en el ámbito privado, es decir, interesándose en la acción de investigar los detalles de la vida cotidiana de la población e insistiendo en los cuidados de orden higiénico, buscando con esto, asegurar el bienestar de las familias como el de prever “el desarrollo y cuidado de la población como totalidad” (p. 33). Sin embargo, el fracaso de tales políticas llevó a que se pasara del interés por el ambiente social a considerar las aptitudes inherentes y/o insuficiencias del individuo proporcionándole “el estatuto de categoría científica a través de las afirmaciones sobre el carácter hereditario de la inteligencia del psicólogo Francis Galton” (p. 36).

Con lo descrito anteriormente, la ideología y las ciencias humanas puede decirse que afectan mutuamente y cooperan entre sí. Estas relaciones dentro del contexto que trata Donald (1995) han obedecido a distintas dinámicas, a saber: o bien, viéndose las pretensiones políticas limitadas por los paradigmas científicos, o siendo estas formuladas y ubicando sus objetos de interés en atención a las exigencias del poder. No obstante, el resultado de tales dinámicas ha

transitado en una identificación e indistinción más pronunciable entre los mecanismos de control político: el discurso de las ciencias humanas y las prácticas educativas.

En el paralelismo que encuentra el autor (1995), siguiendo a Foucault, entre el sistema penitenciario del panóptico y las prácticas educativas. En efecto, el Panóptico, ideado por Bentham, fue un sistema penitenciario diseñado para provocar un efecto de vigilancia constante en los prisioneros, e instaurar así un régimen de autorregulación individual, el cual, sirviera como modelo para las escuelas de niños de la clase media (esferas-espacio), y que se hace patente en lo que para Foucault “es una de las técnicas definitivas para llevar a cabo el nuevo poder disciplinario (. . .) [dicho esto, la observación jerárquica, en el ámbito escolar, consiste] en la utilización de monitores y la organización sistemática del tiempo de los niños en las escuelas de enseñanza mutua” (p.46). En consecuencia, se puede observar que las formas de vigilar propias de la penitenciaria no se distinguen de los modos de estudiar.

Otro ejemplo, es como las teorías científicas de la época, como la eugenesia⁸, contribuyeron a la aplicación de mecanismos de control y clasificación por parte del estado, a su vez, también como las mismas facilitaron una legitimación científica a las relaciones de clase. Además de estos mecanismos de control hay otros, como son los “mecanismos de objetivación” los cuales se efectúan mediante los exámenes, pruebas de orden cuantitativo que evidencian el conocimiento adquirido y que son diseñadas para legitimar el saber. Sin embargo, lo que cabe resaltar, es que cada uno de estos mecanismos muestra cómo los paradigmas de las ciencias humanas, que no pretenden ser ideológicas, cambian en función de la producción de subjetividades disciplinadas y

⁸ Entre los años 1933 a 1945 el régimen nazi llevó a cabo un método científico fundamentado en la teoría evolutiva que generaba una mejora en la raza, dicho método consistía en hacer pruebas científicas con diversas poblaciones y modificar tanto herencia genética como selección artificial, más de 400.000 personas fueron sometidas a dicho determinismo hereditario. Francis Galton fue quien habló por vez primera del término para el año de 1883.

como estos mismos paradigmas se convierten en fuerzas de *poder* y *saber* que desplazan la escuela de su posición de acción. En este sentido, la enseñanza no se interesa por el desarrollo de las aptitudes naturales, sino que su interés recae “en la difusión de normas que instituyen patrones específicos de diferenciación cultural” (Donald, 1995, p.73). Razón por la cual, dar cabida al aprendizaje es otorgarle a la experiencia en la escuela un espacio en los procesos de educación desde el saber y los sentires. La experiencia educativa en los *Lineamientos Curriculares de Lengua Castellana* (1998): “consiste en establecer vínculos entre los saberes con los que cuenta un sujeto y las nuevas elaboraciones, a través de procesos de discusión, interacción, confrontación, documentación; en fin, construcción del significado” (p. 21).

En la escuela se transita por un territorio problematizador del aprendizaje y este se encuentra la mayoría de las veces bifurcado en dos planos: organización y experiencia. El primero se encuentra en el aprendizaje, específicamente desde la organización donde se conjuga la acomodación y asimilación del sujeto al entorno, siendo así “una manera particular de pensar y de actuar para ser útiles a los fines de competitividad de los Estados” (Galindo, 2014, p. 69) y en donde la función del aprendizaje en la escuela se hace “medible” desde el *saber* y el *saber hacer*. El autor expresa en este plano del aprendizaje un fin utilitario, donde la educación se dirige hacia un objeto de deseo aislado del sujeto, verbigracia de ello, el niño que debe ser adulto y se le enseña a *ser* y a *hacer* una serie de acciones que lo sitúan como tal. Entonces, la finalidad es la vida adulta, y la adquisición de conocimientos administrados de modo tal, que las formas particulares del sujeto de aprendizaje se hacen lejanas. No se trata entonces de ubicar desde el aprendizaje al sujeto, pues el sujeto en sí mismo está inmerso en un entorno que indiscutiblemente lo transforma y lo hace actuar sobre éste; sino de buscar en las organizaciones un intercambio con el aprendizaje.

A través de las teorías de Piaget (2000), Galindo (2014), encuentra una justificación de esta concepción de la educación, en el sentido que, para el psicólogo suizo, hay unas invariancias constantes e innatas en el ser humano que obedecen a su naturaleza biológica: *adaptación* y *organización*, pero que, pese a esto, no quedan reducidas a los procesos biológicos, sino que antes bien, se prolonga al plano de la razón. De modo que, así como los órganos constituyen sistemas de asimilación y acomodación condicionados por su contacto con el mundo exterior, la razón se desarrolla debido a los procesos de organización y adaptación en trabajan en función del medio. Es por esto que, para Piaget (como se cita en Donald, 1995), el ser adulto es tanto un designio social del niño, como su esencia no realizada. Por ello, la tarea del aprendizaje es actualizar y trabajar esa potencialidad, no desde la imposición e imitación del adulto, sino desde la generación en el niño de la necesidad de reconocer sus propios atributos de organización y adaptación, y claramente, desde el deseo que estos indican. Esta necesidad “es una construcción externa al niño, en tanto corresponde a la definición de fines deseados por la sociedad, debe volverse en él un querer personal que lo impulse como principio” (p.83).

Sin embargo, se puede afirmar que, desde esta perspectiva, “el aprendizaje consiste en presentarle al niño las herramientas educativas como un insumo necesario para la vida (p.71) y en orientarlo a adaptarse dada su naturaleza biológica. De este modo, la escuela no tiene por tarea principal la inmersión del niño en el mundo de la cultura y del conocimiento, por el contrario, la búsqueda de una disposición de adaptación permanece bajo el enunciado: enseñar a aprender. Bajo esta lógica, el aprendizaje consta de una línea binaria: la de niño-adulto, y otra circular, que consiste en la constante adaptación del ser humano en su tránsito, del vientre a la familia, de la familia a la escuela, de la escuela al trabajo, del trabajo a la ciudad, etc. O desde su interior haciendo uso de término deleuzianos: *flujo del deseo*, cortándolo y dirigiéndolo hacia la

acumulación de conocimiento para luego ser productivo para la sociedad. Para Galindo (2014), en este proceso se efectúa el robo del cuerpo del niño, pues se lo codifica a partir de un “deber ser” que está constituido por una jerarquía de grados en la cadena evolutiva, la cual tiene por meta, pasar de la necesidad de ser adulto a llegar a serlo. Para Galindo (2014), haciendo uso de nociones deleuzianas, el aprendizaje es un *sistema molar* que se configura por el *segmento binario* (niño-adulto). A partir de ahí, matiza los supuestos que animan el plano de organización que, junto al de *experiencia* o el de *consistencia* constituyen el proceso de aprendizaje con el fin de ir determinando el plano de organización y preparar el camino para hablar de actos de aprendizaje, que es distinto al aprendizaje pues en el acto de aprendizaje se encuentra un *flujo de fuerza* entendido por la experiencia y un fin a alcanzar.

Lo primero que señala Galindo (2014), es el plano de organización no se opone al de experiencia, sino que ambos son simultáneos. Esto en el sentido que, pese a que ambos no cesan de actuar para desestabilizarse mutuamente, el plano de experiencia tiene por referente el plano de organización, esto es, en última medida un punto de la cadena de la línea evolutiva del aprendizaje. Lo mencionado implica que, el aprendizaje con respecto al niño y a su experiencia se convierta en una intervención o figure como una intervención que procure en él una transformación incorporal, un paso de un estado de *no saber* a otro de *saber*, para que logre adaptarse al mundo adulto y por ende, al mundo laboral. Mas no se trata tan sólo del saber cognitivo, pues en el cruce de dichos planos es en donde ocurre el aprendizaje. Este cruce no se da con imposición, ocurre cuando tanto el plano de experiencia y de organización se conjugan. El cuerpo tiene un impacto, un conflicto que pone en movimiento el cuerpo, pues el mismo deja de estar en estado de raigambre y permite un choque más allá de la adaptación como componente biológico, también produce correlativamente, en el cuerpo una experiencia total con el mundo. De modo que resulta

indispensable pensar el aprendizaje desde este cruce sin inclinación alguna sobre estos, debido a que, pensar el aprendizaje solo desde el plano de organización es reproducir la técnica de instrumentalización del conocimiento.

Para aproximarnos un poco mejor a lo descrito, existe en este plano un mecanismo por el cual se opera el robo del cuerpo del niño a partir de un “deber ser” determinado por grados que conducen al ser adulto desde el plano de organización. Esto se encuentra en el modelo de las aulas inspirado en el sistema penitenciario del panóptico como ya mencionábamos. En efecto, de acuerdo con Donald (1995), en la Inglaterra del siglo XIX, el diseño de las aulas de educación simultánea tenía como propósito que el maestro pudiese ver a sus estudiantes desde el centro y estos a él, y cuando se estudiaba de otro modo, esto es, cuando el maestro no ocupaba el centro, los niños se agrupaban alrededor de los estudiantes mayores a los que el maestro les asignaba el rol de monitores encargados de vigilar y enseñar a los más pequeños. Argumenta Galindo (2014) que “el acto de aprender es un encuentro indeterminado, impredecible” (p. 68) que se articula con la vida misma, la experiencia del cuerpo y la realidad. Allí el plano de experiencia constituye un modo de ser y cuando se estandariza el saber, se carece de una relación constitutiva en el aprendizaje. Así mismo, se esclarece que en el aprendizaje resuenan todos los procesos de adquisición de conocimiento y en el aprender la experiencia que suscita el vivir: a la organización entendida como puntos de encuentro y se enmarca la experiencia como líneas progresivas donde el desplazamiento que el sujeto recorre es el aprender, el cual deviene del aprendizaje, razón por la cual, “en el acto de aprender, en lugar de cantidad hay intensidad, potencia y afección” (p. 88).

Por consiguiente, cuando se habla de aprendizaje, se está frente a potencias de conceptos, nociones y experiencias que convergen en el campo de la educación y que posibilitan que el estudiante en la escuela transite dicho cruce de planos, y que encuentre no solo el saber, sino

también en los sentires, acontecimientos que movilicen su pensamiento. Sin lugar a dudas, la imagen posibilita habitar ese cruce, toda vez que, dicha potencia produce una fuerza que suscita nuevos descubrimientos en diversos ámbitos: académico, social, cultural, político, económico, etc.

Ahora, ¿Por qué Pornomiseria con *Agarrando Pueblo*? Aquí también yace un cruce, hablar del concepto cinematográfico colombiano Pornomiseria de los directores Carlos Mayolo y Luis Ospina es ampliar una noción de un contexto histórico desde la experiencia misma, es crítica de cine con cine, una crítica que denuncia el auge de una estética donde la miseria nunca antes tuvo tanta cercanía y distancia, el efecto de producirla o producir tal efecto se hizo fetiche. Este concepto nace en Colombia en el año de 1977, pero emerge en toda Latinoamérica. Las lucideces de dos caleños hicieron de este concepto una útil categoría crítica no solo del *quehacer* cinematográfico sino también del consumo de dichos productos audiovisuales. La Pornomiseria reveló también las dificultades de la representación de un factor social, sin aludir a que dicho terreno problematizador no se hubiese estudiado en otras artes puesto que la literatura también viró su mirada a los efectos de dichos factores sociales. Sin embargo, ocurre con la Pornomiseria un despertar de la imagen desde los límites de su representación y producción que, sin ánimo de adjudicar piezas audiovisuales al concepto mismo, situó la imagen de la miseria desde su misma reflexión. Lo anterior puede verse en la película de los mismos directores, *Agarrando Pueblo*, una cinta reveladora que posee un campo de visión amplio, en donde la doble imagen permite afirmar que, el cine como ocurre con otras artes:

Debe entregarse a la tarea de construir una experiencia común, un habitar histórico y simbólico compartido, una política de la sensibilidad que no trate con “objetos”, con “obras”, ni mucho menos con “productos”, sino con restos de vida palpitante, con fragmentos de intensidad y conflictividad social en movimiento. (Dalmazzo & Pulgar, 2018, p.100)

A continuación, se ahondará la imagen en la cinta *Agarrando Pueblo*.

5.2 La imagen en *Agarrando Pueblo*

Basado en los aspectos de la educación como mecanismo de poder, Donald (1995) menciona al fotógrafo Jonh Tagg quién sugiere que, a la imagen fotográfica se la atribuyó “el poder de mostrar la naturaleza verdadera de la criminalidad, pero también de la demencia, pobreza, alojamiento miserable y demás” (p.55). La idea de que había niños más aptos que otros para los estudios por su constitución, tuvo como consecuencia, la diferenciación entre las disciplinas impartidas en las escuelas públicas y en las privadas se instalaba en las prioridades económicas y el cultivo de los estudiantes que se pretendía. Habiendo dicho esto, la imagen en la actualidad se encuentra en una posición de crisis, la cual, siguiendo a Virilio, revela una paradójica lógica: la producción de percepciones que dirige la visión, a conducir la mirada reemplazando espacio y tiempo por el movimiento. En *Agarrando Pueblo* existe “un barrido completo del campo de visión que se consuma por la elección del objeto de la mirada” (Virilio, 1998, p. 80).

Ahora, ¿Por qué *Agarrando pueblo* posee un campo visual que indiscutiblemente muestra un entorno complejo? Como diría Paul Virilio (1998), pone a punto el objeto en la percepción, en este caso, una doble imagen, la imagen de la sobreexposición de la miseria y el quehacer cinematográfico. Es importante recordar que, la luz, el tiempo, el espacio, los sonidos, entre otros, constituyen todos en sí mismos, una imagen. Esta pieza audiovisual es una cinta contenida en otra cinta, el rodaje de las escenas es presentado a color mientras que los acontecimientos fuera de cámara, se presentan en blanco y negro; la yuxtaposición del blanco y negro al color nos habla de un juego discursivo. “No es preciso, por tanto, concederle un valor provisional con respecto a la

realidad, sino estratégico con respecto a la cuestión planteada” (Lyotard, 1987, p.9), es aquello que describía el autor como *el control del contexto* para sacar a plena luz diversos acontecimientos, en este caso doble: el del cineasta y el de la sociedad.

Figura 13

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 1 (1977)



Tomado de: “*Agarrando Pueblo*”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

Veamos, tras un clack⁹ que da inicio a la cinta, una cámara graba la película y otra es —en un juego de espejos— la que está registrando el documental dentro de la misma película: una doble mirada. Las primeras escenas y hasta el instante 8’21 segundos, el director del documental interpretado por Carlos Mayolo y el camarógrafo interpretado por Eduardo Carvajal se encuentran en la búsqueda de material para el documental y acuden, en primera medida, a la ciudad de Cali

⁹ Para el desarrollo de la grabación de una película la claqueta es la herramienta que permite identificar las tomas del rodaje, véase en la figura 13, posibilitando la sincronización de la imagen (cámara) con el sonido (micrófono) de modo que en el proceso de la postproducción articule los recursos de la pieza audiovisual, clack es el sonido que emite la herramienta y que anuncia el inicio del rodaje.

para grabar escenas en donde se exponga la pobreza, el hambre y la mendicidad. No obstante, también se evidencia que buscan ocasión para la miseria, se acude pues, a la velocidad, tomando en ocasiones por sorpresa a las personas quienes son filmadas para evitar que se permita una abstención del rodaje. El movimiento de la cámara se realiza bajo los desplazamientos del camarógrafo, es decir, por un lado, el registro de actos cotidianos en actos de cine y por otro lado un barrido óptico que suscita la interpretación de los acontecimientos.

Figura 14

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 2 (1977)



Tomado de: “*Agarrando Pueblo*”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

El movimiento de la cámara durante el rodaje es “panorámica”, pues este movimiento se ejerce sobre su eje, cuando se mueve de izquierda a derecha, de arriba a abajo o viceversa. Se utiliza para mostrar un gran escenario o al seguir a un sujeto, presentar un aspecto fundamental que le brinda un movimiento más complejo al establecer teleobjetivos, “el desplazamiento del

centro de interés de la cosa a su imagen y, sobre todo, del espacio al tiempo y al instante” (Virilio, 1998, p. 91).

-¡Corte, corte, corte! vámonos, quedó buenisima la vaina

-Yo creo que sí, quedó bien

-Creo que quedamos como unos vampiros oís, cómo unos hijueputas vampiros, como nos bajamos ahí, lo que lo ponen hacer a uno. (Mayolo,C y Ospina, L. (Directores). (1978). Agarrando Pueblo [Película])

Se asecha a una niña que se encuentra sola en un andén y se concurre la escena bajo la filmación de su rostro, un primerísimo plano de la cara, ese, el detalle del rostro de la figura humana que busca un mayor acercamiento a la persona y que tiene como objetivo centrar la mirada en un punto del personaje o de la escena: en este caso, el abandono e indigencia de un menor de edad. Lo que hacen los directores, Carlos Mayolo y Luis Ospina, es un juego de distancias, quiere esto decir que nos acercan a la miseria a partir de la sobreexposición. Recordemos: “atrae nuestra atención al punto en que ofrecen mundo sin antípodas y sin aspectos ocultos, un mundo en el cual la opacidad es solo un interludio momentáneo” (Virilio, 1991, p.9) ¿Para qué? para tomar distancia de ello, por supuesto.

La mayoría de las escenas tiene una velocidad específica, un movimiento y un tiempo muy reducido, esto se debe a la reacción o al rechazo de algunas de las personas que participan del ambiente por ser filmadas, por esta razón son de corta duración, porque una mayor proyección de tiempo arruinaría la naturalidad y realidad de la escena. Empero, el problema aquí no se encuentra en discutir si es real o no. El problema, antes bien, radica en revelar: el movimiento, su desplazamiento. Un juego en donde la imagen tiene tanta fuerza que cuestiona. ¿Qué quiere decir dicho desplazamiento? Es indispensable concebirlo: cuando todo muestra, algo oculta, pasar del

plano general al primer primerísimo plano es una mirada desvergonzada, diría Virilio (1998), “anticipa el movimiento humano, proporciona velocidad a todo desplazamiento del cuerpo en un espacio anulado” (p.16) o sea, el movimiento hace descubrir, pero, ¿descubrir qué? En palabras del autor, “el resultado de este nuevo estado de cosas, del predominio de los medios audiovisuales, es la decadencia de la mirada, de la visión directa” (Virilio, 2001, p.11).

Figura 15

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 3 (1977)



Tomado de: “*Agarrando Pueblo*”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

Figura 16

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 3 (1977)



Tomado de: “*Agarrando Pueblo*”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

Vemos en las capturas el contraste del color, por un lado, diría Virilio (1996), el arte despiadado¹⁰ que busca a toda costa hallar algo y por el otro, el desplazamiento que realizan para capturar un ejercicio impúdico que a toda costa quiere mostrar, para así dejar de hacerlo objetivo generalizado. ¿Qué? La miseria. Van tras una mujer, atisban en ella y filman primero en un plano americano. Se ve entonces, la figura humana hasta las rodillas, se otorga importancia al espacio y luego se acude al plano recurso que se vale de un detalle: el brazo derecho de la mujer y sus pies descalzos, esto para facilitar el montaje y darle fuerza al ritmo en el que se está llevando a cabo el

¹⁰ Véase en *El Arte Despiadado* de qué manera Virilio expone que el arte moderno se encuentra en desplazamiento a una velocidad que indultaba la reflexión toda vez que el artista se hallaba frente a la prolongación de un acontecimiento, no teniendo ocasión alguna de mostrar aquello sino de demostrar de modo que la hiperviolencia sistémica chocase frente los ojos del espectador para luego dejarlo sosegado.

documental y aportar con esto, mayor información de la mujer, pues no solo está “loca” como afirman los hombres, también es objeto generalizado de la miseria.

Figura 17 Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 5 (1977)



Tomado de: “*Agarrando Pueblo*”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

Posterior, un gran plano general introduce la presentación del siguiente personaje, este plano es muy abierto prevalece el contexto general y sirve para situar la narración en un espacio, una calle atestada de persona que observan un espectáculo, Virilio (1998) expone de qué manera la multitud cuando es filmada permite contemplar una sociedad entera, en el centro de ésta se encuentra un Faquir¹¹, el cual realiza una serie de actos que atentan con su vida. Sin embargo, no

¹¹ El Faquir, faqīr, que significa “pobre” y del árabe فقر faqr “pobreza”: es un artista circense que desarrolla como espectáculo una serie de pruebas que si bien son riesgosas para su cuerpo aparentemente no causan dolor pues ponen en evidencia su resistencia física y mental para soportar el daño, en los años setenta en Colombia diversos espectáculos artísticos eran desarrollados en las calles, en Cali había un hombre que realizaba dichas actividades en el centro de la ciudad y era reconocido por la frase: “*Ojo y vista público, peligra la vida del artista*”, se desconoce su nombre y fue filmado por los directores Carlos Mayolo y Luis Ospina para la película *Agarrando Pueblo*.

parece razonar debido a la necesidad del dinero de quién lo observa, detrás de esto, la escena muestra la necesidad no solo del hombre sino de toda una sociedad ante el llamado “rebusque”.

Ahora bien, Carlos Mayolo y Luis Ospina tienen la intención de mostrar a través de la ironía y sátira una resistencia que puede identificarse en forma de crítica de crítica al cine colombiano realizado durante las décadas de los años 70 y 80: “un cine enfermo”, del cual el capitalismo encandiló los ojos de los cineastas con dinero y fueron las calles donde lo buscaban con apuro, lo anterior descrito por los caleños en el guión cinematográfico de la película haciendo alusión al concepto de Pornomiseria, como ya se ha mencionado: una doble imagen. Aquí, el espectador se queda por la razón que se muestra lo que se quiere ver, se sobreexpone, pero a la vez se bifurca para tomar otra mirada, la crítica misma de lo que se está mostrando.

Figura 18

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 6 (1977)



Tomado de: “Agarrando Pueblo”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

Figura 19

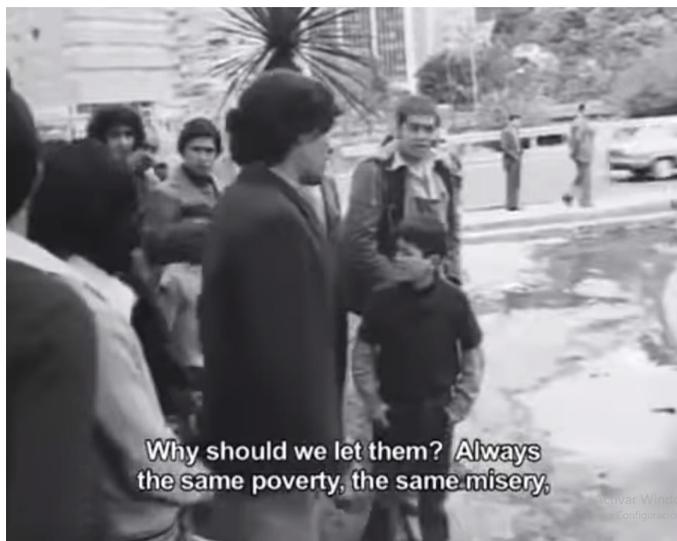
Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 7 (1977)



Tomado de: "Agarrando Pueblo". Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

Figura 20

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 8 (1977)



Tomado de: "Agarrando Pueblo". Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

A partir del octavo minuto, el centro de Bogotá es el escenario de miseria al que acuden los directores y más específicamente el barrio San Diego, ubicado entre las carreras 12 y 13 con calle 25. En el primer plano figuran unos niños y se acude al movimiento que realizan estos por unas monedas, un aspecto importante es el encuadre: plano medio que se le realiza a un hombre quién expone su desacuerdo por grabar la cotidianidad de los niños como beneficio económico. De manera instantánea, cambia de escena con un plano general en el cual una discusión entre los espectadores y el director de cine dejan entrever las posturas del documental, el cual pretende ubicarse en:

El cine documental y cine argumental, es decir, un tipo de cine documentativo que toma elementos de los dos para complejizar la narración y reflexionar sobre la supuesta “realidad” que registra el documental tradicional y sobre el papel del documentalista en estos procesos de representación (Vélez, 2010, p. 6).

En el desarrollo de la película, en el minuto 21, aparece un personaje, la irreverencia de un hombre que, reflexiona a modo de abominación por utilizar el arte como medio manipulador para vender miseria a países extranjeros. Este personaje transforma la miseria que se exagera sin discutir su existencia y presencia en el país, quiere hacer del séptimo arte un medio de rechazo contra un abuso de poder discursivo, las imágenes, escenas y sonidos son reveladoras, “pretende imponerse a todos como evidencia, sin la mediación de reflexión alguna” (Virilio, 2001, p. 65).

- *¡Ajá, con que agarrando pueblo no! ¡Solo vienen a filmar aquí para hacer reír a los demás por allá lejos!*

- *¡Corte! se cagó la toma.* (Mayolo, C y Ospina, L. (Directores). (1978). *Agarrando Pueblo* [Película])

Figura 21

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 9 (1977)



Tomado de: "Agarrando Pueblo". Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

En el trascurso de la misma a modo satírico e irónico, se expone la inconformidad por la grabación de su realidad y los directores no presentan en la grabación una reflexión durante la ejecución del mismo documental, no tienen intención de cuestionarse o denunciar, simplemente informan y exageran un contexto: *sobreexponen, hiperbolizan*. Aquí es donde recae la importancia de la cinta por la crítica que propone desde una doble imagen, una reflexión del cine desde su uso: haciendo un documental. Para Carlos Mayolo y Luis Ospina el cine permite aquella sensibilización de la realidad, la cual, tiene por pretensión hacer pensar al espectador. Este encuentro de miradas en la película trata, a partir de su campo de visión, de lo que constituye la Pornomiseria, ese ir y venir de la cámara, es, en última instancia, el retorno de la propia realidad, una, la que se filma y otra la que filma a quienes filman. En la obra: *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años*

setenta la investigadora Katia González afirma el cruce de pensamientos que ocurre en el cine de Carlos Mayolo y Luis Ospina y específicamente en el concepto mismo de Pornomiseria y esto lo logran gracias a una relación paradójica, “entre el filmador y filmado, con una actitud política, no creían en interpretaciones sino en colisiones que permitieran desarticular aquello que supuestamente estaba articulado para ver algo en el trasfondo” (pp. 128,130)

Figura 22

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 10 (1977)



Tomado de: “*Agarrando Pueblo*”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

Figura 23

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 11 (1977)



Tomado de: “*Agarrando Pueblo*”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

Figura 24

Agarrando Pueblo- Carlos Mayolo y Luis Ospina 12 (1977)



Tomado de: “*Agarrando Pueblo*”. Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). 1978. [Película].

5.3 Cruce: Pornomiseria y Aprendizaje

Como se mencionó, cuando se cruza el plano de organización y experiencia ocurre el aprendizaje y se hace necesario detenerse en la imagen como aquella fuerza que pone en movimiento el ser, y en donde de manera correlativa, el cuerpo y la mente se movilizan. Si bien se tiene una relación con la realidad, esta no se concibe como totalidad, pues aquello que se visualiza, tiene una intervención que da lugar a la revelación. Es por esta razón que, concebir el campo de visión de la Pornomiseria es acudir a la doble imagen que se propone: *la sobreexpuesta* y *la reveladora*. Ejemplo de ello, en *Agarrando Pueblo*, las imágenes no provienen de la realidad, son, antes bien, un cruce entre realidad y movimiento de la cámara. Cuando se sitúa la cámara y se desplaza a una velocidad intencional, ocurre que el espectador se encuentra desorientado, hablando de espacio, tiempo, cuerpo e incluso memoria, el impacto de dichas imágenes son sin lugar a duda, transgresoras. Correr tras el niño descalzo o hacer correr al niño por unas monedas, “no acerca el sujeto y el mundo, sino que, anticipa el movimiento humano, proporciona velocidad a todo desplazamiento del cuerpo en un espacio anulado” (Virilio, 1998, p.16) ¿No es acaso violento dicho desplazamiento? sin duda alguna lo es. Sin embargo, en las imágenes de *Agarrando Pueblo*, lo que se logra es situar la fuerza que tiene el concepto Pornomiseria en el cual, se usa la distancia no como alejamiento, sino como proximidad. Acercar a la miseria desde su crítica junto con la sobreexposición enseña una trayectoria que vale la pena concebir, es por dicha razón que surge la siguiente interrogante, ¿por qué el concepto cinematográfico Pornomiseria funciona en el aprendizaje?

En una entrevista realizada por Carlos Bedoya (2019), para el documental *Tres grados más de fiebre por Carlos Mayolo* declaraba:

Y el niño no quiere ir al colegio a aprender, él quiere seguir jugando, imaginando, que le quiten a uno la imaginación, el juego y la delicia de poder asociar lo que sea como cuando uno era niño es un pecado el hijueputa.

Aprender implicaría entonces, el cruce de diversas relaciones donde se encuentra el estudiante no solo con saberes, si no también, con sentires y experiencias. El aprender no se efectúa solo cognitivamente, habría que involucrar todo aquello que hace mella en el estudiante, aquello que mueve su alma, pensamiento y cuerpo, aquello que se hace perdurable. Aprender es lo que para el estudiante en su experiencia trascendió, salirse de la imagen dada: la imagen mental, que todo lo muestra sin revelar algo. Es inmovilidad entendiendo cómo está constituida la imagen y por ende el campo de visión como se abordó en la cinta *Agarrando pueblo*. Aprender con la imagen es ponerle una variable a la realidad para ser analizada no solo desde su interioridad sino desde su producción misma, porque la imagen no se funda, sin lugar a dudas, a sí misma. En otra de sus conversaciones Gustav Janouch (1951) señalaba que: “la condición previa para una imagen es la visión” (p. 34) a lo que Kafka asintió al declarar que: “mis historias son una forma de cerrar los ojos” (p. 34). Ejemplo de ello, cuantas imágenes no se han elaborado de Gregorio Samsa, sin embargo, no es sólo una imagen, es la construcción del campo de visión que implicó dicho personaje.

Figura 25

La metamorfosis – Franz Kafka colección novela gráfica (2010)



Tomado de: “Ilustración” Lujan, R., 2010. (<https://bit.ly/3GCPzMy>)

Lo real no solo da vida a la imagen, pues la imagen también es simultaneidad. Hablar del aprendizaje con la imagen es transitar la experiencia de la escuela. En los *Lineamientos Curriculares de Lengua Castellana* (1998), del Ministerio de Educación Nacional, se habla de “establecer vínculos entre los saberes con los que cuenta un sujeto y las nuevas elaboraciones que él mismo puede construir a través de procesos de discusión, interacción, confrontación, documentación; en fin, construcción del significado” (p. 21). La imagen en la escuela revitaliza el aprender no solo por su acercamiento al acontecer histórico, implicando para ello, aspectos sociales, culturales, políticos, económicos etc., sino que, la imagen como signo conlleva a la significación, es decir, toda la información que contiene el campo de visión de *Agarrando Pueblo* permite descubrir el sentido de la Pornomiseria, en tanto que dicho concepto cinematográfico en la escuela, habla. ¿Cómo habla? Eso es lo que debe suscitar en el estudiante a través de los

elementos que la constituyen, un movimiento hacia un sentido, la conciencia del tiempo y las distancias afectan la percepción como ocurre con el juego de cámara en la pieza audiovisual mencionada, lo que hace Carlos Mayolo y Luis Ospina es encontrarse en la trasgresión que, siguiendo a Virilio (2001), cuestionan el cine desde el mismo cine. Podría pensarse su cine como una pedagogía de la imagen que habla desde el movimiento y que reflexiona frente al “fatal acostumbramiento a la banalización del exceso” (p.81) de la sobreexposición de la miseria para luego establecer una crítica del mismo hecho.

De ahí que, la inclusión de la Pornomiseria, funciona en la escuela, en tanto que da cuenta de una perspectiva del aprendizaje. “La escuela debe ocuparse de construir otros sistemas de significación como por ejemplo el cine, el cómic, la pintura, la música.” (Ministerio de Educación Nacional, 1998, p. 31) y este concepto cinematográfico hace pensar la imagen desde su amplitud y todo lo que conlleva su conceptualización y experiencia con las diversas piensas audiovisuales, pues el cine mismo declara Luis Ospina “filma lo que está en tránsito de desaparecer”¹² y mirarlo es dejarlo en la memoria para luego traerlo y evitar no sólo que se esfume, sino que también sea nombrado en el silencio. “El silencio de los corderos exigía también el de los verdugos. Silencio de la conciencia tranquila” (Virilio, 2001, p. 83). Acercarse a la imagen de la Pornomiseria en la escuela, es permitirle al estudiante desviar la mirada objetiva de la representación a interpretar la variabilidad de fuerzas e intensidad de detalles que tiene la imagen.

¹² Entrevista realizada al director colombiano Luis Ospina, uno de los sobrevivientes de Caliwood, el martes 19 de enero de 2016, meses antes del estreno de su nuevo documental “*Todo comenzó por el fin*”. La entrevista, completa, puede leerse en la edición de febrero de 2016, de la revista Esquire Colombia, que circuló el 5 de febrero. La entrevista fue grabada por Fabián Medina. La edición y finalización estuvo a cargo de Francisco J. Escobar S. Incluye escenas del trailer del filme de Ospina y algunas fotos aportadas por el FICCI. La foto de la portada fue tomada por Ricardo Pinzón Hidalgo. ([Esquire Colombia]. (2016, 5 de febrero). Esquire entrevista a Luis Ospina / Todo comenzó por el fin) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CKRiG3VwkcY&ab_channel=EsquireColombia

Consideraciones finales

La imagen no sólo es representación, crea y produce diversos significados, es por esto que está constituida por diversos recursos: luz, tiempo, espacio, sonidos etc. También representa medios para percibir la imagen, de ahí que, la percepción de la imagen implique una amplitud de recursos. Capturar la variación de recursos permite concebir la imagen desde su entorno de significación. En la fotografía lo ocurrido es la captura de un espacio y un tiempo de forma instantánea, no obstante, la amplitud de la imagen permite descubrir en la detención del tiempo, elementos que sugieren algo como lo es, por ejemplo: la luz. La luz que cuenta algo más allá de sus procesos científicos devela otros significados. Si bien se entiende que el fenómeno óptico permite la formación de imagen, esta se encuentra constituida de una amplitud de recursos.

La luz es un recurso que sin duda produce percepción y por ende, cuando se habla de luminosidad, se habla de una mirada a través de la luz y cuestionarse frente a su procedencia es descubrir que, si la luz proviene de algún lugar, procura una intensión. La luz no debería venir de ningún lugar, de ser así, se puede afirmar que existe una intención, ejemplo: una probable vigilancia. Recordemos aquí lo que Virilio (1998), expresa como la voluntad de verlo todo.

El movimiento también constituye la imagen y lo que hace la fotografía es capturar la impresión del movimiento, lo ocurrido en cuanto a la percepción es que, los cuerpos al encontrarse en diversas posiciones, provocan la ilusión del movimiento a partir del desplazamiento de la mirada. La imagen movimiento es aquella donde se dialoga el tiempo y el espacio, donde la imagen se desplaza por un campo de visión en el que transitarla implica contemplar todo aquello que se percibe en la imagen. La realidad se hace imagen, por ende, perceptible y representable.

Ahora, lo que produce la velocidad en la imagen es mediatización. La velocidad es un impacto, un tiempo intensivo que impone. Si la percepción es el trabajo de la realidad que recae en el cuerpo por medio de los sentidos, intervenir esa experiencia sugiere la orientación de la mirada y perturbar el flujo de un acontecimiento genera un accidente. En consecuencia, hay una alteración de la realidad, una intervención de la verdad, que está siendo manipulada y que es presentada como “verdad”. Razón por la cual, aproximarse a la imagen desde los recursos que la componen, permite en el campo educativo desarrollar en el estudiante una experiencia que le permita interacción entre los sentidos, la materia y el tiempo para así, conceder una posición frente a la percepción que produce la imagen en los diferentes medios de comunicación y que responde a los retos planteados por el MEN (1998). En cuanto a la acción educativa como la “apropiación de diferentes sistemas de significación: código escrito, oralidad, lenguajes de la imagen, multimedia” (p. 35) donde “la imagen y su funcionamiento como objeto de estudio, el cine y sus reglas de funcionamiento” (p. 31) hacen parte del eje referido a los procesos de sistemas de significación.

Ahora, la percepción también entendida como la forma en que accedemos al mundo, como acto creador que no desarrollamos propiamente, es una producción de la experimentación. Todo esto confirma que, mirar un objeto del mundo es tanto apertura como fijación, dado que, en palabras de Virilio (1998) lo que se obtiene nos relaciona con el objeto. El cuerpo es un ejemplo de ello y fuera de la representación se sitúa en el plano perceptual de modo que la imagen en tanto se constituye de diversos recursos; el cuerpo interviene en dicho movimiento cobrando sentido porque ocurre una significación. Lo que Ponty (1993), declara en tanto que, la palabra no está en el pensamiento, sino al contrario, es el pensamiento el que está dentro de la palabra y de acuerdo con lo descrito, sobre de la imagen, es posible que se reconozca la misma desde su multiplicidad.

Asimismo, al hablar de la imagen en el campo educativo tendría que desplegarse la relación entre *saber* y *sociedad* permitiéndose identificar en las diversas dinámicas sociales, culturales, económicas, políticas, un aspecto que transforma esta relación, el discurso. Jean-François Lyotard (1987), argumenta que, el discurso es una construcción compleja que implica mucho más que la transmisión y organización de información, pues legitima unas prácticas y los valores que rigen una sociedad y a su vez permite a las personas hacer parte de la misma, existen relaciones de poder y juegos del lenguaje, reglas de uso y validez que legitiman el poder y en términos académicos, el saber. En el discurso, los enunciados no se limitan a comunicar información, sino que son pragmáticos, es decir, repercuten en la acción. De manera puntual, el lenguaje en antiguas prácticas pedagógicas se limitaba a normas de orden lingüístico, no obstante, la concepción actual en los *Lineamientos Curriculares del lenguaje* del MEN (1998), se orienta a la configuración de universos simbólicos y culturales de cada sujeto más allá del acto lingüístico y comunicativo para ello se proponen “cuatro niveles de trabajo: lectura, escritura, oralidad e imagen” (p. 30). Por consiguiente, la imagen como uno de estos niveles posibilita que en la escuela se desmarque la imagen dialéctica por interpretar la imagen fuera de lo que la atiborra, concebir la imagen desde su constitución y lo que la misma produce, una experiencia del cuerpo y la realidad.

Llegados a este punto, en cuanto a las imágenes en el cine, estas se presentan como una sucesión continua donde se presenta tiempo, espacio y movimiento, recursos que también constituyen la imagen y argumentar que no hay imagen sin discurso, lo que ocurre en el cine es que lo presentado tiene una intervención, no se está frente a la presentación de un acontecimiento sino ante la creación de algo, el accidente expone Virilio (2006), pues el cine no solo produce percepción, también sensación y emoción. Ver cine implicaría entonces, no sólo reconocer las formas sino interpretar el campo de visión que proporcionan las imágenes y que motivan la

producción. El cine está compuesto por diversos elementos técnicos que permiten interpretar todo su campo de visión, no obstante, este no se agota en lo técnico pues vuelve y se afirma aquí la constitución de la imagen y la multiplicad de sus recursos. Un concepto fundamental en el desarrollo de esta investigación es la sobreexposición, una técnica de luz generando mayor luminosidad al punto de dejar de ver, un fenómeno que revela y oculta al tiempo, un campo de significantes esto es un campo de significantes, de la técnica, percepción e interpretación como variación de espacio y tiempo. Por consiguiente, el cine es un entorno complejo que vale la pena experimentar en la escuela desde el deseo mismo por descubrir las imágenes en el cine.

La realidad no es suficiente, sin embargo no es necesario sobreexponerla, el cine puede captar y a la vez desviar la realidad y enfrentarse a ello, diría Virilio es : “empujar el cuerpo a un abismo” de modo que, experimentar dicho movimiento produce un significado y en el aula es indispensable suscitarlo, “los significados se construyen a partir de la interacción entre la realidad interior del sujeto que lee y la realidad exterior en la que habita el texto” (MEN, 1998, p.49) y desde el ejercicio desarrollado en esta investigación el cine es entendido como texto fílmico.

El cine viró su mirada al acontecer histórico desde sus inicios, por tanto, el documental capta la evidencia de un tiempo y espacio y contiene la fuerza de la imagen como documento vivo pues acude al archivo como recurso. En el documental la imagen tiene múltiples significantes también y su problema se haya en la verdad o falsedad, se trata de descubrir en su espontaneidad un acontecimiento bien sea social, cultural, político etc. No solo el documental está en la dificultad de representar con fidelidad pues como se ha mencionado, toda representación tiene una intervención implícita. En la práctica pedagógica se habla de desarrollar en el estudiante una crítica, pero la crítica en sí misma como cuestionamientos constantes de las formas de experiencia en diversos contextos debe gestarse desde la aproximación de la subjetivación como el

reconocimiento de diversidad de sentires simbólicos entonces proponer una didáctica de la imagen es una apuesta por la potencia de su campo de visión.

La importancia del documental, como acceso a las formas de vida de modo se establece toda vez que logra captar el acontecimiento, razón por la cual se hace imprescindible el acercamiento al documental colombiano que presentó su mayor esplendor en los años setenta. El documental tenía un sentir social que adscritos a la transformación histórica no solo de Colombia sino de Latinoamérica encontró en diversas piezas sociales una forma de militancia durante dicha época.

Para el año de 1972 en Colombia, surge la Ley del sobreprecio, una resolución que pretendió promulgar el apoyo estatal para la producción y distribución de modo que se acrecentara la industria nacional cinematográfica, aunque condicionó diversas piezas audiovisuales al juego comercial de la miseria debido a que la rentabilidad de la misma condicionaba los contenidos o no reflexionaba sobre estos: “disfrazada de revolución, fue una producción de pseudo-denuncia prefabricada para un mercado internacional donde son de más valor los esquemas que se tienen sobre el subdesarrollo que la comprensión de sus fenómenos internos” (Ospina, L. (2011) p. 23). No obstante, logra consigo hacer emerger el concepto cinematográfico que ponía en discusión no solo el cine, sino el quehacer de los productores cinematográficos, la Pornomiseria, entendida como denuncia por la desmesura de estetizar la miseria como producto de comercialización cinematográfica y que precisaron en una pieza audiovisual, una crítica elaborada desde el cine y para el cine, *Agarrando Pueblo*.

Primero, la investigación del concepto cinematográfico y su devenir socio-histórico permitió reconstruir un marco histórico y cultural del séptimo arte en el país que generan una reflexión frente a la imagen agarrada de la miseria, frente a las intervenciones invasivas donde no

se analizan las causas de la pobreza, sino que la pobreza se vuelve un decorado. Llegados a este punto la pieza audiovisual *Agarrando Pueblo* posibilita un análisis de su campo de visión donde la fuerza del mismo, radica en entender la doble imagen que posee a través de diversos recursos como el desplazamiento del camarógrafo, el movimiento del eje de la cámara, los planos creados e intencionados, la voz en off, los encuadres mediáticos, la espontaneidad del montaje, etc., y lo que ocurre posterior a la visualización de la pieza audiovisual, es sin duda una experiencia que sitúa a quién observa en una reflexión crítica, por esta razón, esta cinta tiene una potencia que sin lugar a duda vale la pena acercarse a la experiencia educativa como un texto fílmico que posibilita significación.

En el campo de la educación se propone la posibilidad de una didáctica de la imagen a futuro, no desde la enseñanza pues la imagen no se enseña, se experimenta y suscita un pensamiento en constante movimiento, esa confluencia ocurre en el aprendizaje. Cuando ocurre el cruce del plano de organización y de experiencia se encuentra el aprendizaje y acercarse a la imagen ejemplo desde el cine como texto fílmico atendiendo a los establecido en los *Estándares Básicos de Competencias del Lenguaje* (2013), permite experimentar y comprender todo tipo de sistemas sígnicos. Si la actualidad en la educación supone retos en las prácticas pedagógicas como espacios de significación también hay que decir, “hoy el acostumbramiento al choque de las imágenes y a la ausencia de peso de las palabras ha trastornado la escena del mundo” (Virilio, 2001, p. 55) y acercarse desde el aprendizaje a la imagen es transitar por campos problematizadores que movilizan el pensamiento desde la experiencia y darle cabida a otros encuentros con diversos texto ya que una posible didáctica de la imagen permite la lectura de diversos textos fílmicos.

Esta propuesta no asume la imagen como una herramienta y tampoco como un recurso, debido a que no concibe la imagen sólo en un plano visual, conviene subrayar que la imagen a la que se hace mención aquí es una imagen que produce percepción, la imagen que el cuerpo desde la experiencia reconoce. En cuanto al aprendizaje, este despierta el deseo en el estudiante y provocar esto desde la aproximación a la constitución de la imagen y producir en el estudiante no solo saberes sino sentires que motiven su proceso educativo.

En el terreno de la literatura, se dio la oportunidad de un acercamiento a George Orwell con la novela *1984* y Edgar Allan Poe con el cuento *El retrato oval* desde algunos recursos que constituyen la imagen de los cuales se afirmó en dichos ejemplos como las imágenes no son propias del campo visual. Los elementos constitutivos de la imagen no son propios del cine, de estos se despliegan toda una amplitud que permite desmarcar la inmovilidad de la imagen por la fuerza y la potencia de la misma y dar cabida al campo de visión.

Dando oportunidad al aporte de dicha investigación al cine pues tomar como base el concepto cinematográfico Pornomiseria y la cinta *Agarrando Pueblo* es darle una nueva mirada a la doble imagen que se logró analizar no desde una literatura cinematográfica sino desde la posibilidad de una didáctica de la imagen desde su aproximación al concepto cinematográfico de los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina que sin duda como Andrés Caicedo hicieron del cine y la literatura una fuerza que moviliza el pensamiento.

En la Universidad la Gran Colombia se han venido desarrollando diversas investigaciones en torno al cine y la literatura por lo cual este trabajo agrega un nuevo aporte que enmarca la posibilidad de una didáctica de la imagen, queda abierta la posibilidad de acoplar a nuevas líneas de investigación al presente con anteriores o trabajos en curso. Para quienes decidimos

sumergirnos en la literatura quiero citar las palabras de Carlos Mayolo en la entrevista realizada por Carlos Bedoya (2019),

El cine se me fue creando internamente, no como un deseo de hacer imágenes, ni hacer sonidos y de hacer una película X, sino que mis películas son tan hijas de mi propia ignorancia y de mi conocimiento precario del oficio que fueron volviéndose una especie de poesía paulatina

La literatura encuentra vínculos en el cine, la música, la pintura, la arquitectura, la danza y la escultura que la afirman en la vida misma y que son una oportunidad de entender, cuestionar y ocasionar una crítica al contexto en el que se coexiste.

Referencias

- A Parte Rei Revista de Filosofía (2012). *Paul Virilio: Pensar la Velocidad 1/3*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=OAPn7pBP0L8&ab_channel=AParteReiRevistadeFilosof%C3%ADa
- A Parte Rei Revista de Filosofía (2012). *Paul Virilio: Pensar la Velocidad 2/3*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=f9c863y_c3I&ab_channel=AParteReiRevistadeFilosof%C3%ADa
- A Parte Rei Revista de Filosofía (2012). *Paul Virilio: Pensar la Velocidad 3/3*. [Video]. Youtube.
- Abbasi, A.(Director). (2018). *Criaturas fronterizas* [Película].
- Akin, F.(Director). (2019). *El guante dorado* [Película].
- Albrecht, W. (2013). *Líneas de fuga de la modernidad*. Fondo de Cultura Económica.
- Andersson, R.(Director). (2019). *La comedia de la vida* [Película].
- Arbeláez, R. (2011). *Oiga Vea: Sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Universidad del Valle.
- Banrepcultural. (8 de enero de 2020). *Conversación / Luis Ospina, el afecto y la memoria*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=MLYbcZ1stb8&ab_channel=Banrepcultural
- Barthes, R. (1990). *La cámara lucida*. Paidós.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. Ítaca.
- Caicedo, A. (2003). El espectador. *Calicalabozo*. Editorial Norma.
- Caicedo, A. (2017). *Ojo al cine*. Debolsillo.

- Carlos Bedoya. (14 de marzo de 2019). *CARLOS MAYOLO "TRES GRADOS MÁS DE FIEBRE"* (Un documental de Carlos Andrés Bedoya Yepes). [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=aDknFKkGrkg&ab_channel=CarlosBedoya
- Carlos Rodríguez. (9 de noviembre de 2017). *Entrevistas Tipos de Relatos en el Cine Caleño Contemporáneo*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=Ed_wJikEi5Y&ab_channel=CarlosFdoRodr%C3%A1Dguez
- Cinemateca de Bogotá. (2021). *Obra y archivo Luis Ospina*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=mGA6xTmG3Bg&ab_channel=CinematecadeBogot%C3%A1
- Colombia Antigua. (10 de agosto de 2018). *1978 Luis Ospina entrevistado sobre su cortometraje Agarrando Pueblo*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=LFdHH_8kzSQ&ab_channel=ColombiaAntigua
- Cousteau, J., Malle, L. (Directores). (1956). *El mundo del silencio* [Película].
- Dalmazzo Avendaño, F., & Pulgar Moya, P. (2018). Materiales para una estética de la marginalidad: pornomiseria, signos marginales y subjetividad. *Arte y Políticas de Identidad*, (19) 83–100. <https://doi.org/10.6018/reapi.359801>
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Donald, J (1995). Faros del Futuro: Enseñanza, sujeción y subjetivación. En Larrosa, J. *Escuela, Poder y Subjetividad*. (ed. 26, pp. 21-76). Ediciones Endymion.
- Durán, C.(Director). (1977). *Gamín* [Película].
- Esquire Colombia. (5 de febrero de 2016). *Esquire entrevista a Luis Ospina / Todo comenzó por el fin*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=CKRiG3VwkcY&ab_channel=EsquireColombia
- Faguet, M. (2018) “*Pornomiseria or How Not to Make a Documentary Film*”. *Afterall*,. (21), 5 - 15. <https://docplayer.es/108368999-Que-es-la-pornomiseria.html>

Fernández, R. (s.f). Luis Ospina. [Mensaje en un blog]. Recuperado de
<https://luisospinafilm1.jimdo.com/>

Fundación Artificial. (13 de julio de 2019). PERIFONEO: *Entrevista con Carlos Mayolo (Año 2002) - Historia del cine colombiano*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=UllqzrEJoGk&ab_channel=Fundaci%C3%B3nArtificial

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2012). *Historia de cine colombiano*. Alcaldía Mayor de Bogotá.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (30 de octubre de 2015). *Procesos técnicos realizados para las películas de la selección de Carlos Mayolo*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=amx7-bvppgI&ab_channel=Fundaci%C3%B3nPatrimonioF%C3%ADlmicoColombiano

Galindo, JD (2014). Entre el aprendizaje y el aprender; el niño y el plano de organización. En Páez, E. y Montero, MS.(Comps.). *Educación y pedagogía. Pasajes, encuentros y conversaciones*. (1ra ed., pp. 67-90). Editorial Uptc.

González, K. (2012). *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Ediciones Uniandes.

Higuita, A. (2013). *El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio 1972-1978*. *Historia y Sociedad* (25), 107 - 135. <http://www.scielo.org.co/pdf/hiso/n25/n25a05.pdf>

Hunter, J. (2002). *La estética de lo posible Cine y Literatura*. Ecran Editores.

Janouch, G. (1951). *Conversaciones con Kafka*. Ediciones Destino.

Kafka (2012). *Aforismos*. Random. House Mondadori.

Kafka (2012). *Diarios*. Random. House Mondadori.

Komasa, J.(Director). (2019). *Corpus Christi* [Película].

La pasión tropical. (2005). *El Vampiro de Ciudad Solar*. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE&ab_channel=Lapasiontropical

Luis Ospina. (2007). *De la serie "De la ilusión al desconcierto: cine colombiano 1970 - 1995)"*

(Luis Ospina, 2007). [Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=2FMQ0WPcmwQ&ab_channel=LuisOspina

Lyotard, J. (1987). *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra S.A.

Martínez, M., Dalton, S.(Directores). (2004). *La Sierra Muerte En Medellín* [Película].

Mayolo, C. & Ospina, L. (Directores). (1978). *Agarrando Pueblo* [Película].

Mayolo, C.& Ospina, L. (Directores). (1971). *Oiga Vea* [Película].

Mayolo, C.(Director). (1983). *Carne de tu Carne* [Película].

Mayolo, C.(Director). (1986). *La Mansión de Araucaima* [Película].

Ministerio de Educación Nacional (1998) *Los Lineamientos Curriculares de Lengua Castellana*.

<https://www.mineduacion.gov.co/cvn/1665/>

Ministerio de Educación Nacional (2013) *Estándares Básicos de Competencias en Lenguaje*.

<http://eduteka.icesi.edu.co/pdfdir/MENEstandaresLenguaje2003.pdf>

Mounier, E. (1984). *El Personalismo*. El Búho.

Museo de la Independencia - Casa del Florero. (2021). *Los 70 años bien cumplidos de Andrés*

Caicedo - VI Jornadas de Cine e Historia. [Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=yy1i5gII-kk&ab_channel=MuseodelaIndependencia-CasadelFlorero

Nadia González Bautista (11 de marzo de 2015). *Cine colombiano: Estética vs Identidad*.

[Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=dR_MBoCvVUk&ab_channel=NadiaGonz%C3%A1lezBautista

Orwell, G. (2017). *1984*. Ediciones Artemisa.

Ospina, L.(Director). (1982). *Pura Sangre*. [Película].

Ospina, L.(Director). (1986). *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos*. Colcultura / Focine

[Película]

- Ospina, L.(Director). (2007). *Un tigre de papel* [Película].
- Ospina, L.(Director). (2015). *Todo comenzó por el fin* [Película].
- Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. América Latina.
- Piaget, J. (2000). *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. (P. Bordonaba, Trad.). Crítica.
- Pizarro, M. & Gonzalo, V. (2016). *Más allá del pueblo imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo De Cultura Económica. Revista de Humanidades, (34),283-286.<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321249341012>
- Poetas Del Fin Del Mundo. (2014). Angelita y Miguel Ángel - Andrés Caicedo. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=25evwSvQyAA&t=8s&ab_channel=PoetasDelFinDelMundo
- Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Rodríguez, M. Silva, J. (Directores). (1972). *Chircales* [Película].
- Romero, S. (2015). *Memorias de una cinefilia: (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina)*. Siglo del Hombre Editores.
- Sánchez, R. (2019). *Falso documental y series de televisión. El género y sus vertientes en la ficción televisiva uruguaya*. Comunicación y Medios, 28(40), 56 - 67.10.5354/0719-1529.2019.52919
- Saramago, J. (2010) *Ensayo sobre la ceguera*. Ed. Alfaguara.
- Torres, A. (27 de junio de 2016). *Encuentrosarteyliteraturablog*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://encuentrosarteyliteraturablog.wordpress.com/>
- Vélez, N. (2010). *La representación de lo popular en el documental colombiano: lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis de discurso audiovisual*. [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana] Repositorio Institucional.

- Villegas, A. (2015). *El cine como encuentro y como distancia: Oiga vea, Cali: de película y agarrando pueblo*. Vol. 18(3), Páginas 701 - 721. 10.5294/pacla.2015.18.3.4
- Virilio, P. (1996). *El Arte del Motor*. Ediciones Manantial.
- Virilio, P. (1998). *La estética de la desaparición*. Jucar.
- Virilio, P. (1998). *La Máquina de Visión*. Galileé.
- Virilio, P. (2001). *El Procedimiento Silencio*. Paidós.
- Virilio, P. (2003). *El arte del motor*. Manantial.
- Virilio, P. (2006). *Ciudad Pánico*. Libros del Zorzal.
- Wellmer, A. (2013). *El Personalismo*. Fondo De Cultura Económica
- Zuluaga, P (2007). *¡Acción! Cine en Colombia*. Museo Nacional.
- Zuluaga, P. (2011). Bogotá, *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*. Instituto Distrital de las Artes.