

**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA FORMA DE VIDA COLOMBIANA
REPRESENTADA EN LA PELÍCULA *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL*, DE
SERGIO CABRERA**

RENÉ ALEXANDER PALOMINO RODRÍGUEZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2016**

**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA FORMA DE VIDA COLOMBIANA
REPRESENTADA EN LA PELÍCULA *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL*, DE
SERGIO CABRERA**

RENÉ ALEXANDER PALOMINO RODRÍGUEZ

Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Semiótica

Director

Dr. JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA

Doctor en ciencias del lenguaje

Universidad de Limoges, Francia

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE IDIOMAS

MAESTRÍA EN SEMIÓTICA

BUCARAMANGA

2016

A mi familia: Marcela y los amigos de toda la vida.

Agradecimientos

Un agradecimiento especial al profesor de la maestría y director de la presente investigación, Horacio Rosales, mi maestro en este viaje por la semiótica, por su dedicación, orientación y paciencia. A los compañeros de la maestría y demás profesores, por las clases, las tertulias y las risas, que nos divertieron, y también nos otorgaron luces sobre las investigaciones. A mi querida Marcela, por su paciencia, y al viejo Nicolay, por su apoyo.

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN	15
1. LA ESTRATEGIA DEL CARACOL COMO PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.	19
1.1 SITUACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN ...	19
1.2 PROPÓSITO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	23
1.3 LA SEMIÓTICA Y EL ESTUDIO DE LAS CULTURAS Y DE LOS OBJETOS QUE LAS REPRESENTAN	27
1.4 LA ESTRATEGIA DEL CARACOL COMO OBJETO CULTURAL	30
1.5 SOBRE EL ANÁLISIS SEMIÓTICO	36
2. EL ANÁLISIS DE LAS FIGURAS Y DEL TEXTO ENUNCIADO	46
2.1 ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA ESTRATEGIA DEL CARACOL.....	46
2.2. LAS FIGURAS EN EL TEXTO FÍLMICO	48
2.3 LA REPRESENTACIÓN FORMAL DEL RELATO EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL.....	54
2.4 FIGURAS DE ACTORES Y EL PUNTO DE VISTA EN EL FILME LA ESTRATEGIA DEL CARACOL.....	58
2.4.1 Las figuraciones de actores humanos en La estrategia del caracol.....	65
2.4.2. La figuración de dos sujetos colectivos confrontados	69
2.5 FIGURAS TEMPORALES Y ESPACIALES	81
2.5.1 Las figuras espaciales	83
2.5.2 Figuras Temporales	101
2.6 FIGURAS DEL ARRAIGO Y DEL DESARRAIGO EN EL FILME.....	118
2.7 LA ORGANIZACIÓN NARRATIVA O TRANSFORMACIONAL EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL.....	130
2.7.1 La disputa de la Casa Uribe.....	133

2.7.2 El hacer manipulador de los sujetos colectivos y los sistemas axiológicos emergentes	140
2.8 DISPOSITIVOS PASIONALES DEL APEGO EXCESIVO	160
2.8.1 Del apego y del arraigo	165
2.9 AXIOLOGÍAS EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL	188
3. LA ESCENA PRÁCTICA, LA SITUACIÓN SOCIOCULTURAL EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL COMO PRÁCTICA CULTURAL	202
3.1 DEL FILM COMO INTERFAZ DE MEDIACIÓN DEL SENTIDO	202
3.2 LA CORPOREIDAD DEL FILM	204
3.3 LA ESCENA PREDICATIVA COMO CONDICIONANTE DEL SENTIDO DEL FILM	206
3.4 LA ESTRATEGIA DEL CARACOL COMO ICONIZACIÓN DE ESTRATEGIAS SOCIOCULTURALES	211
4. CONCLUSIÓN: LA FORMA DE VIDA COLOMBIANA Y LA ESTRATEGIA DEL CARACOL	229
BIBLIOGRAFÍA	237
ANEXOS	245

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Elementos que componen el signo icónico, esquema desarrollado por el Grupo μ	51
Figura 2. Esquema del Capital cultural y el capital económico, propuesto por el sociólogo Pierre Bourdieu.	86
Figura 3. Esquema actancial del programa narrativo de base del sujeto colectivo <i>inquilinos</i>	138
Figura 4. Esquema tensivo del apego al lugar.....	165
Figura 5. Esquema del Cuadrado semiótico de los bienes básicos de supervivencia de la competencia social del sujeto en <i>La estrategia del caracol</i>	192
Figura 6. Esquema del Cuadrado semiótico de la propiedad simbólica y material, y su relación con el metavalor dignidad y su opuesto la indignidad en <i>La estrategia del caracol</i>	195
Figura 7. Esquema del tensivo de la dignidad en <i>La estrategia del caracol</i>	200
Figura 8. Afiche oficial para la promoción de la película <i>La estrategia del caracol</i> , imagen que también fue la caratula del DVD, años después.....	205

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Fotograma de una escena de la película <i>La estrategia del caracol</i>	67
Imagen 2. Fotograma de una escena de la película <i>La estrategia del caracol</i>	68
Imagen 3. Dibujo de la Casa Uribe y la manzana donde está ubicada, elaborado por Jacinto Ibanguren para explicarles a los inquilinos <i>La estrategia del caracol</i>	93
Imagen 4. Fotograma de escena de la película <i>La estrategia del caracol</i> , en el momento en que se enuncia el mensaje (representación pictórica de la casa y el grafiti) que los <i>inquilinos</i> les dejan a los <i>profesionales</i>	185

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Modelo gráfico que ilustra la relación de interdependencia entre los niveles de pertinencia de un objeto semiótico.	43
Tabla 2. Jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica, de Jacques Fontanille. .	47
Tabla 3. Rasgos figurativos distintivos o particulares de actores dominantes figurativamente en el grupo de los inquilinos	70
Tabla 4. Rasgos figurativos distintivos o particulares de actores dominantes figurativamente en el grupo de los profesionales	76
Tabla. 5. Figuras asociadas a espacios.....	95
Tabla 6. Elementos o figuras recurrentes en los espacios diferenciados del actor colectivo los <i>profesionales</i>	98
Tabla 7. Tiempo como devenir en <i>La estrategia del caracol</i>	109
Tabla 8. Figuras visuales o lingüísticas de la casa construidas por los sujetos colectivos	114

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. Secuencialidad del discurso fílmico <i>La estrategia del caracol</i>	245
ANEXO B. Secuencialidad del discurso fílmico <i>La estrategia del caracol</i> , orden cronológico.....	254
ANEXO C. Roles actanciales, temáticos, figurativos y de las figuras, de los <i>inquilinos</i>	259
ANEXO D. Roles actanciales, temáticos, figurativos y de las figuras, de los <i>profesionales</i>	261

RESUMEN

TÍTULO: ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA FORMA DE VIDA COLOMBIANA REPRESENTADA EN LA PELÍCULA *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL*, DE SERGIO CABRERA¹

AUTOR: RENÉ ALEXANDER PALOMINO RODRÍGUEZ²

PALABRAS CLAVE: SEMIÓTICA, ARRAIGO, DESALOJO, FORMA DE VIDA, AXIOLOGÍA, VALORES, CINE

DESCRIPCIÓN:

La presente investigación, de carácter cualitativo-interpretativo, aborda las representaciones de las formas de vida colombianas ante problemas sociales relacionados con la vivienda y el hábitat; tales representaciones estarían contenidas en el enunciado de un discurso fílmico colombiano *La estrategia del caracol*, en la que se narra la historia de un grupo social con vínculos familiares y de vecindad que es obligado a desalojar el lugar de habitación, lo que ocasiona una ruptura de los proyectos de vida de los sujetos afectados. El objetivo de esta investigación es analizar los valores subyacentes en las representaciones del arraigo al espacio según la organización del texto fílmico, a partir de la teoría propuesta por la Escuela Intersemiótica de París y los conceptos de autores como Desiderio Blanco y Francesco Casetti sobre el análisis semiótico del discurso cinematográfico.

Este estudio está organizado en tres partes. La primera corresponde a la descripción del proceso de investigación de la película; la segunda aborda el análisis figurativo y del texto enunciado, haciendo énfasis en ciertas figuras de la enunciación cinematográfica. En la tercera parte se aborda la relación de la película como práctica significativa con el entorno social en el que este objeto es dado.

Para desarrollar el análisis se tuvo en cuenta el modelo metodológico de la estructura canónica de los análisis semióticos interpretativos-generativos, el cual inicia con el análisis figurativo (sujetos, espacios y tiempos) luego se abordan los programas narrativos de los actores colectivos y actantes, lo que finalmente conduce a consolidar, *a posteriori* del análisis, un sistema axiológico subyacente en la obra y a partir del cual se generan vasos comunicantes con unos niveles más englobantes y dinámicos como lo son situaciones estratégicas y las formas de vida contemporáneas en las que circula el objeto semiótico cinematográfico.

¹ Proyecto de grado Maestría en Semiótica.

² Maestría en Semiótica, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Idiomas. Director José Horacio Rosales Cueva, Doctor en Ciencias del Lenguaje, Universidad de Limoges, Francia.

ABSTRACT

TITLE: SEMIOTIC ANALYSIS OF WAY OF LIFE COLOMBIAN REPRESENTED IN THE FILM “LA ESTRATEGIA DEL CARACOL” OF SERGIO CABRERA³

AUTHOR: RENE RODRIGUEZ PALOMINO ALEXANDER⁴

KEYWORDS: SEMIOTICS, ROOTS, EVICTION, WAY OF LIFE, AXIOLOGY, VALUES, CINEMA

DESCRIPTION:

This research, qualitative-interpretative addresses the representations of the forms of Colombian life to social problems related to housing and habitat; such representations would be contained in the title of a Colombian film discourse strategy snail, in which the story of a social group with family and neighborhood ties who is forced to leave the dwelling place is narrated, causing a break projects of life of affected individuals. The objective of this research is to analyze the values underlie the representations of attachment to the space according to the organization of the filmic text, from the theory proposed by the Intersemiotic School of Paris and the concepts of authors like Desiderio Blanco and Francesco Casetti on semiotic analysis of film.

This study is organized into three parts. The first corresponds to the description of the research process of the film; the second addresses the figurative and the statement text analysis, emphasized on certain figures of cinematic enunciation. In the third part the relationship of the film as a signifying practice with the social environment in which this object is given.

To develop the methodological model analysis of the canonical structure of the interpretive-generative semiotic analysis, which begins with the figurative analysis (subjects, spaces and times) was taken into account then the narrative programs of collective actors are addressed and agents , which ultimately leads to consolidate post the analysis, a value system subjacent in the work and from which communicating vessels are generated with levels more overall and dynamic as are strategic situations and ways of life contemporary in circulating the film semiotic object.

³ Master's degree in semiotics degree project.

⁴ Master's degree in semiotics, Faculty of human sciences, school of languages. Director José Horacio Rosales Cueva, doctorate in language sciences, University of Limoges, France.

INTRODUCCIÓN

El presente análisis, desarrollado desde la perspectiva semiótica de la cultura y de las prácticas culturales, aborda una película colombiana entendida como texto fílmico o enunciado terminado que, en el momento de la actualización, activa ciertas operaciones de captación en el espectador. De este modo, la relación entre el filme y la situación de comprensión del mismo cuenta con las coordenadas del texto organizado y las del orden cultural en que la película circula como un bien que permite la comprensión del entorno sociocultural que el filme representa. Esta investigación tiene marco en la Maestría en Semiótica, de la Universidad Industrial de Santander, programa de posgrado donde el horizonte sociocultural colombiano es una prioridad académica y científica.

El propósito de esta investigación es establecer los niveles de organización de la significación y de la representación narrativa y pasional del arraigo, en principio, y a partir de ello, evidenciar algunos valores que corresponden a la forma de vida colombiana representada en el discurso fílmico, entendido este como una actividad presente o un discurrir en acto en el momento en que las estrategias de enunciación se actualizan unos veinte años después de la aparición del objeto significativo *La estrategia del caracol*, dirigido por Sergio Cabrera. Con este fin, se aborda una muestra fílmica de la obra cinematográfica desde la fundamentación teórica y el marco metodológico de la semiótica que evidencia, de una manera científica, cómo cada texto es una auto-descripción del mundo cultural de donde ha emergido.

Sergio Cabrera, en su basta carrera cinematográfica, ha abordado problemáticas socioculturales recurrentes y latentes en la sociedad colombiana; en este caso, la obra fílmica aborda la situación de un grupo social de características vulnerables que es obligado a abandonar su lugar de habitación, su espacio cotidiano, situa-

ción que padecen bajo un total desamparo jurídico y humanitario. Hecho que permite abordar desde una perspectiva semiótica el sentido que en el universo sociolectal representado adquiere la relación entre los sujetos y su espacio, el arraigo, situación que entra en tensión ante la eminencia del desalojo (el desarraigo).

Para desarrollar el presente estudio, se recurre a la estructura canónica de los análisis semióticos interpretativos-generativos, en los que se aborda el objeto semiótico a partir de los niveles de superficie del texto enunciado, en donde se hallan en primera instancia las figuras de sujetos, espacios y tiempos, pero estas se encabalgan con la organización narrativa del enunciado, dado que son ellas resultado natural de la organización expresiva del relato que encarna los valores más profundos y abstractos del filme. Con respecto de la manera en que el filme organiza las transformaciones de estados y los modos se analizan los programas semionarrativos y actanciales, bajo los cuales se halla el sistema axiológico, el corazón del análisis que refiere a la organización de los valores (morales, éticos, estéticos) presentes en el discurso. Luego del análisis de estos niveles de organización de figuras y del texto enunciado, se procede a considerar otros niveles de pertinencia que engloban al film y que le dan sentido en prácticas culturales de intercambio de bienes, como la naturaleza de la corporeidad material del objeto, la escena práctica en que él se intercambia por actores sociales, las estrategias socioculturales que esto representa y la relación entre la forma de vida contenida en el film (representada por el sistema axiológico) y elementos del ethos cultural colombiano. Estas capas de análisis corresponden al modelo recientemente propuesto por Jacques Fontanille⁵ para establecer las relaciones de pertinencia entre el texto y el sentido de este en su vitalidad de intercambios intersubjetivos en la sociedad en que, en este caso, el filme, circula.

El estudio se ha desarrollado en tres partes: en la primera se presenta y describe el proceso de investigación de la película; la segunda parte hace referencia al aná-

⁵ FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. París: Puf, 2008.

lisis figurativo y del texto enunciado, y concluye con el hallazgo del sistema axiológico; finalmente, en la tercera parte, se abordan el análisis de las prácticas y situaciones socioculturales o los niveles del de estudio más envolventes que rodean la película como objeto de intercambio simbólico que se encuentra inmerso en la cultura. En esta parte se tiene en cuenta tanto la parte textual, lo que el discurso predica, hasta la manera en que el objeto circula en el ámbito físico del mundo y los mecanismos técnicos que hacen posible su materialización y su actualización a través del tiempo, aspectos que refieren a la relación del texto con el universo que pretende representar y con las formas de vida propias de este universo que median en los procesos de circulación de bienes culturales.

Al respecto, es importante señalar que desde la semiótica estructural se entendía que el análisis inmanente implicaba no salir del texto; sin embargo, una redefinición de la inmanencia establece la conexión entre el texto y el objeto soporte, entendido como una interfaz⁶ que permite (y convoca), desde el análisis, los usos que lo determinan como bien cultural y como práctica significativa de la cultura. Sin embargo, el analista debe justificar rigurosamente las relaciones del texto enunciado y su objeto soporte con las escenas semióticas que permiten el intercambio del bien cultural, so pena de emprender otras perspectivas de investigación, relacionadas, pero no pertinentes con el método y el propósito trazado.

El autor de esta investigación agradece especialmente al profesor Horacio Rosales y demás miembros de la Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander por brindar las herramientas necesarias para poder asumir la investigación semiótica de un texto fílmico, ya que este tipo de análisis no se había hecho antes con objetos cinematográficos desde esta perspectiva semiótica en el marco de la maestría. Este proceso que ha sido enriquecedor y del cual se espera que estos resultados brinden las herramientas para establecer nuevos caminos en el

⁶ GONZÁLEZ RALLÓN, Jéssica Ivón Renata. La representación discursiva de la belleza en "El prestigio de la belleza", de Piedad Bonnet (trabajo de grado). Bucaramanga: Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander, 2015. Pág. 134 y siguientes.

estudio de otros objetos y prácticas cinematográficas, u otras manifestaciones que aborden la relación del sujeto con el espacio de habitación, que es, en síntesis, tratar el problema de la relación del hombre con el mundo, mediada por estrategias socioculturales, axiologías y formas de vida que determinan acciones de apropiación y expropiación, acciones que en el universo colombiano están presentes en el profundo y, a veces problemático, vínculo del hombre con la tierra.

1. LA ESTRATEGIA DEL CARACOL COMO PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 SITUACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

La película *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera, perteneciente a la categoría cinematográfica de ficción, estrenada en el año 1993, es una obra audiovisual que en su enunciado presenta a un grupo social con vínculos familiares y de vecindad que es despojado de su lugar cotidiano de habitación. Este es la Casa Uribe, un inmueble urbano, ubicado en el centro de la ciudad de Bogotá. Habitado por este grupo de sujetos, con diversas características y procedencias, durante varios años. Sobre ellos recae un proceso jurídico que los obliga a entregar el espacio. Hecho frente al cual el discurso alberga evidencias del cómo los diferentes sujetos que entran en disputa por la obtención de este objeto valor “casa”; tanto los demandantes como los que la habitan pueden tener valoraciones distintas del objeto, pues para unos significa nada menos que su hogar, con todo el peso simbólico que conlleva, y para otros es un objeto de valor económico y les interesa como bien de intercambio comercial.

Este fenómeno de disputa del espacio vital puede observarse desde diferentes disciplinas; desde la perspectiva de la teoría social de Pierre Bourdieu se explica que el espacio social es organizado a partir de una trama imperceptible mediada por el capital económico y el capital cultural. Estas variables distribuyen en un territorio social agrupaciones de sujetos clasificados de acuerdo al porcentaje acumulado en cada uno de estos capitales, propiciando acercamientos o aislamientos entre estos sujetos, de acuerdo con la forma como son dispuestos en los espacios que habitan o en los espacios que median intercambios sociales. Bourdieu señala que esta organización es aprehendida, e instalada culturalmente en las acciones cotidianas, situación que denomina “habitus”:

El habitus es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posesión en un estilo de vida unitario; es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes, de prácticas. Al igual que las posiciones de las que ellos son el producto, los habitus están diferenciados; pero también son diferenciadores. Distintos, distinguidos, ellos son también operadores de distinción: ponen en juego principios de diferenciación diferentes o utilizan de modo diferente los principios de diferenciación comunes.⁷

El capital económico y el capital cultural son un principio de diferenciación que clasifica a los habitantes de una comunidad dada; una suerte de división social espacial a través del poder económico y sociocultural, *el espacio simbólico*, como lo define Bourdieu, consiste en una estructura invisible que constituye imaginarios que significan y determinan roles sociales y sectores urbanos en excluyentes o deprimidos, en distinguidos o vulgares. Valorizaciones frente al espacio y los sujetos que están dentro de él, que determinan formas de organización de la vida y el habitad social.

Desde esta perspectiva de Bourdieu, en términos generales y en un discurso científico, se podrían comprender las causas sociológicas del conflicto enunciado en la película que conforma el presente estudio; en su enunciado, la acción del despojo del espacio habitacional que recae en unos sujetos, los pobladores, conlleva a una confrontación de actores sociales por la apropiación de un bien u objeto en disputa que representa riqueza, poder y relación de pertenencia, acaso identitaria, con el espacio. Pero independiente de esta claridad sociológica, como la expuesta por Bourdieu, y de las razones de la acción del despojo, los sujetos desarrollan un sentido de arraigamiento hacia el espacio que están obligados a abandonar. El arraigo queda suspendido y el término representa así los vínculos que el ser ejerce sobre un lugar y un espacio determinado el sujeto que sobrevive y llena de memoria el “ahí” que habita y donde construye relaciones sociales fundamentales. Desde la teoría de Del Acebo Ibáñez, el arraigo representa diferentes dimensiones:

⁷ BOURDIEU, Pierre. Capital cultural, escuela y espacio social. México: Siglo XXI Editores, 2008. p. 30.

El arraigo espacial hace que el hombre desee establecerse –afincarse- localmente en un espacio que lo conforma en su uniformidad (...). Allí importa el hombre persona no intercambiable, más que la eficacia en las funciones cumplidas. Pero también hay arraigo social ligado al modo en que el sujeto participa; participación que puede ser pasiva (acceso a bienes y servicios) y también activa (intervención en los asuntos de la comunidad local y de la sociedad global de pertenencia) (...) Y finalmente, cultural porque para el hombre es importante poder creer –coincidir- con los valores, principios y normas vigentes en la comunidad que integra.⁸

Esto indica que para un sujeto el desalojo del espacio de habitación no implica solamente la pérdida de un espacio físico, sino la mutilación de las relaciones socioculturales que se habían constituido en ese entorno, una disminución de su categoría social.

La relación simbólica del sujeto con la casa ‘hogar’ también se ha trabajado desde la perspectiva filosófica. En Gastón Bachelard: “La casa tiene varias connotaciones, entre ellas, tal vez la más importante, ser nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo, un cosmos en toda la acepción del término”⁹. Para él, la imagen de la casa es la topografía de la intimidad del ser, y también afirma: “vista íntimamente la vivienda más humilde ¿no es la más bella?”¹⁰. Este planteamiento a su vez coincide con lo dicho por Leonor Arfuch, quien señala que la narración de una vida encierra una temporalidad, fechas y acontecimientos que son simultáneamente indisociables a una espacialidad, a lo cual concluye que

Si el espacio-temporalidad es indisociable de la experiencia humana, si es imposible pensar la vida sin el escenario de su efectuación —qué es la infancia, en su investidura mítica, sino la casa familiar, la calle, el barrio, la mesa, el vecindario, la algarabía de los juegos, el silencio de los rincones [...].¹¹

⁸ DEL ACEBO IBÁÑEZ, Enrique. Sociología del arraigo. Una lectura crítica de la teoría de la ciudad. Buenos Aires: Editorial claridad. 1996, p. 17.

⁹BACHELARD, Gastón. Poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. p. 28.

¹⁰Ibidem, p. 29.

¹¹ARFUCH, Leonor. Pensar este tiempo, espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 249.

Las anteriores perspectivas interdisciplinarias sobre la relación del sujeto y su espacio, y la posibilidad de ser desarraigado, arrojan luces sobre la forma en que el objeto valor *casa* es valorado de manera distinta por los sujetos enunciados en el discurso del presente estudio. A partir de este punto, el análisis desde una perspectiva semiótica permitirá determinar las estructuras figurativas, temáticas y actanciales presentes en el relato, donde se hallan sujetos individuales y colectivos que desarrollan programas narrativos y acciones en relación a otros sujetos y objetos; en este caso uno de los principales objetos es la *casa* y las acciones de despojo y arraigo que en relación a ella recaen sobre los sujetos enunciados. De acuerdo a sus estados en relación con el objeto valor, y a diferentes circunstancias enunciadas, estos sujetos manifiestan valoraciones positivas o negativas respecto al objeto o los objetos de los que urgen para resolver el sentido de la vida: esta situación los lleva a emprender programas narrativos con el fin de lograr la conjunción o la disyunción (del otro) del objeto deseado. En la medida que emerjan ciertas recurrencias en la manera como un grupo de sujetos valora el mismo objeto, el estudio permite establecer las axiologías presentes en las estructuras profundas de un discurso dado. Al respecto Philippe Hamon, plantea una teoría del análisis ideológico en textos poéticos (semióticos) donde establece categorías valorativas que denomina focos normativos:

Las nociones de *norma*, de *valor*, de *relación* actancial —que implican por lo menos un *sujeto*, y de *mediación* (el instrumento y el lenguaje, por ejemplo, hacen oficio de mediadores entre sujetos, entre sujetos y objetos), son entonces los elementos indispensables y necesarios para construir estos «focos normativos» del texto; estos elementos se implican mutuamente: sólo hay evaluación y norma allí donde hay un sujeto en relación mediatizada con otro actante.¹²

El establecimiento de las valoraciones permite establecer la configuración de las axiologías que, a su vez, determinan las formas de vida subyacentes en un objeto semiótico; es decir, la forma en como un grupo de sujetos perteneciente a una

¹² HAMON, Philippe. *Texto e Ideología: para una poética de la norma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. p. 16.

comunidad reacciona frente a un estímulo determinado, que es generado o aparece en el universo sociolectal en el que la comunidad está inmersa. En el caso específico de la película *La estrategia del caracol*, las formas de vida en relación al desarraigo (desalojo) de un grupo de sujetos de su espacio de habitación, situación que a su vez se hace evidente y con cierta recurrencia en el contexto colombiano, que es el universo sociolectal donde este discurso fílmico emerge.

1.2 PROPÓSITO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El propósito de esta investigación es establecer a partir de la teoría semiótica los niveles de organización de la significación y de la representación narrativa y pasional del arraigo y, a partir de ello, evidenciar las valoraciones en el universo de las formas de vida colombiana, en que se produce y de las que predica el discurso fílmico. Sobre el objeto de estudio de la semiótica Jacques Fontanille subraya que:

El análisis semiótico no tiene como ambición la de proporcionar la clave interpretativa de los textos; él no tiene una teoría de la intención, sino solamente una teoría de la intencionalidad; es decir, de las condiciones mínimas de la manifestación, de localización y de captación del sentido en un discurso.¹³

De este modo, el interés central del presente estudio es analizar cómo se constituyen las representaciones de la forma de vida colombiana en relación al arraigo, el cual adquiere sentido en una relación tensiva con el desalojo y las implicaciones de este en el marco de la cultura representada en el filme.

Teniendo presente las investigaciones semióticas de Fontanille¹⁴, es importante entender que las formas de vida constituyen una estancia profunda, englobante,

¹³ FONTANILLE, Jacques. Semiótica de los textos y los discursos, método de análisis. en: MUCHELLI Alex (directeur). Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. París: Armand Colin, 2a edición, 2004. [Traducción libre de Horacio Rosales disponible en línea en: <http://semiouis.blogspot.com/>], p. 2.

¹⁴ FONTANILLE, Jaques. Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures, en Transversalité du Sens, Bertrand, D. Costantini, M. París: P.U.V. 2007 [Traducción libre de Horacio Rosales para la Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia, junio 2010] p. 2.

que agrupa las tendencias, las continuidades y las identidades que se desprenden de las situaciones clasificadas y analizadas por la semiótica en un discurso. Desde esta perspectiva, las formas de vida son, nada menos que, las configuraciones pertinentes para la caracterización de las culturas. Teniendo en cuenta lo anterior, se plantea la pregunta-problema de investigación:

¿Cómo se representa la forma de vida colombiana en la película *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera, en relación con el arraigo de los actores que resisten al desalojo ejecutado por la alianza entre actores del Estado y de la burguesía del universo sociolectal?

Por lo tanto, hallar la forma de vida a partir del sistema de valores subyacentes en el enunciado en esta película colombiana no solo tiene un interés comprensivo y analítico de la realidad social representada, sino, además, de los procesos de configuración de las axiologías sobre problemas sociales en el discurso cinematográfico. Este discurso fílmico representa el fenómeno colombiano frente a la adquisición y pérdida de la vivienda y, por esto, aporta elementos para una lectura doble, que se plantea a modo de objetivos específicos:

- a. Investigar cómo se representan las tensiones axiológicas relacionadas con las relaciones de actores sociales en el relato cinematográfico

Lo cual da como resultado una lectura que dé razón de las operaciones discursivas que representan el problema y las axiologías en el discurso cinematográfico. En otros términos, se trata de investigar la dotación de valores que se da al problema social representado en el relato cinematográfico y el cómo se construye esa representación en el discurso cinematográfico. Esta doble tarea se enmarca en la naturaleza de la acción investigativa de la semiótica.

- b. Establecer la relación entre el contenido del filme y la intelección que este hace de la problemática de conflictos sociales en el momento de producción y en la escena práctica contemporánea para la fruición del mismo.

Relación que permite establecer una aproximación para entender el análisis que los realizadores cinematográficos dan a esta problemática de segregación y desigualdad social a través de los discursos fílmicos con los cuales afectan la percepción sociocultural del conflicto (esta percepción queda influida con la difusión y consumo de las obras cinematográficas, como *La estrategia del caracol*, de alto impacto en los referentes culturales y en la memoria cinematográfica colombiana).

De acuerdo a lo anterior, el objetivo principal del presente estudio es analizar, desde la perspectiva semiótica, la forma de vida colombiana enunciada en *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera, y en el modo en que el objeto audiovisual hace parte de interacciones culturales. Forma de vida que se basa en una axiología construida sobre la hipótesis del arraigo razón de la lucha de los actores vulnerables socioeconómicamente y que resisten al desalojo ejecutado por la alianza entre actores del Estado y de la burguesía.

Con este fin, el presente estudio articulará metodologías propias del análisis semiótico del discurso con propuestas teóricas que desarrollan categorías de análisis para la aprehensión de discursos sincréticos y multimodales, como el caso del presente objeto cinematográfico. Pero al afirmar que una película es un texto sincrético, se señala que ella está constituida por diversos sistemas de significación y comunicación que (en conjunto) corresponden a un mismo proceso de percepción por parte del destinatario (espectador) que entra en contacto con la obra fílmica. De la misma forma como es percibida una valla publicitaria por parte de un observador; en ella hay códigos de lengua escrita, iconografía, códigos simbólicos convencionales de una entidad u organización; por ejemplo, el humo sobre una tasa de chocolate espumosa en una fotografía publicitaria, es un código simbólico habi-

tual que trasmite el efecto de sentido de que esa taza alberga chocolate caliente y espumoso. Cuando se afirma que la película es multimodal, se refiere a que este objeto semiótico se constituye por diversos sistemas de comunicación y significación que afectan diferentes sentidos del cuerpo que entra en contacto con él.

Por ejemplo, en la famosa escena de la ducha en la película *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, el espectador observa unas imágenes en blanco y negro que registran a una mujer que toma una ducha, y es atacada repentinamente por otro sujeto que empuña un cuchillo, del que es imposible conocer su identidad. Simultáneamente, otro código, esta vez sonoro, emite sonidos que son escuchados por el espectador, estos sonidos tiene características metálicas, agudas y van en ascenso de acuerdo a como avanza la acción en la imagen, en este código también están los sonidos de los lamentos (gritos) de la mujer y su abrupto silencio, ambos sonidos potencian la tensión del acto, lo que en conjunto configuran una escena de suspenso y construyen el efecto de sentido de angustia en el espectador que acaba de presenciar un supuesto crimen atroz. De acuerdo a esto, en el presente estudio, las figuras espaciales, temporales y antropomorfas presentes en el nivel de superficie de *La estrategia del caracol* se analizarán buscando recurrencias en relación a los recursos del discurso fílmico: sonidos, colores, elementos de la utilería, entre otros, sobre todo aquellos elementos que den cuenta de la oposición arraigo/desarraigo o que simbolizan las estrategias de los sujetos para acceder al objeto valor casa.

En este mismo sentido, una forma de establecer la vigencia de la película respecto al tema enunciado es hacer una pesquisa, una vez establecidas las estrategias y la forma de vida representadas en el discurso fílmico, sobre rasgos recurrentes del entramado cultural denominado Colombia y que se hacen evidentes como configuraciones de contenidos similares, presentes en otros discursos fílmicos del universo cultural en donde emerge la película de Cabrera.

1.3 LA SEMIÓTICA Y EL ESTUDIO DE LAS CULTURAS Y DE LOS OBJETOS QUE LAS REPRESENTAN

En su texto sobre antropología simbólica, Joan Carles Mèlich¹⁵ menciona la teoría del colonialismo sistémico desarrollada por Niklas Luhmann, quien afirma que la sociedad ya no se compone de hombres sino de comunicaciones; el hombre hace parte solo del entorno que, a su vez, es influido e influye sobre el sistema, pero no hace parte de él. Este sistema se denomina *sociedad*, y no se compone de individuos, el hombre ha perdido su jerarquía en ella, en su lugar ha sido reemplazado por las comunicaciones; este nuevo sistema orgánico e incesante está en una continua autopoiesis¹⁶; es decir, el sistema está en una auto-constitución permanente.

Esta afirmación coincide, en parte, con la definición de cultura de Clifford Geertz, citado también por Mèlich: “el ser humano es un animal inserto en *tramas de significación*, y la cultura es esa urdimbre, ese conjunto de enlaces que constituyen el horizonte de significado a partir del cual nos movemos y existimos”¹⁷. Desde esta perspectiva, se puede decir que el texto fílmico que compone el presente estudio es un discurso cinematográfico que hace parte de la producción cultural, de esa *urdimbre* de textos provenientes de una cultura específica. En este caso, la cultura colombiana; a su vez, entre este texto y otras películas (discursos más recientes que abordan el mismo tema), podría haber puentes comunicantes entre obras fílmicas, lo que indicaría, que estos textos representan una problemática sociocultural colombiana recurrente en algunos discursos fílmicos colombianos durante los últimos treinta años.

¹⁵ MÉLICH, Joan-Carles. Antropología simbólica y acción educativa. Barcelona: Paidós, 1996, pág. 56.

¹⁶ La autopoiesis significa que un sistema está en constante movimiento, el término supone una teoría del conocimiento constructivista, articulando conceptos de la biología y la cibernética.

¹⁷ *Ibidem*, p. 57.

Para entender más claramente la relación entre la obra y la cultura que la produce, Boguslaw Zylko¹⁸ retoma la perspectiva de Yuri Lotman¹⁹ sobre el texto artístico. Lotman se interesaba en la manera como las ideas filosóficas, las visiones del mundo, y los valores de una época dada se representan en enunciados literarios, teatrales, cinematográficos y en toda manifestación artística y cultural. Según su teoría, la conciencia literaria e ideológica, la visión del mundo y la estética de las tendencias y las corrientes artísticas de una época adquieren una cualidad sistémica, que no son un conglomerado de convicciones sueltas. Los textos son producidos y comunicados en el modelo abstracto de representación del espacio cultural que Lotman denominó *semiosfera*, en analogía con la biosfera, es definida como una esfera viva, dinámica, que conforma el universo cultural donde se producen entramados de comunicaciones, textos de todas las clases, objetos y prácticas culturales, que transmiten significaciones. Es también, el lugar de transformación del universo simbólico que pertenece a una cultura determinada, lo que indica que la semiosfera está en una incesante producción de significados.

Lotman se refiere al discurso cinematográfico como un lenguaje complejo en cuanto que por su expresión fotográfica (de naturaleza mimética), acerca al enunciatario a un estado “intimo” con el enunciado. El espectador reconoce allí formas, espacios y actores, incluso expresiones del lenguaje, similares a los de su entorno real, aunque con una expresividad potenciada. Por ejemplo, el valor de un primer plano, la imagen en detalle de un objeto proyectada en la sala de cine, efecto que

¹⁸ ZYLKO, Boguslaw. La cultura y la semiótica. Notas sobre la concepción de la cultura de Lotman. Entretextos: Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre5/zylko.pdf>

¹⁹ YURI LOTMAN fue un lingüista y semiólogo ruso, desarrolló las teorías sobre la semiótica cultural, y también fue historiador y teórico de la literatura rusa. La propuesta lotmaniana proviene de diversos campos de investigación y de otros autores: Lingüística, biología, antropología, historia, cibernética, semiótica estructural (Formalismo Ruso, CLP, Saussure, Semántica estructural de Greimas, matemática, Pierce), su interés era construir una teoría de la cultura como semiosis, en donde los textos guardan una relación con la cultura en donde estos son producidos, por esta razón no pretendía analizar el texto como objeto aislado del contexto, por el contrario, el objetivo de Lotman es comprender cómo los textos son isomórficos con respecto de la cultura: un texto es un sistema complejo, estructurado internamente, pero esa estructura está determinada por la cultura, el texto es un modelo del mundo mediado a su vez por el mundo donde él emerge.

estrecha la distancia entre el sujeto observador y la enunciación, lo cual genera cierta familiaridad y cercanía con los personajes u objetos enunciados en una película. El autor afirma que las figuras e iconicidad del discurso cinematográfico hacen que el enunciatario escape al lenguaje sígnico abstracto, y se acerque más a una semejanza del mundo real, pero por otro lado el cine también puede enunciar universos oníricos e ilusorios.

En conclusión, para establecer una malla de referencias teóricas, podríamos considerar dos niveles; en un nivel general estarían la teoría de Lotman, en la que se define la semiosfera como un espacio en sentido metafórico donde resulta posible la realización de procesos comunicativos y la producción de nueva información, y en un segundo nivel estaría la teoría desarrollada por la Escuela Intersemiótica de París sobre el análisis específico del objeto semiótico que contiene representaciones de la cultura que lo produce. El universo semiótico, según Lotman, es entonces un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados, unos con respecto a los otros que forman un entramado. Estos textos a veces se chocan y suceden hibridaciones, traducciones, acciones que también desplazan textos canónicos enquistados en el centro del modelo; así mismo, los bordes o límites del modelo están en constante actividad permitiendo u obstruyendo la entrada de nuevos textos. La semiosfera es entonces el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis, y la semiosis es en sí, cualquier acto de lenguaje. Desde esta perspectiva, cualquier texto, incluido el texto fílmico, puede asumirse como una suerte de artefacto complejo que se compone de diversos niveles, enlazados con los planos de la expresión y del contenido²⁰ del objeto semiótico,

²⁰ El lingüista danés Louis Hjelmslev, establece que un signo es una relación de constante dependencia entre una expresión y un contenido, en donde el contenido sería una "masa amorfa de pensamiento" y la expresión puede ser ejemplificada a partir de una secuencia de caracteres lingüísticos que conforman una palabra. Según el autor no puede existir expresión sin contenido, o contenido sin expresión. A estos dos componentes se les denomina functivos, y la relación entre ellos se denomina función semiótica. Por ejemplo: La palabra perro es una expresión, en tanto está conformada por una secuencia de caracteres, en este caso lingüísticos, pero al escuchar esta palabra, cada destinatario puede imaginar un perro distinto, esa es la parte del contenido, es el pensamiento el que construye una significación a partir de diversos factores, su experiencia de vida, o su edu-

niveles donde se constituye la significación y que tienen conexiones intertextuales con otros textos y con la cultura en que se produjeron.

1.4 LA ESTRATEGIA DEL CARACOL COMO OBJETO CULTURAL

Teniendo en cuenta lo anterior, es claro que *La estrategia del caracol* es un texto cinematográfico producido al interior de una cultura, un objeto semiótico, susceptible de ser analizado desde una perspectiva semiótica, que tiene como objeto descubrir el entramado de sus significaciones. Para este fin, el método de la Escuela Intersemiótica de París asume el objeto a partir de tres niveles: figurativo, semio-narrativo y axiológico. En un análisis interpretativo-generativo, el primer nivel, o de superficie del objeto es el nivel figurativo; en él, se hallan figuras espaciales, temporales y actorales que conforman el aspecto visual y sonoro de la película y ayudan a tematizar a los actores que intervienen en el relato fílmico en relación espacio-temporal con los programas narrativos, es decir: estados, acciones y procesos que los sujetos emprende durante el relato. En un segundo nivel, el de los procesos narrativos, se analiza la conformación de los roles actanciales; roles genéricos continuos y estructurales subyacentes a este y todo tipo de discursos. Los roles actanciales determinan características de los sujetos enunciados, las modalidades que habilitan sus transformaciones, y las pasiones que padecen durante el proceso narrativo. En un tercer nivel, el más subyacente del texto, se analiza el sistema axiológico de los sujetos, evidenciado a partir de sus acciones y de sus objetos de valor durante el relato, que determina las características de una forma de vida presente en el objeto semiótico, en este caso la película de Sergio Cabrera.

Desde otras disciplinas de las ciencias humanas se han analizado fenómenos sociales colombianos alrededor de los conflictos frente al desalojo, o el desplazamiento, desde perspectivas sociológicas o antropológicas. Pero desde la teoría

cación, entre otros, de la misma expresión perro. HJELMSLEV, Louis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid: Ed. Gredos. 1971.

semiótica no se ha analizado este fenómeno en textos culturales, menos aún, en este caso que es un texto fílmico sobre la construcción de la forma de vida en relación a las significaciones frente al arraigo. Esta perspectiva es necesaria porque aportará evidencias desde la semiótica para entender en estos discursos valoraciones frente al conflicto por el despojo de la vivienda, hecho que coincide, en un nivel más general, con una problemática, aún latente, de zonas urbanas, tierras rurales y desplazamientos en Colombia.

La película de cine es un texto sincrético, compuesto de diversas formas y sistemas de expresión que constituyen un discurso en el que hay una instancia de enunciación un “yo” que se dirige a un “tú”. El texto puede ser construido con diversas estrategias para visibilizar u ocultar la instancia de enunciación; por ejemplo, en *La estrategia del caracol* existe un narrador omnisciente que abre y cierra el relato, es un actor, diferente al director, autor de la película y enunciador empírico, que nunca aparece en ella haciendo evidente que él es el autor y que le habla a un enunciatario. En el caso de este tipo de textos audiovisuales este proceso es un poco más complejo, pues la instancia de enunciación es mediada a través de un mecanismo tecnológico que es la cámara, la decisión del tipo, tamaño y dirección del encuadre, determina lo que el enunciatario percibirá. Estas decisiones son establecidas en la puesta en escena por el autor, pero es la cámara, en este caso, junto con la puesta en escena y el montaje los que asumen la responsabilidad del decir. La película finalizada y proyectada es una enunciación terminada, es el resultado del acto cinematográfico, perceptible solo para el espectador de cine como el discurso que se proyecta en la sala o en la pantalla del ordenador, el enunciador ahí opera como la cámara, sus movimientos, los diálogos de los actores, la música, el montaje, como un todo que es decodificado por un tú que observa y escucha la película, el enunciatario.

La película *La estrategia de caracol*, que reúnen estas operaciones de discursividad fílmica o de representación de un mundo posible que representa fenómenos de la realidad humana, fue estrenada en 1993 en el Festival Internacional de Venecia, a partir de allí obtuvo varios premios: el premio del Jurado Ecuménico del Festival de cine de Berlín en 1994; tres premios en el Festival de Biarritz, Francia en 1993 (entre ellos, el premio Sol de Oro), el premio Espiga de oro y Colón de Oro en los festivales de Valladolid y Huelva en España, cuatro premios en el Festival de Cine de la Habana, entre otros reconocimientos. En Colombia obtuvo tres galardones en el Festival de Cine de Bogotá, incluido el de mejor dirección. En este país, la película fue estrenada el 25 de diciembre de 1993 en las salas de cine (era proyectada con copias de cinta negativa de 35 mm) y, según la revista digital Cine Colombiano²¹ (publicación que hace mediciones de audiencia de la taquilla en las películas colombianas, desde 1962 hasta 2013) señala que *La estrategia del caracol* ocupa el primer lugar con un millón seiscientos mil espectadores registrados, lo que indica que hasta el 2013 ha sido la película colombiana más vista en salas. Luego de salir de salas era difícil volver a verla porque no existían copias digitalizadas. En el año 2009, Proimágenes en Movimiento²², en alianza con Cine Colombia y el círculo de lectores hacen el lanzamiento en formato DVD (Disco digital) de la película, con este fin, hubo una nueva proyección de la película en 35 mm el 18 de noviembre del mismo año en el Multiplex Embajador, en la ciudad de Bogotá.

En el año 2013 la película cumplió veinte años de su estreno en salas, y el 17 de octubre recibe la Orden del Congreso de Colombia, en el marco de la versión 30 del Festival de Cine de Bogotá, en el grado de Comendador al considerarla un “hito” que retrata la lucha de clases y los problemas de renovación de una ciudad. En el marco de este homenaje se realizó una proyección de la película en una

²¹ CINE COLOMBIANO. Taquilla total del cine colombiano por N° de espectadores [en línea]. <http://cinecolombiano.com/taquilla_1962_2015/total-1962-a-2013/> [citado en 20 de junio de 2016].

²² Proimágenes Colombia es un fondo mixto de promoción cinematográfica, una entidad sin ánimo de lucro creada bajo la ley 397 de 1997.

versión especial para personas con discapacidad visual el 19 de octubre de 2013 en el teatro Royal Films del Centro Comercial San Martín en la ciudad de Bogotá.

Paralelo a este proceso de proyecciones de *La estrategia del caracol* en salas y festivales de cine alrededor del mundo, además del proceso de venta a otros países, recaudó importante de la financiación de la película, también ha sido transmitida por televisión con cierta periodicidad, el registró más reciente de emisión que se tiene es del lunes festivo 20 de julio de 2015, a las 6:00 p.m., a través del canal institucional Señal Colombia, fecha que coincide con la celebración de la independencia nacional, y la programación de la emisión de la película hacia parte de la oferta de contenidos del canal para celebrar esta fiesta nacional.

A partir de su comercialización en DVD, desde el año 2009 y hasta el 2013 la película es alojada en sitios web especializados en la circulación de contenidos audiovisuales; por ejemplo, en el portal Youtube, la película aparece varias veces, sumando el número de usuarios de las diferentes versiones de la misma película (aunque el contenido es el mismo) da un aproximado de 450.000 visitantes. En otro portal como Vimeo, que es el registro más viejo, se alojó en 2009, el mismo año en que sale el DVD, esta versión cuenta con 19.700 visitas. Todas estas posibilidades de contacto con el discurso fílmico, desde la semiótica son denominadas como enunciaciones enunciantes con diferentes posibilidades en cuanto a la calidad técnica de la proyección, que influyen en el tamaño de la pantalla y el sonido, diferencias sustanciales al hecho de ver una película en una sala de cine o en una pantalla de computador; pero estos cambios no tienen una influencia en el contenido del discurso.

Es importante señalar que, a pesar de ser una película con más de veinte años desde el estreno, el hecho de que se haya traducido en diversos soportes de visualización contemporáneos y accesibles a todo público, proceso en gran medida espontáneo, da indicios de que aquello de lo que la película predica está aún vi-

gente. Desde la perspectiva lotmaniana puede decirse que la película como objeto significativo es llamado al centro de la semiosfera; por ejemplo, cuando es proyectada por los canales establecidos, sea la televisión o el cine, estos mecanismos estabilizados y legalizados llaman a este texto fílmico con cierta periodicidad, como lo vimos anteriormente con emisiones registradas entre el 2013 y el 2015. Pero también el discurso es llamado por estamentos no estabilizados o no legales, que no están necesariamente en el centro, sino son más periféricos ubicados en los bordes de la semiosfera, cuando la película es alojada en portales que, aunque en teoría no dejan publicar contenido sin autorización, en ellos circula gran parte del cine que se considera 'arte' o 'independiente' y menos comercial. Pero lo importante es que este proceso que ha vivido la película indica que, en la sociedad colombiana, en ese espacio cultural de la semiosfera en donde emergió, persiste un interés por dialogar con su contenido, con lo que ella dice, tal vez porque aún se hace vigente como representación de realidades colombianas. Si lo que sucede en ella refleja hechos que aún son recurrentes en la vida cotidiana, serían aspectos que también justificarían el presente estudio, porque se evidencia que no se han agotado todas las luces para analizar los fenómenos de los que la película predica y que un estudio a profundidad de las formas de vida allí representadas, contribuiría a entender un poco más el problema de la sociedad colombiana en cuanto al desarraigo.

La obra cinematográfica *La estrategia del caracol* fue dirigida por Sergio Cabrera, director, guionista y productor de cine y televisión, nacido en Colombia en 1950. A los diez años se radicó con su familia en China, donde terminó su época escolar y participó en la revolución cultural de ese país. A los 18 años regresó a Colombia y se vinculó al movimiento guerrillero EPL (Ejército popular de liberación) en donde milita durante 4 años. Hacia 1973 volvió a China y estudió filosofía en la Universidad de Pekín, luego viajó a Inglaterra y estudió cine en el London Film School. Regresó a Colombia y en la década de los 80 comenzó la carrera como director de comerciales, cine y televisión. *La estrategia del caracol* es el segundo largometraje

de ficción, al igual que ella, muchas de sus obras son representaciones del universo colombiano y de sus problemáticas: el conflicto armado, la desigualdad social, el desarraigo, la corrupción. Gran parte de sus películas han sido corales, historias que involucran un número importante de actores, por este motivo sus obras terminan siendo un reflejo de los sujetos que integran la sociedad colombiana: políticos, abogados, burgueses, militares, campesinos, entre otros, en donde los poderosos ejercen su poder sobre los menos favorecidos, muchas veces con la complacencia o la complicidad de los entes de control.

Sus obras más reconocidas son *Técnicas de duelo* (1988), su primera película, que se ubica en un pueblo montañoso al final de los años 50, en el entorno de la guerra bipartidista colombiana, en donde dos viejos amigos y compañeros de lucha contra los poderosos, un profesor y el carnicero del pueblo se enfrentan en un duelo por una mujer bajo la mirada excesivamente neutral de las autoridades a quienes les favorece que los sujetos se eliminen entre sí, porque de esta forma se elimina la oposición política. De esta obra él realizará una segunda versión, con modificaciones en el guion titulada *Águilas no cazan moscas* (1994) película que recibió importantes premios en festivales de cine como Sundance, Biarritz, Huelva y Venecia. Su segunda obra de ficción fue *La estrategia del caracol*, posiblemente una de sus obras más reconocidas. Una de las obras más importantes, porque aborda de manera directa el conflicto interno colombiano es *Golpe de estadio* (1998) en ella el ejército nacional y la guerrilla colombiana entran en una especie de tregua a causa del fútbol; la selección está jugando las eliminatorias al mundial de fútbol, y en el pueblo solo hay un televisor, este hecho hará que se olviden del conflicto para poder ver los partidos de las eliminatorias de 1994.

Un segundo grupo de obras cinematográficas nace a partir de la adaptación de obras literarias: *Ilona llega con la lluvia* (1996), basada en la novela homónima del escritor colombiano Álvaro Mutis; *Perder es cuestión de método* (2004), basada en la novela del escritor colombiano Santiago Gamboa; y su más reciente película

Todos se van (2015), basada en la novela de la escritora cubana Wendy Guerra. Cada una de estas películas aborda temáticas diferentes, y la preocupación del autor estaba en la traducción cinematográfica de la obra escrita, lo que da como resultado una obra distinta.

1.5 SOBRE EL ANÁLISIS SEMIÓTICO

La investigación cualitativa, Según Strauss y Corbin²³, puede entenderse como una forma de investigación que obtiene hallazgos sin que en este proceso medien procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Definen tres componentes principales de la investigación cualitativa: a) los datos provienen de diversas fuentes, películas, entrevistas, observación en campo. b) los procedimientos, que los investigadores utilizan para interpretar los datos; conceptualizar, comparar, simplificar, relacionar, etc. c) los informes escritos y verbales, pueden presentarse como artículos en revistas científicas o como libros, también en ponencias y eventos científicos. Desde esta perspectiva el proceso de interpretación ha estado ligado a la definición histórica y filosófica de uno de los paradigmas cualitativos, el hermenéutico, al respecto Villegas hace una relación de la hermenéutica desde la perspectiva semiótica:

De acuerdo con esta perspectiva semiótica tanto la interpretación de los textos escritos como la de las conversaciones orales requiere la negociación entre los participantes (Bronckart, 1992). Negociación que en los intercambios orales ocupa muchas veces gran parte del tiempo en el dialogo y que en las lecturas de textos escritos exige un esfuerzo de representación tanto por parte del autor, como del lector para contextualizar el discurso. Estos esfuerzos implican a auto/emisor y lector/destinatario en una relación hermenéutica que tiene como única referencia arbitral la propia estructura del texto, el cual envuelve a los participantes en una trilogía

²³ STRAUSS, Anselm y CORBIN, Juliet. Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Bogotá: CONTUS-Editorial Universidad de Antioquia, 2002, pp, 11-12.

que Umberto Eco (1990) establece como *intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*.²⁴

Sin embargo, algunos de los teóricos de la hermenéutica como Ricœur, van más allá y proponen una neohermenéutica, que acerca a la hermenéutica a los estudios culturales, donde las fases de explicación (plano generativo) y las fases de comprensión (plano interpretativo) se yuxtaponen e intercalan, la comprensión consiste en la alternancia de fases de comprensión y de fases de explicación a lo largo de un arco hermenéutico, al respecto Prado aclara el papel de la semiótica desde la postura de Ricœur:

Declara nuevamente Ricœur que, de ese modo, ha podido “liberarse de su concepción inicial de la hermenéutica como interpretación amplificante de las expresiones simbólicas, y formular la idea de una comprensión de sí mediatizada por los símbolos, los signos y los textos” en la correlación de escritura/lectura en sentido amplio. (...) Si interpretamos correctamente la propuesta ricoerina podríamos pensar de esta manera: el texto, concebido como un conjunto de signos organizado unitariamente en el que las partes tienen relación con el todo y el todo con cada una de las partes en una relación dinámica e inseparable, se constituye no solo en grafía, sino también en codificación semiótica (...) Y así, el “comprenderse para el lector es comprenderse ante el texto y recibir de él las condiciones de emergencia de un sí distinto del yo que suscita la lectura.”²⁵

Desde esta perspectiva, la interpretación es un proceso fundamental dentro de la investigación con un enfoque cualitativo-interpretativo, y en él la hermenéutica es entendida como la forma más amplia de un análisis filosófico o fenomenológico del hecho originario del comprender o interpretar. La semiótica, a partir de la teoría de Lotman, se concibe como la ciencia idónea para la explicación de los fenómenos de la cultura, aunque hay que aclarar, que su fin no es la interpretación per se, sino indagar en el proceso de construcción del sentido en un texto, un discurso

²⁴ VILLEGAS, Manuel. Las disciplinas del discurso: hermenéutica, semiótica y análisis textual. España: Universidad de Barcelona, Anuario de Psicología, 1993, p. 35. LOTMAN, Yuri. La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y el Texto. España: Universidad de Valencia, 1996, p. 78.

²⁵ PRADO GARDUÑO, Gloria Ma. Una aproximación, desde la Hermenéutica, al texto literario. Ponencia presentada en el VI Coloquio Nacional Universitario sobre Comunicación Escrita, Chihuahua, Chih., agosto de 1984. [Recuperado en] http://publicaciones.anuies.mx/pdfs/revista/Revista51_S4A1ES.pdf

dado, o en una estancia de enunciación. Pero la semiótica sería, en el lenguaje de Ricœur²⁶, el *studium* o el análisis de la cosa que luego, en el *punctum*, pasa a ser interpretada con respecto de las condiciones de vida del intérprete. En este sentido, la semiótica como *studium* sería el análisis de las condiciones de la organización del significado que, esclarecido, es apropiado por el sujeto de la comprensión para comprender su propia existencia problemática en relación con el mundo puntual en el que deviene como ser que existe.

En el caso del arte cinematográfico, la película, es entendida como una representación, una lectura del mundo real, algo que está en el lugar de otra cosa; por ejemplo, la película está en el lugar del mundo, significa al mundo. Es un fenómeno semiótico, al igual que un texto literario o una obra de teatro, son entidades susceptibles de ser analizadas desde la semiótica a partir de metarepresentaciones, para ello la teoría de Lotman propone una clasificación: “Cuando la complicación de los lenguajes particulares (individuales y de grupo) pasa cierto límite de equilibrio estructural, surge la necesidad de introducir un sistema codificante secundario, común para todos”²⁷. Este sistema codificante, es un metalenguaje que permite la comprensión en estructuras abstractas (metarepresentaciones) de los hallazgos del análisis en los distintos niveles de un objeto semiótico; modalidades, valores, axiologías subyacentes en el objeto y que constituyen el origen del sentido.

El análisis comienza en el nivel de las estructuras de superficie, las figuras; sujetos, objetos, espacios y tiempos; posteriormente se avanzan a las tematizaciones, programas narrativos temáticos y actanciales, y a lo largo de estos análisis se hallan elementos recurrentes en los diversos niveles, puntos de valorización que permiten establecer sistemas axiológicos que determinan ideologías y formas de

²⁶ RICŒUR, Paul. Du texte a l'action. Essais de Herméneutique II. París: Seuil, 1986, p. 151.

²⁷ LOTMAN, Yuri. La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y el Texto. España: Universidad de Valencia, 1996, p. 78.

vida subyacentes en el discurso fílmico, y que son materializados y analizados a partir de modelos abstractos de metarepresentación propios de la semiótica. Este análisis permite establecer categorías, valores y la descripción de las formas de vida enunciadas y confrontadas en los diferentes niveles de los que está compuesto el objeto semiótico, entendido como un conjunto signifiante, que representa fenómenos del entorno cultural donde estos objetos son producidos y generan sentidos. A la semiótica le interesa establecer como los conjuntos significantes producen efectos de sentido, y para ello utiliza el metalenguaje. La organización del análisis semiótico se organiza en las siguientes fases del análisis:

Primera fase. En esta primera fase se abordarán aspectos generales; obtención información relacionada con la película, antecedentes y orígenes; la relevancia de la película en el entorno del cine nacional. Posteriormente se iniciará el análisis con el estudio de los componentes plásticos del plano de la expresión, desarrollados por Greimas en su propuesta de la semiótica figurativa, la cual ofrece herramientas de análisis de los elementos presentes en el plano de la expresión en discursos que contengan elementos plásticos. En la representación o significación, en términos de Greimas, encontramos en la parte superior el plano de la expresión, y en la parte inferior el plano del contenido.

La configuración aquí es entendida como el proceso de relaciones que se establecen entre los niveles del plano de la expresión y el plano del contenido. En el plano de la expresión, el autor instala, los formantes plásticos; los topológicos (ubicación), edidéticos (forma y bordes) y cromáticos (color), que otorgan propiedades, características y definen el aspecto de las figuras en el plano de superficie del contenido, estas figuras son los topónimos (figuras de espacio), cronónimos (figuras de tiempo), y antropónimos (figuras actorales); es decir, los roles actorales ubicados en lugares determinados y en un tiempo específico al interior del relato. Inventario que por sus características en cuanto a estados y

transformaciones a lo largo del relato, determina las estructuras narrativas, temáticas y actanciales y las estructuras semánticas elementales.

Teniendo en cuenta que el texto estudiado es un texto fílmico, en esta parte del análisis se hará énfasis en la observación de figuras: actores, espacios y figuras temporales (utilizadas también en el montaje cinematográfico) referentes a la relación tensiva entre arraigo/desarraigo presente en el discurso fílmico, sobre todo en su dimensión semi-simbólica; es decir, en cómo los diferentes elementos (figuras) de la puesta en escena de la película generan efectos de sentido en relación al arraigo/desarraigo, a partir de estímulos anteriores instalados en las estructuras de creencia y en el mecanismo de la cultura. Por ejemplo, la asociación de colores como el blanco y el negro con el bien y el mal o la relación de un espacio abierto e iluminado en contraste con un espacio cerrado y oscuro asociados a la sensación de libertad en oposición a la angustia o a la tristeza. Estas características plásticas, cuando aparecen en el relato, potencian estos estímulos pre-existentes culturalmente y generan el sentido en el espectador. A partir de la manipulación de estos elementos en la película, el espectador construye el efecto de sentido; por ejemplo, de la 'alegría' o la 'tristeza' en una secuencia de la película específica en la que estos elementos son organizados para generar esa sensación.

Ahora bien, por muy intuitiva que sea la interpretación, no sólo consiste en formular los 'efectos de sentido' en términos de un metalenguaje particular sino, al mismo tiempo, en compararlos y en oponerlos unos a otros elaborando, en última instancia, un sistema de significados paralelos y coextensivo al sistema de los símbolos que se trata de describir. Así, por ejemplo, la descripción del dispositivo plástico produciendo el efecto de sentido "pesadez" conducirá de manera natural a interrogarse sobre el dispositivo que da lugar al efecto "ligereza" (...) la semiótica que ellos caracterizarían ya no podría entonces ser llamada simbólica sino

semisimbólica debido a esas correlaciones parciales entre los dos planos del significante y del significado.²⁸

Por otro lado, el discurso fílmico será abordado de acuerdo a su estructura, en el caso del lenguaje cinematográfico se utiliza el término secuencia, para delimitar acciones en un tiempo y espacio específicos, esto permitirá la identificación de las figuras recurrentes en el enunciado, actores, espacios y tiempos para reconocer el relato de la película, y determinar cuáles de estos elementos son susceptibles de ser analizados en función del objetivo del proyecto. Inicialmente se determinará el número de secuencias y las características de estas en función de la representación del arraigo de actores individuales y colectivos, se categorizarán los actores en relación a su función en el relato, las acciones que ejecutan y los espacios y tiempo donde ocurren. En esta primera etapa se postulan hipotéticas isotopías relacionadas con figuras recurrentes en la estructura general, lo que implica la aparición de actantes y acciones.

Segunda fase. En esta segunda fase del análisis será fundamental el aporte que hace los semiotistas Desiderio Blanco y Francesco Casetti, sobre el análisis fílmico a partir de los postulados de Greimas. Ellos proponen algunas categorías de análisis específicas para el lenguaje cinematográfico en el plano de la enunciación en aspectos como el montaje, la fotografía y el sonido.

Blanco establece dos dimensiones diferentes del enunciado cinematográfico: la dimensión del relato, y la dimensión del discurso²⁹. En la primera señala que los actores actúan entre sí, estableciendo relaciones actanciales entre sujetos y objetos, entre destinadores y destinatarios, entre oponentes o ayudantes, todas

²⁸ GREIMAS, Algirdas J. (et. al.). Figuras y estrategias: En torno a una semiótica de lo visual. Mexico: Siglo veintiuno editores. 1994, p. 38.

²⁹ HERNANDEZ, Gabriel (compilador). Figuras y estrategias: En torno a una semiótica de lo visual. Mexico: Siglo veintiuno editores. 1994, p. 100.

estas relaciones de la dimensión narrativa son decididas por el enunciador presupuesto, pero su campo de manifestación se limita al relato. En cambio, en la dimensión discursiva pueden identificarse otros actantes diferentes que denomina *actantes de la enunciación*, entre ellos señala, la música de fondo, los planos y movimientos de cámara, los efectos de iluminación, y los efectos de montaje. Concluye que es en esta dimensión discursiva donde se inscriben las figuras más importantes del discurso cinematográfico. En esta parte del análisis el objetivo es observar como los elementos propios de la puesta en escena cinematográfica: el punto de vista y las focalizaciones de la cámara, la música incidental o extradiegética, el sonido, la utilería y la caracterización de los actores contribuyen a construir efectos de sentido en la relación tensiva entre arraigo/desarraigo en el desarrollo del relato.

Las propuestas expuestas por Greimas y Blanco, coinciden con inquietudes sobre el análisis de objetos de la cultura que Fontanille despeja con el modelo de los niveles de las relaciones de pertinencia en el análisis de un objeto semiótico. Su propuesta consiste en una jerarquización y un recorrido de integración de los niveles de pertinencia semiótica la cual se esfuerza en la reconstitución de una continuidad que recientemente parecía implicada entre la semiótica modal y actancial, el método propone una categorización de niveles de pertinencia para la forma del plano de la expresión, según la categorización de Hjelmslev, y cómo estas se relacionan con las formas de contenido.

Tabla 1. Modelo gráfico que ilustra la relación de interdependencia entre los niveles de pertinencia de un objeto semiótico.

NIVELES DE PERTINENCIA EN UN OBJETO CINEMATOGRAFICO ³⁰ .		
Tipo de experiencia	Nivel	Características
Perceptiva	<i>Signos</i>	Entidades mínimas de sentido (figuras)
Coherencia y cohesión interpretativas	<i>Texto-enunciado</i>	El contenido de la película cinematográfica
Corporeidad (interfaz)	<i>Objeto</i>	La película como objeto cultural (soportes) que contiene el contenido y a través de él circula en el mecanismo de la cultura
Práctica	<i>Escenas prácticas</i>	Escenarios donde aparece la película y se dan intercambios intersubjetivos del objeto cultural
Coyuntura	<i>Estrategias</i>	Estrategias de divulgación de contenidos cinematográficos que predicen sobre la conjunción y ruptura del sujeto con su entorno físico habitacional (arraigo/desarraigo)
Ethos y comportamiento	<i>Formas de vida</i>	Estilo de vida del sujeto social en relación a los roles de despojador/despojado representado en la película.

El nivel de los signos y del texto enunciado, los dos niveles superiores en el gráfico que son realmente, en el proceso, los de base, corresponden a los niveles de análisis en el esquema metodológico canónico de la Escuela Intersemiótica de París y que corresponde al análisis del contenido del objeto semiótico, lo que correspondería al análisis figurativo, semio-narrativo y axiológico, y de alguna forma al límite de inmanencia del objeto de la semiótica estructural, en donde se hace énfasis en el estudio únicamente del texto, al respecto Fontanille afirma que:

La semiótica greimasiana hace tiempo que interpretó el principio de inmanencia formulado por Hjelmslev como una limitación del análisis reducido únicamente al texto. Ese principio prolongaba la decisión saussuriana, fundadora de la lingüística moderna, de limitar el análisis al sistema de la lengua. Pero ese límite, todo el texto tenía un objetivo estratégico, que consistía en definir el objeto de una disciplina; en aquel momento, la semiótica estructural.³¹

³⁰ Modelo desarrollado a partir del propuesto por Jacques Fontanille en: FONTANILLE, Jacques. Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima. 2016. p. 775. ISBN versión electrónica: 978-9972-45-33-2.

³¹ FONTANILLE, Jacques. Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima. 2016. p. 324. ISBN versión electrónica: 978-9972-45-33-2.

El autor señala que una vez definida la disciplina y con la perspectiva de la semiótica como ciencia idónea para el estudio de las culturas, los objetos de estudio dejaron de ser únicamente textos lingüísticos y comenzaron a estudiarse objetos plásticos y prácticos de la vida cotidiana, desde la forma de fumar, como la forma de recorrer el sistema de metro de una ciudad. El autor propone una reconsideración del concepto de inmanencia aplicado a las prácticas semióticas que conforman el entramado de la cultura. En el caso de la presente película, si solo se estudiara el texto se llegarían a algunas conclusiones sobre la axiología y objetos de valor de los sujetos enunciados, pero el hecho de salir del texto permite detectar recurrencias notorias en textos filmicos que están predicando sobre estructuras axiológicas isotópicas (similares), hecho que permite argumentar que estos puentes comunicantes entre obras son posibles porque estas obras están inmersas en un universo sociolectal donde a través de ellas pueden identificarse rasgos más generales de una forma de vida presente en la estructura donde estos objetos han emergido.

El tercer nivel de estos niveles de pertinencia, es el objeto soporte, la película como tal, que debido al desarrollo tecnológico ha transformado las prácticas de circulación de contenidos audiovisuales, inicialmente el soporte fue el celuloide de 35mm que era proyectado en salas, luego se tradujo al soporte digital, inicialmente en DVD y luego en archivos digitales que pueden portarse en diversos soportes, y de estos soportes al ilimitado recorrido de estos contenidos en la web. El objeto entonces es la interfaz que soporta y abre el contenido del objeto semiótico, en este caso la película, al enunciatario inmerso en un entorno cultural. Cada forma de contacto de este objeto con el destinatario, el espectador, obedece a una determinada práctica de circulación de objetos culturales audiovisuales, aunque el contenido de la película sea el mismo en todos los casos, las prácticas de consumo varían de acuerdo a como el bien es dado.

Estas prácticas hacen parte de otro nivel, más envolvente, que es el de las estrategias. En este caso, de estrategias de producción, de distribución y exhibición de las obras cinematográficas en un entramado cultural determinado que definen cómo llega y cómo se circula el bien cultural. Las estrategias hacen referencia a las dinámicas culturales en las que la película se hace posible y se exhibe. El formato, el género, la duración y la calidad son aspectos formales del objeto, que a su vez están determinados por las prácticas de circulación del cine en la sociedad.

Y por último, el nivel más englobante, el de las formas de vida o el reconocimiento, en el objeto y su modo de intercambio intersubjetivo, del ethos cultural del que él participa; aquí, el contenido y las características del objeto y las estrategias en que es dado configuran unos modos de ser de la sociedad representada que determinan el por qué el objeto semiótico predica de una situación determinada, pero al mismo tiempo, cómo se inserta en el entramado de la cultura y logra hacerse visible en esa urdimbre de discursos, generando una lectura doble: por un lado, sobre aquello que la película quiere decir de esa sociedad que representa y, por otra, cómo el objeto es construido, distribuido, traducido y convocado; esto describe, en suma, modos de expresión, comunicación, generación de sentido de una expresión artística, que es el cine en la sociedad colombiana.

Una vez establecidos los sistemas axiológicos emergentes en el análisis, en relación tensiva con el desalojo. Posteriormente se procederá a la construcción de una metadescripción axiológica relacionada con el arraigo en la cultura colombiana representada en la película *La estrategia del caracol*. Finalmente se establecerán las metarepresentaciones de las formas de vida colombianas en relación al fenómeno social del arraigo y las descripciones del objeto significativo a partir de los niveles de pertinencia establecidos por Fontanille.

2. EL ANÁLISIS DE LAS FIGURAS Y DEL TEXTO ENUNCIADO

2.1 ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

Para el análisis de la obra cinematográfica *La estrategia del caracol*, se recurre a los planteamientos de la semiótica de la Escuela Semiótica de París, que aborda el objeto significativo a partir de tres niveles: *i) nivel figurativo* y que trata de los elementos superficiales del objeto y la relación de referencia de estos al mundo natural; en este caso, las figuras que emergen del relato cinematográfico y que hacen inteligible el contenido al espectador a partir de formas, personajes, los espacios, tiempos y orientaciones temáticas (en tanto que estas aparecen enunciadas como signos o figuras en partes del discurso audiovisual); *ii) nivel transformacional* que asume la predicación sobre los cambios de estados y de pasiones como estructura narrativa, lo que en el caso de la película concierne a las tensiones entre las figuras y la relación con objetos de valor que determinan las posiciones actanciales y la estructura narrativa subyacente en el predicado de la película; y *iii) nivel de la determinación del sistema de valores* contenido en cada objeto y que, luego del análisis, se comprende como parte de los componentes de la forma de vida cultural a la que el objeto semiótico o la práctica significativa hace referencia por interdeterminación.

Tabla 2. Jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica, de Jacques Fontanille.³²

	TIPO DE EXPERIENCIA MEDIADA POR EL OBJETO SIGNIFICANTE	INSTANCIA FORMAL DE ANÁLISIS DEL OBJETO SIGNIFICANTE	INTERFACES O ARTICULACIÓN DE PLANOS Y NIVELES DE ANÁLISIS
Estratos básicos del análisis (hacia el interior del objeto significativo) ↑ ↓ Capas o niveles de análisis envolventes, en el seno de la cultura, del objeto	<i>Figuratividad</i>	Signos	Formantes recurrentes
	<i>Coherencia y cohesión interpretativas</i>	Textos-enunciados	Isotopías figurativas de la expresión
			Dispositivos de enunciación e inscripción
	<i>Corporeidad</i>	Objetos	Soporte formal de inscripción
			Morfología práxica
	<i>Práctica</i>	Escenas prácticas	Escena predicativa
			Proceso de acomodación
	<i>Coyuntura</i>	Estrategias	Gestión estratégica de prácticas
			Iconización de comportamientos estratégicos
	<i>Ethos y comportamiento</i>	Formas de vida	Estilos estratégicos

Estos análisis, practicados en la obra cinematográfica, revelan contenidos que pueden organizarse en niveles envolventes que permiten sostener una hipótesis interpretativa según relaciones de pertinencia entre las capas de análisis del objeto significativo en relación a la materia concreta en que se expresan (la mediación material de la obra cinematográfica condiciona una forma de producción y de sentido). Las condiciones de producción y circulación del bien cultural y la situación social que determina la aparición de los objetos, desembocan en una forma de vida o régimen de creencia que orienta la comprensión del objeto como una muestra que predica de un horizonte sociocultural. Este modelo, propuesto por Jacques

³² Este modelo es una versión del propuesto por FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*, Paris, Pulim, 2008, pero en este caso con algunas especificaciones presentadas por ROSALES CUEVA, José Horacio y Leonardo URIBE GÓMEZ. “Las diosas de la artista plástica Elsa Sanguino como medio de comprensión y el cuidado de sí mismo como sujeto autónomo”, en memorias del VII Congreso Internacional VII Congreso Internacional de Análisis Textual: Las diosas, de la Asociación Trama y Fondo, Madrid, 25, 26 y 27 de marzo de 2015, Universidad Complutense, disponible en línea en http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/

Fontanille³³ puede sintetizarse así, con la introducción de unos términos explicativos, con la figura 1 (*supra*).

2.2. LAS FIGURAS EN EL TEXTO FÍLMICO

Un objeto semiótico debe tener una manifestación sensible y perceptible, lo que significa que es, de entrada, una realidad material provista de forma y portadora de significado. La forma del objeto puede ser sincrética. Por ejemplo, en la obra cinematográfica los sentidos del destinatario (espectador presupuesto) perciben diferentes códigos: el texto hablado, la imagen de un actor, el sonido, la música, el color; la acción de la fusión de un código con otro en una determinada escena de la película le atribuye un sentido determinado. El efecto de sentido de cada escena del relato y de la película en general se logra por la interacción de operaciones de articulación y afectación recíproca.

Los lenguajes no funcionan aisladamente en las interacciones humana y la función de ellos es figurar representacionalmente al mundo, es decir que los componentes perceptibles a través de los sentidos en cualquier manifestación semiótica son un conjunto de rasgos del plano del contenido que tienen una correspondencia perceptible en el plano de la expresión del mundo natural. Greimas y Courtés afirman, sobre el nivel figurativo del análisis del objeto semiótico, que en “el recorrido generativo, el nivel figurativo del discurso se presenta como una instancia que se caracteriza por los nuevos investimentos que se añaden al nivel temático por medio, precisamente, de las figuras del contenido”³⁴.

³³ FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. Limoges : Presses Universitaires de France, 2008. p. 38.

³⁴ GREIMAS, Argidas & COURTES, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo 1. Madrid: Editorial Gredos, 1991. p. 175.

Al respecto Blanco afirma que, con tales procedimientos, “los “objetos” se hacen “visibles”, es decir pueden ser percibidos como “referentes” del mundo”³⁵. El plano de la expresión de la imagen visual organiza elementos constituyentes (superficie, bordes, puntos, líneas, capas o áreas de color, etc.) que en interacción (organización determinada en el texto) producen las figuras (plano de la expresión propiamente dicho) que se asemejan a las figuras del mundo natural. Es decir, las figuras de la imagen visual tienen una relación icónica dominante en la construcción de la relación fúntiva entre expresión (algo que en la imagen se parece a las cosas del mundo natural) y contenido (la referencia o sentido que asocia la figura a un objeto o cosa del mundo natural y, entonces, a una idea). Pero las figuras de la imagen visual son de materialidad diferente a las del mundo natural. Así, por ejemplo, en un fotograma, la composición, los puntos, líneas y áreas de color convergen en la expresión de la imagen de una calle que se asemeja a una calle del mundo natural y que posee un determinado valor simbólico que rebasa la simple referencia.

Al respecto, en los estudios sobre semiótica de lo visible, Thürlemann afirma que la coherencia del discurso es construida por una organización de rasgos de conjunción que pueden manifestarse en diferentes elementos de un mismo discurso. La relación entre el rasgo y el elemento que se manifiesta es el *atractor*³⁶. Es una forma de organización isotópica que privilegia las estrategias de coherencia lineal y repetitiva. El autor establece que en un discurso cohabitan las fuerzas cohesivas (isotópicas) y las fuerzas dispersivas (fragmentación) disputándose el campo de

³⁵ BLANCO, Desiderio. *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo desarrollo editorial. Universidad de Lima, 2003. p. 235.

³⁶ El concepto de atractor es desarrollado en los estudios de semiótica visual de autores como Felix Thürleman, al respecto, Víctor Alejandro Ruíz, describe este proceso de la siguiente forma: como el espectador que frente a un estímulo perceptual, espontáneamente busca en la memoria asociativa la posible identificación de un referente, un atractor, aquello que es percibido, es asociado con un referente, y esta asociación permite establecer que es lo que se ha percibido, permite la identificación de lo observado. RUÍZ R, Víctor A. *Noticias del fondo Greimas de Semiótica. Tópicos del seminario*. México: Benemérita Universidad de Puebla, p. 184. hallado en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59402008>

discurso, y cada proceso de construcción discursiva es la búsqueda del equilibrio entre estas dos fuerzas.

A esta “semejanza” entre el rasgo y el elemento, es decir entre el referente y el significante, Blanco la denomina *relación de cotipia*, y la explica en la descripción del signo icónico a partir de los planteamientos del Grupo μ ³⁷. En estos estudios se establece que el signo icónico se genera a partir de la relación de tres elementos: el significante icónico, el tipo y el referente del “mundo natural”, entre estos tres elementos se desarrollan relaciones simultáneas que se evidencian en la figura 1.

Esta estructura se asemeja a la estructura tripartita del signo desarrollada por Charles Sanders Peirce, compuesta por los conceptos de signo, objeto e interpretante. En este caso el *tipo* (interpretante en Peirce) es un modelo interiorizado y estabilizado que confrontado con el producto de la percepción, se ubica en la base del proceso cognitivo, el tipo (formas en el sentido hjelmsleviano) es una representación mental, constituida por un proceso de integración, su función es la de garantizar la equivalencia del referente y del significante (relación de cotipia)³⁸. Podría afirmarse, si se considera la semiótica de Eco³⁹, específicamente la teoría de los tipos cognitivos, este tipo sería un tipo cognitivo compartido y estabilizado, caso un contenido nuclear, que constituye un modelo mental compartido socialmente, no un tipo cognitivo personal, algo así como un género textual, un estereotipo o un esquema de interpretación consolidado. Esto hace que el referente sea, en consecuencia, un modelo ajustado a la circunstancia puntual de enunciación y a las características del enunciado, es decir, el sentido que construye particularmen-

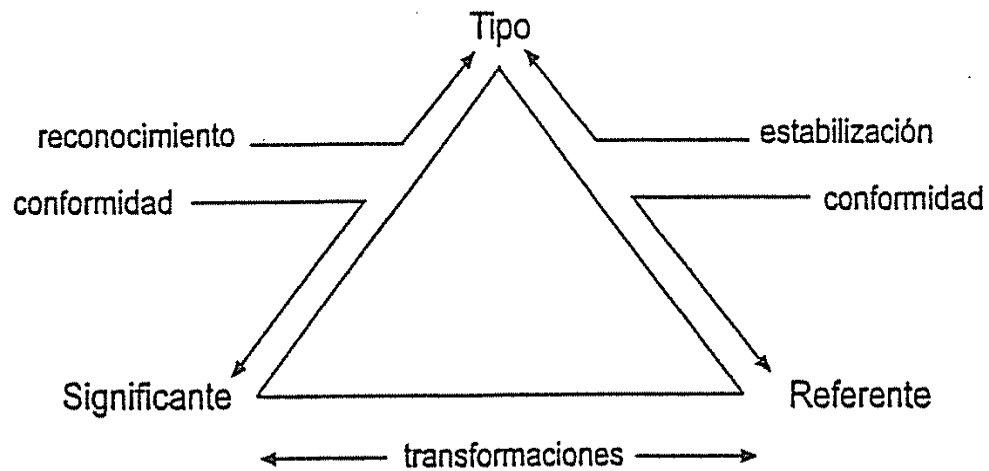
³⁷ El grupo μ o grupo de la Universidad de Lieja (Bélgica), desde 1967 desarrolla estudios interdisciplinarios en retórica, en poética, en semiótica y en teoría de la comunicación lingüística o visual, que firman con este nombre colectivo. Además de los miembros titulares actuales: Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, el grupo ha contado con la participación de algunos autores como: Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinon y Philippe Minguet, entre otros.

³⁸ Ibid., p. 28.

³⁹ Eco, Umberto. Kant y el ornitorrinco. Barcelona: Editorial Lumen, 1999. p.153.

te el intérprete a partir del objeto que lee y los tipos disponibles y flexibles de interpretación.

Figura 1. Elementos que componen el signo icónico, esquema desarrollado por el Grupo μ ⁴⁰



En este orden de ideas, el *referente* (el objeto inmediato de Pierce) es un objeto entendido no como una adición inorganizada de características o estímulos, sino como perteneciente a una clase, obedece a cierto patrón, esto no quiere decir que deba ser necesariamente 'real'. El objeto existe como *ente de razón*, como signo. El tipo valida la existencia del objeto como correspondiente a un modo de percepción e intelección del mismo como alusión a una categoría de contenido. Este contenido está mediatizado por el *significante icónico* (el representamen de Pierce) y es un conjunto modelizado de estímulos, para el caso particular de la fotografía, visuales; esto corresponde a un tipo estable, códigos que son reconocidos y que son asociados a un referente, estos rasgos que asocian al significativo con un referente son validados a su vez por el tipo en el que se clasifican y son reconocidos⁴¹.

⁴⁰ BLANCO, Desiderio. *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo desarrollo editorial. Universidad de Lima, 2003. p. 27.

⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

Si se toma el ejemplo del objeto calle (imagen visual), al inicio del relato fílmico (*La estrategia del caracol*), lugar donde se ocurre luego la acción de un desalojo, se tiene que los elementos plásticos del objeto significativo constituyen y permiten reconocer el tipo de la calle con las formas, texturas y colores, un lugar como escenario de sujetos y acciones de estos. Permitiendo, incluso, establecer características de la ciudad, el clima, la morfología del suelo, y la morfología urbana, el tipo de barrio. Es el *tipo* quien estabiliza estas semejanzas entre el *signo* y su *referente*, y aunque el destinatario, en este caso el espectador, nunca allá estado en Bogotá, sus representaciones mentales al momento de la interpretación, asociarán esta calle a un tipo de estructuras urbanas presente en la morfología de la ciudad latinoamericana, con este tipo de clima y geografía, en todo caso un país en desarrollo con problemáticas sociales.

Por todo lo anterior, en el texto de Blanco se hace una aclaración fundamental en el caso de los discursos fílmicos y señala que el plano de la expresión del mundo natural es muy similar al plano de la expresión del signo visual, aunque no es lo mismo (el signo está hecho de material diferente a la realidad de las cosas que representa). Lo que supone entonces que las figuras del plano del contenido propuestas por A.-J. Greimas, corresponderían al plano de la expresión del código visual⁴².

Como se estableció en el primer capítulo, el texto fílmico, al ser un texto sincrético y multimodal, compuesto de diferentes códigos de textualización, como el signo visual, compuesto por su iconicidad y su plasticidad, y los códigos sonoros, donde están los diálogos, los sonidos y la música, permite establecer una relación de semejanza con aquello que representa, lo cual se evidencia a través de la clasificación de las figuras perceptibles en el discurso fílmico, y que nos permiten establecer procesos de actorialización, temporalización y especialización, identificando los actores, sus estados y sus actuaciones, las figuras de tiempo y los espacios

⁴² Ibid., p. 235.

donde se desarrolla el relato. En el análisis de *La estrategia del caracol* son descritas, a continuación, las figuras propias del objeto de esta investigación o las que estrechamente están relacionadas con la medicación del contenido del arraigo y su opuesto, relacionado con las figuras del desalojo, eje temático crucial en el desarrollo en el filme. Estas figuras, como sucede en los objetos semióticos, no encarnan directamente conceptos si no es por medio de la reprehensión, como se ha dicho, del sentido en figuras de actores, espacios, tiempos y acciones y la orientación de esta.

Las figuras no operan como entidades independientes, sino que aparecen siempre como “configuraciones sostenidas” por una forma narrativa que les da sentido, señala Courtés (citado por Blanco).

Es por esto que las figuras que constituyen el discurso audiovisual, como en *La estrategia del caracol* y que tratan de sujetos, de la organización del tiempo, del espacio, la representación de los objetos y las dinámicas entre estos elementos, convergen en lo que Courtés denomina nivel temático narrativo o “una suerte de semantización mínima de un programa narrativo”, que abarca a lo figurativo al servicio de lo temático, mientras que lo temático caracterizado por su organización secuencial o sintagmática con una estructura determinada. Blanco, señala que, en el caso del cine, teniendo en cuenta la naturaleza visual, las figuras corresponden al plano de la expresión y se articulan de modo que, en la presentación simultánea o sincrética de ellas en cada fotograma y los fotogramas organizados en un trayecto lineal que produce el movimiento, garantiza que las figuras sean reconocibles como las correspondientes a espacios, a tiempos, a actores, a acciones y a la estructura de la narración. Es por esto que las figuras convergen en la manifestación discursiva o textual de los temas, que ellas ajustan, a los dispositivos actanciales y actoriales que regulan las relaciones entre sujetos y objetos del programa narrativo y a los roles temáticos, así como a los actores que los encarnan⁴³.

⁴³ BLANCO, Desiderio. *Semiótica del texto fílmico*, Lima: Fondo de desarrollo editorial Universidad de Lima. 2003, p. 236.

Luego del análisis figurativo, es importante, para el presente estudio, observar primero cómo el relato se presenta al espectador a través de la secuencia lineal o de un “movimiento que avanza” al poner en actividad el dispositivo o el texto, es decir, al proyectar o ver la película en su desarrollo normal y como texto terminado, pero recuperado en cada reproducción. En este recorrido inicial, las figuras que se asemejan a las del mundo natural proveen la sensación y las herramientas perceptivas para que el espectador reconozca acciones realizadas por actores sobre un fondo (espacio) y en un eje temporal. A continuación, se expondrá un breve resumen de la organización sintagmática del relato que permite establecer comprender, previamente, el entorno que permite dar sentido a cada figura.

2.3 LA REPRESENTACIÓN FORMAL DEL RELATO EN *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL*

Al inicio del relato se muestra un desalojo, en una calle sobre los cerros surorientales de la capital colombiana; hay enceres y utensilios fuera de las casas, un periodista se acerca al lugar con su equipo de grabación y comienza a indagar entre los afectados. Un sujeto se presenta como Gustavo Calle Isaza, quien será el narrador de la historia, e inicialmente manifiesta que es experto en desalojos y televisión y que es el idóneo para narrar la situación a la altura de las circunstancias. En su relato comienza a describir las circunstancias del desalojo que acontece en ese momento y dice que estos hechos suceden por dos motivos: primero, la injusticia de la justicia y, segundo, la falta de estrategia de la clase del inquilinato (lo que refiere a una clase social vulnerable, que no puede acceder a una vivienda unifamiliar, y debe habitar o compartir una casa con otras familias). Luego, Calle Isaza le dice al periodista que él también formó parte de la legendaria gesta del desalojo de la Casa Uribe, según él, una luminosa enseñanza que todavía no ha sido debidamente asimilada. Describe que la Casa Uribe era una casona que estaba ubicada junto a otra casa, La Pajarera, y que ambas casas pertenecían a un tal Dr. Hol-

guín, un tipo que nunca había vivido allí. Afirma que la injusticia comenzó una aciaga mañana, hace unos 6 años más o menos, cuando frente la casa La Pajarrera se pararon unos abogados y unos tinterillos contratados por un títere de Holguín, un tal Víctor Honorio Mosquera. En este punto el discurso fílmico introduce otro espacio y otro tiempo, delegando las voces a los demás personajes a partir de un salto al pasado. En términos de los estudios semióticos sobre la imagen en movimiento, este salto al pasado en el tiempo se determina como una *analepsis*, conocida habitualmente con el término inglés de *flashback* y que consiste en representar en el discurso fílmico un hecho que sucedió en un tiempo atrás⁴⁴, para lo que la narración pasa a las voces y situaciones que la cámara registra y proyecta. En este caso hablamos de una *analepsis* definida, porque el narrador indica que el hecho sucedió hace seis años aproximadamente.

Este hecho es la disputa entre dos grupos de sujetos por un mismo objeto, la Casa Uribe. El primer sujeto colectivo puede denominarse *los inquilinos*, en donde se destacan personajes como Doña Trinidad, la administradora del inquilinato (y la dueña legítima por posesión del inmueble); Jacinto Ibanguren, un inmigrante español a causa de la guerra civil, que se gana la vida como tramoyista de un viejo teatro; y el Dr. Romero, o *el perro Romero*, abogado e inquilino de la casa, que aún no se ha titulado, pero defiende fervientemente los derechos de sus compañeros de habitación. El segundo grupo, *los profesionales*⁴⁵, están conformados por el

⁴⁴ ECHEVERRI J, Andrea. La producción de sentido en el cine, en Ensayos semióticos, 2008, p. 15.

⁴⁵ Al ser una obra fílmica que cuenta con un grupo considerable de figuras actorales enunciadas alrededor de la disputa por un mismo objeto, y teniendo en cuenta que a partir del análisis hay ciertas características presentes en estas figuras que permiten tematizarlas en dos grupos más envolventes y presentes durante todo el relato, se toma la decisión metodológica de analizarlos como sujetos colectivos del relato fílmico. Un primer grupo de figuras actorales conforma al sujeto colectivo inquilinos y el segundo grupo conforma al sujeto colectivo profesionales, designados así, porque los primeros comparten el espacio de habitación, y el segundo porque alberga sujetos que desde la perspectiva sociocultural pueden catalogarse como profesionales, porque ostenta un título académico y un rol laboral profesional específico. Pero el análisis más adelante podrá determinar también características en cuanto a los estados, transformaciones y acciones que establecerán recurrencias en estos sujetos en cuanto a sus roles actanciales y sus roles patémicos evidentes en el discurso cinematográfico.

Dr. Holguín, dueño de la casa por herencia, aunque el relato señala que en más de 50 años no la reclamó. El Dr. Mosquera, abogado contratado por Holguín y quien intercede por él ante los representantes institucionales, el Juez Díaz y el teniente de la policía que cubre la zona de la Casa Uribe. Holguín ejerce sobre ellos una influencia debido a su poder económico y social. Además, cuando las cosas para él no funcionan por la vía legal, cuenta con un grupo de guardaespaldas, liderados por Matatigres, que le hacen el trabajo sucio. Estos sujetos conforman el segundo sujeto colectivo que entra en disputa con los inquilinos.

El relato cinematográfico, compuesto por 58 secuencias⁴⁶, da cuenta de la presión ejercida por Holguín y su abogado Mosquera, a través del aparato judicial y polici-vo, para recuperar sus casas en el centro de la ciudad, la primera que recuperan, y a lo que refieren las primeras secuencias de la película, es el inmueble de La Pajarera, pero en la diligencia judicial se presenta un intercambio de disparos entre los inquilinos y la fuerza pública y como resultado de este hecho violento fallece un niño que recibe una bala. Este hecho trágico frena en parte la utilización de la fuerza para el siguiente desalojo, el de la Casa Uribe. A partir de ese momento, el relato evidencia una carrera contra el tiempo por parte del sujeto colectivo los inquilinos, que pretenden demorar su desalojo para encontrar alternativas al problema de la pérdida del hogar, y tras este objetivo desarrollan diversas estrategias dentro del marco de lo legal para impedir la diligencia. Primero, argumentan que dentro de la casa hay un sujeto convaleciente, Lázaro, que no puede abandonar el sitio en tal condición. En el segundo intento de desalojo por parte de Mosquera, el Juez Díaz y la policía, los inquilinos intercambian las placas que indican los números de dirección del inmueble para argumentar que hay un error de forma en la

⁴⁶ En el texto sobre el análisis cinematográfico de Cassetti y Di Chio, se define la secuencia como a la unidad fundamental de contenido de un film, y se identifica por algún cambio o mutación del espacio, o algún indicador de salto en el tiempo, también puede identificarse con el cambio de los personajes que están en escena. CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, Como analizar un film, Barcelona: Editorial Paidós. 1991, págs. 39, 40.

sentencia. Finalmente, le piden al Juez Díaz unos días más de plazo para la entrega con el pretexto que quieren entregar la casa pintada.

Durante este proceso, los inquilinos se dan cuenta que por la vía judicial no tienen ninguna posibilidad de recuperar la casa; además, el abogado de Holguín hace desaparecer las evidencias que probarían el derecho de dominio legítimo sobre el inmueble por parte de Doña Trinidad. Entonces, Jacinto Ibarguren idea una estrategia, *La estrategia del caracol*, la cual consiste en desarmar la casa en partes y llevársela a cuestras. En el proceso de desarmado del inmueble descubren un baúl con reliquias de oro, con el dinero obtenido por la venta de estos objetos logran comprar un lote, al parecer en una zona sobre los cerros orientales de la ciudad, espacio muy similar al del desalojo que acontece en el tiempo actual de la conversación entre Calle Isaza y el periodista, hecho que sugiere en el relato la posibilidad de un *desalojo cíclico*, porque puede inferirse que tiempo después del primer desalojo, los inquilinos se arraigan en un segundo lugar del que son nuevamente desalojados. Por su parte, Holguín, el propietario, manifiesta al Juez Díaz un aparente interés alrededor de la memoria familiar y patrimonial de la casa, hecho que justificaría el interés por el desalojo de los inquilinos, pero el relato evidencia que el verdadero interés es económico, dado que la propiedad ya había sido vendida a un grupo económico.

El discurso fílmico se construye a partir de diferentes códigos, la imagen fotográfica, los textos lingüísticos, la voz, los ruidos y la música, lo que habitualmente se entiende, en términos heredados del teatro como la *puesta en escena*, la cual se ordena a través del montaje cinematográfico a partir de tiempos y espacios organizados en la sintaxis audiovisual. El discurso construye diferentes escenarios y hace saltos en el tiempo hacia adelante y hacia atrás. En estos espacios surgen sujetos y objetos y los sujetos realizan acciones, el hacer y decir de estos sujetos determina su rol figurativo y temático. En este caso, aunque hay un narrador ulterior, Gustavo Calle Isaza, el relato se diversifica, para el desarrollo, en la imagen y

voz de otros personajes, pertenecientes a los dos sujetos colectivos que entran en disputa del objeto casa.

Durante la escena final, el discurso hace un salto al tiempo presente, al mismo punto donde había iniciado, a la conversación entre Gustavo Calle Isaza, el narrador y Samper Pupo, el periodista. Es notorio que han pasado varias horas de narración, en la calle ha oscurecido. El narrador termina su relato y el periodista le pregunta *¿Y todo eso para qué?* A lo que Gustavo Calle Isaza responde malhumorado *¡Cómo que para qué! ¡Pues para la dignidad!, ¿o es que en televisión ya no saben lo que significa esa palabra?* El personaje se aleja malhumorado lanzando improperios a su interlocutor. En conclusión, estos fragmentos cumplen la función de presentación y desenlace del discurso fílmico de *La estrategia del caracol*.

2.4 FIGURAS DE ACTORES Y EL PUNTO DE VISTA EN EL FILME LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

Uno de los análisis complicados en el estudio de las figuras de un filme es el de los sujetos que corresponden al plano de la enunciación (los dispositivos del registro y ordenamiento del discurso audiovisual que permiten entrever qué ojo y qué sensibilidad guían la mirada del espectador) y el plano del contenido del enunciado o de las figuras del relato. En el filme que se analiza, ambos planos se encabalgan, como se ha expresado arriba, porque la construcción del relato y la sintaxis de este está relacionada con el modo de discurrir de personajes, de modo que estos tienen la voz delegada del narrador de todo el audiovisual e imponen unas variaciones cognitivas (modos de dar a conocer los hechos) con una valoración particular de los mismos, tal como sucede con las palabras finales de Calle Isaza, sujeto que asume así el relato al inicio y al cierre de la película, como si la narración audiovisual hiciera el simulacro de encargar a este actor la función de dosificar y encadenar los hechos como deben ser percibidos por el espectador.

Pero además de esto están los problemas de diferenciación precisa del nivel de análisis, pues es difícil establecer una línea de puntos y rayas entre la construcción figurativa de las cosas del relato con el nivel de las transformaciones de estados, pasiones y construcciones cognitivas que corresponden al nivel de análisis de la narratividad. No obstante, la natural dependencia de estos dos niveles, se hace en este trabajo un esfuerzo por diferenciar lo figurativo y luego se enfatiza en el análisis del aspecto narrativo alrededor del problema del arraigo y del desarraigo. La interdependencia de los niveles de las figuras y de lo que estas realizan en el nivel de las transformaciones que movilizan el relato es clara cuando, según Fontanille⁴⁷, actores y actantes pueden diferenciarse de dos maneras, principalmente, por el principio que guía su reconocimiento. El actor se reconoce por la permanencia de algunas de sus propiedades figurativas, que permanecen de algún modo y mínimamente estables, en tanto sus roles cambian.

Esto puede evidenciarse a través del personaje de Gabriela. Ella cumple un rol temático como inquilina de la Casa Uribe, es una trabajadora sexual que quiere dejar este tipo de vida y decide cambiar completamente de oficio, se disfraza de hombre y ejercer un rol como empleado en una estación de gasolina; algunas de sus características físicas permanecen, habita el mismo cuarto en la misma casa, el relato evidencia sus cambios físicos a través del maquillaje, pero no deja de ser el mismo actor, incluso cambiando su nombre de Gabriela a Gabriel. Como actor puede hacer parte de un sujeto colectivo, constituirse por sí mismo en un actante o en componente de un actante.

El actante, por otra parte, es una categoría más envolvente, más profunda si se quiere, pues trata del conjunto de los roles y las fuerzas necesarias para el cumplimiento de un proceso y su caracterización corresponde al análisis de la narratividad. Los actantes pueden ser, como en este caso, los personajes de una intriga, los actores de una obra de teatro, o los sintagmas nominales de una frase, pero

⁴⁷ FONTANILLE, Jaques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de cultura económica, 2001. p. 123.

que se pueden reconocer no como ellos mismos, sino como el contenido de uno de los componentes de un modelo de acción y de relaciones que determinan el curso de un proceso narrativo. Un actante se reconoce por la estabilidad del rol que le es atribuido en relación a un tipo de predicado, sin importar los cambios de su aspecto figurativo. Retomando el ejemplo de Gabriela, al ser inquilina, es un sujeto particular que hace parte de un sujeto colectivo que se puede identificar como *los inquilinos* de la Casa Uribe; este conjunto de sujetos particulares emprende una serie de acciones que permite reconocerlos no como mero sujeto compuesto o colectivo, sino como el actante sujeto que emprende una serie de acciones para estar en relación conjuntiva con otro actante, el objeto valor construido en el relato.

En otros términos, Gabriela es parte constituyente de un actante definido que se encuentra, en una posición inicial del proceso narrativo, conjunta a un objeto, la Casa Uribe como hogar o espacio de arraigo y protección; durante el desarrollo del relato, este estado puede cambiar, puede terminar en un estado de disyunción o conjunción en relación al objeto casa y lo que esta representa, pero el actante sujeto, al que constituye Gabriela, con otros actores, no dejará, a lo largo del relato, de ejercer el rol de sujeto en relación con el objeto. Fontanille⁴⁸, señala que a cada actor puede corresponder muchos actantes, y a cada actante pueden corresponder muchos actores. Gabriela al mismo tiempo que es sujeto, en relación al objeto casa, puede ser objeto de deseo o de búsqueda por parte de otros sujetos, como en el caso de los clientes de los servicios sexuales que ella ofrece. Es decir, en el mismo relato, este actor ejerce diversos roles actanciales de acuerdo a la perspectiva narrativa que se investigue y con respecto al objeto con que se relacione. De la misma forma, el rol actante de sujeto, conjunto a la casa puede, ser atribuido a varios actores identificables como figuras (figuras humanas, con nombres, características, modos de comportarse y de actuar, etc.), como sucede, por

⁴⁸ Ibid., p. 123.

ejemplo, con cualquiera de los personajes enunciados por el discurso fílmico como habitantes de la Casa Uribe.

Los actores cuentan con figuras específicas que definen sus particularidades individuales, sus deseos, frustraciones y ambiciones, pero estas figuras (construidas con vestuario, maquillaje, posturas corporales, sonidos, voz, etc.) se pueden organizar en categorías más envolventes o tipos de actores sociales, hasta llegar a las figuras de un actante que quedaría incluido en la categoría de conjunto de actores o de un actante desalojado y vulnerable, los *inquilinos*, constituido, en *La estrategia del caracol*, por Romero y el grupo de los inquilinos de la vieja casa en disputa. En oposición, está el actante de los *profesionales* al que corresponden las figuras propias del imaginario del poder económico, social y jurídico: el doctor Holguín, el abogado Mosquera, y el sistema judicial y policivo en general, que reclama el inmueble de la Casa Uribe, y que busca la apropiación del espacio donde el otro, el inquilino, está afincado con la memoria, con las relaciones sociales y un modo particular y compartido de supervivencia o, en suma, un estilo de vida.

Así, en el análisis de las figuras, es posible anticipar que existen actores relacionados con un sistema jurídico y policivo, que como actor se aprovecha de estos sistemas o que duda sobre la eficacia del mismo. Como se verá a lo largo del análisis que se desarrolla en este capítulo, la película muestra, a través de las figuras en oposición en el programa narrativo, a un curioso conjunto de actores sociales que hace parte de un actante vulnerador de los derechos del inquilinato que va a constituirse en otro actante. En síntesis, estos grupos de actores o de figuras de actores serán la base de la constitución de los actantes del programa narrativo describible como modelo de la acción del relato, acción que encarna un sistema axiológico y que representa una forma de vida cultural representado en la película. Esta parece ser, al inicio, un documental que, luego, relata, con los dispositivos del cine de ficción, los hechos que desembocan en el inicio y cierre del filme a modo de documental (la entrevista del periodista a los desalojados de un lugar).

Al respecto, en el texto sobre la producción de sentido en el cine de Andrea Echeverri Jaramillo⁴⁹, se menciona la dicotomía entre cine de ficción y cine documental, donde algunos autores como Cristian Metz y Robert Odin, plantean que cualquier película involucra ambos géneros. El discurso fílmico da cuenta de una realidad exterior o mundo que le sirve de referente, pero el mismo discurso evidencia esta representación, la manipula y la ordena y, por otro lado, aunque el insumo del documental sea la imagen capturada directamente de la realidad que se registra en acto, por más objetivo que pretenda ser el género, la cámara fragmenta y decide qué mostrar y qué no, el material capturado pasa por un proceso de montaje, donde se organiza el discurso y se establece el punto de vista del narrador. En este proceso casi siempre prevalecerá la construcción de la narración y las coordenadas para despertar la emoción, lo que depende de determinada forma de “montar” el material y de las decisiones sobre la coherencia y cohesión del discurso fílmico. En conclusión, toda película por extraña que sea, es un relato, más allá del género en el que se tipifique o categorice, lo pertinente para este estudio es asumir que la obra es un documento que directa o indirectamente predica de su época y, examinando en ella los diferentes dispositivos de generación de sentido, puede determinarse el qué de lo que la obra predica de la sociedad en donde esta emerge y el dominio de una estrategia, género o tipo discursivo del lenguaje cinematográfico.

En el texto desarrollado por el director francés Françoise Truffaut sobre el cine de Alfred Hitchcock, *El cine según Hitchcock*, el director inglés afirma que, aunque pareciese sencillo elegir el lugar donde se pondrá la cámara, sólo hay un único y privilegiado lugar para ubicar la cámara en relación a lo que quiere lograrse con la escena que se registra. Este lugar es decidido por el narrador cinematográfico, equivalente al narrador literario. Este fenómeno es el mismo de la foto fija, donde la posición de la cámara, dirá Fontanille, es una forma de decisión del cuerpo del

⁴⁹ ECHEVERRI J., Andrea. “La producción de sentido en el cine”, en Ensayos semióticos, 2008, p. 5.

fotógrafo en el espacio y frente al objeto fotografiado, lo que deja en la imagen una evidencia de la perspectiva del enfoque y la toma⁵⁰. Echeverri, señala que, a partir del texto *Lógica del cine*, de Albert Laffay, se acuña el término de “gran imaginador” en lugar de narrador, quien en términos semióticos es el destinador del relato cinematográfico, quien articula los diferentes códigos del cine, la imagen, el sonido, los textos, la aparición y diálogos de los personajes, y organiza la forma en que se presentará el discurso en cuanto a tiempos y espacios. Este imaginador es la instancia de enunciación⁵¹ de la globalidad del texto fílmico y delega la voz de la narración a otras instancias constituyentes del texto mismo.

El gran imaginador, o la instancia de enunciación del filme, utiliza las herramientas del lenguaje audiovisual para construir el punto de vista desde donde se narra el relato, este puede variar al interior del desarrollo del relato, puede ser diegético, que construye la imagen a partir de la mirada subjetiva de algún personaje o extradiegético, que desborda las posibilidades de los puntos de vista de los personajes, por ejemplo una toma panorámica cenital que muestra a los personajes desde arriba, sabiendo que ninguno de ellos puede observar desde ese punto.

El plano, la unidad sintáctica mínima del lenguaje cinematográfico que abarca lo que dura una imagen desde que se obtura hasta que se cierra el registro de la cámara, puede durar desde segundos hasta cientos de minutos, pero a diferencia

⁵⁰ Citado por Basso Fossali, P. & Dondero, M. G. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: Pulim, 2011.

⁵¹ La instancia de enunciación es la operación de enunciación que se produce en el momento en que una presencia sensible e inteligible decide predicar de la experiencia o del mundo; para esta construcción enunciativa que representa algo del mundo, en el acto de enunciar mismo se construye un simulacro de una voz que habla (un simulacro del yo que dice). Fontanille, al analizar el fenómeno del lapsus discursivo, expresa que la instancia de enunciación o la instancia del discurso es un procedimiento de representación del contenido del enunciado que involucra una persona, sujeto o simulacro de quien se hace escuchar o comprender a través de lo que se dice (el enunciado; cf. FONTANILLE Jacques. *Soma et séma. Figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2004, p. 67. La instancia es así una operación discursiva que se puede escindir en otras instancias o en la delegación de la voz. El enunciator del filme delega la voz a un narrador específico (el montaje organizado de lo captado por la cámara), a sujetos y personajes, para lo que se recurre a la articulación de diferentes sistemas semióticos que convergen en cada fotograma y en la secuencia de estos.

del cine que dependía de la duración de los carretes del celuloide, el video contemporáneo permite grabar por horas. En la arquitectura de cada plano intervienen los diferentes códigos del lenguaje fílmico, el tamaño del encuadre, el movimiento de la cámara, la iluminación, si es naturalista o abstracta, y como se encuadra el espacio y a los personajes en relación con él, y en relación a ellos mismos. Una vez que se tiene un grupo de planos, comienzan a formarse secuencias. Echeverri, hace una precisión valiosa al afirmar que las secuencias son unidades narrativas que se basan en el desarrollo de un acontecimiento en una unidad de tiempo, opuesto a la escena, concepto originario del teatro, en el que la cohesión radica en la unidad espacial. La organización sintagmática de escenas y secuencias se denomina montaje cinematográfico, que es un proceso de reescritura y organización del discurso en la mesa de edición después de que el material ya ha sido grabado.

El montaje puede ser consecutivo, donde la película muestra los hechos en la medida que van sucediendo, o puede hacer parecer consecutivos dos hechos que ocurrieron simultáneamente; también construye la simultaneidad cuando dos hechos están sucediendo en el mismo tiempo y la película lo evidencia, o paralelo, si la película devela dos hechos que tienen una relación temática pero no temporal. En cuanto al espacio, se puede dar la continuidad o discontinuidad espacial; es decir, el relato resalta cuando los personajes permanecen en el mismo espacio (aunque sea producto de la ficción y del juego de encuadres) o cuando los personajes van de un espacio a otro (así en realidad no suceda, como es el caso de los estudios de grabación, donde pueden construirse diversos escenarios en un mismo lugar y en la película parecerán lugares diferentes). Sobre este proceso de organización sintagmática del relato, desde el punto de vista del narrador fílmico y la organización de espacio y tiempo, se sobreponen o emergen los puntos de vista de los personajes. En el caso de *La estrategia del caracol*, la voz de Calle Isaza, el narrador, la aparición y diálogos de los personajes que hacen parte de los *inquilinos* y *profesionales*, el punto de vista de quien organiza el discurso, etc., hacen que en la pantalla, y ante la mirada del espectador, aparezcan figuras con una or-

denación específica y que cobran importancia para caracterizar la identidad de los sujetos, de los actantes, de los espacios, de la organización del tiempo y, sobre todo, de las acciones y las relaciones causa-efecto del desarrollo narrativo.

2.4.1 Las figuraciones de actores humanos en *La estrategia del caracol*

En semiótica se designa como antropónimos a las figuras que tiene un vertimiento semántico humanizado y pueden identificarse como representaciones antropomorfas o como, en este caso, actores que desempeñan roles en los enunciados en el discurso fílmico. En *La estrategia del caracol*, los roles actorales pueden agruparse en dos grupos que representan diferentes universos. El primero está compuesto por las figuras actorales tematizadas en el enunciado como los *inquilinos*. Entre ellos se destacan los líderes: Doña Trinidad, una señora de 60 o 65 años, quien es la que administra este espacio, dispone del alquiler de las habitaciones de la Casa Uribe; Jacinto Iburguren, un adulto mayor, inmigrante español, que trabaja como tramoyista en un viejo teatro; Romero, un abogado sin título profesional que litiga en una improvisada oficina en la calle; y Gustavo Calle Isaza, con marcado acento antioqueño, es el narrador del discurso fílmico.

Entre los demás inquilinos se identifican figuras como Gabriela, la mujer atractiva que ejerce la prostitución; el “Zorro”, quien maneja un modesto carruaje tirado por un caballo en donde recoge material reciclable de la calle; Arquímedes, un joven deportista que entrena ciclismo; Eulalia, una mujer mayor, que cuida de su esposo convaleciente, Lázaro, y que junto con las otras señoras y Doña Trinidad realizan rituales religiosos, muy comunes en el imaginario popular colombiano. En general los inquilinos son tematizados a través del hacer como una comunidad de desempleados, porque casi ninguno tiene un empleo formal y la mayor parte de ellos subsiste de actividades informales, o del denominado *rebusque*, como se ha definido la acción de emplearse en actividades temporales informales, incluso algunos de ellos ejercen actividades ilegales como el hurto. Las figuras con que se muestra

a estos personajes en el discurso fílmico permiten reconocer la identidad de cada uno de ellos (por lenguaje, gestualidad, apariencia física, etc.) a pesar de las variables (de *vestuario*, de maquillaje, etc.).

Estas figuras conforman el grupo de los *inquilinos*, hombres y mujeres de diferentes edades y diferentes lugares de origen que comparten el espacio de la Casa Uribe, espacio antiguo, austero, donde ellos deben compartir algunos espacios como los corredores, patio interior y lugares de servicios como baños y cocinas, porque no todas las habitaciones de la casa poseen estos servicios. La apariencia de estas figuras revela sus edades y sus experiencias de vida, en sus ropajes y cuidado de sus apariencias no hay ninguna manifestación de lujo u opulencia, son personajes que intentan llevar su vida lo mejor que pueden, pero a pesar de eso y de las diferencias que puedan haber por la convivencia como se puede evidenciar en la escena del minuto quince del enunciado⁵², donde el texto expone la estructural de inquilinato del espacio, presenta a los diversos actores y los conflictos cotidianos entre ellos, propios de la convivencia.

A pesar de sus diferencias, entre estos personajes hay unos lazos de solidaridad y de respeto, que se hacen evidentes cuando alguno de ellos tiene una dificultad; por ejemplo, cuando Eulalia solicita ayuda para comprobar si su esposo Lázaro aún vive, o cuando durante el desalojo violento de la casa vecina, La Pajarera, fallece un niño y los vecinos organizan sentidamente la velación en frente de la Casa Uribe.

⁵² CABRERA, S. (productor) (director). La Estrategia del Caracol [Cinta cinematográfica]. Colombia: Caracol Televisión, Crear Cine y Video, Fotograma (Colombia), Emme SRL (Italia), Ministère Français de la Culture et de la Francophonie, Ministère Français des Affaires Étrangères (Francia).1993, 126 minutos.

Imagen 1. Fotograma de escena de la película *La estrategia del caracol*. Momento en que se enuncia un pequeño conflicto porque la culebra de Gustavo Calle Isaza está colgada en un árbol del patio central, lo que incomoda a algunos inquilinos, y Doña Trinidad le ordena que la quite de allí.



En contraste a este primer grupo de actores, se encuentra el grupo de los *profesionales*, compuesto por el Doctor Holguín, un hombre joven, empresario, que, aunque el texto no hace explícito que él sea profesional, si se rodea de ellos y los emplea, él es quien demanda la propiedad de la Casa Uribe; siempre está rodeado de escoltas, en donde se destaca la figura de Matatigres, fiel escolta que cumple cabalmente sus órdenes. Holguín contrata al Dr. Mosquera, abogado titulado, para que lleve a cabo los procesos de desalojo de sus casas en una calle del centro de Bogotá, La Pajarera y la Casa Uribe. El proceso se radica en el despacho del juez Díaz y, para estas diligencias, cuenta con la fuerza policial comandada por un teniente, que trabaja de manera articulada con el juzgado de Díaz. Mosquera tiene influencias sobre este despacho y sus profesionales: el juez, el secretario y el teniente, por esta razón logra que los tiempos de la ejecución legal del proceso se aceleren. Aunque el enunciado no configura de modo explícito la corrupción del juez o del teniente, sí enuncia una cercanía y empatía entre estos actores y el grupo de profesionales que representan a las instituciones jurídicas y policiales y a

los demandantes del desalojo de la propiedad; incluso, estos últimos ofrecen dádivas como invitaciones a almorzar y promesas sobre las posibilidades de más procesos y negocios en el mismo despacho.

Imagen 2. Fotograma de la escena (minuto seis del filme). Se enuncia la diligencia judicial correspondiente al desalojo de la casa *La pajarera*. El juez Díaz lee la sentencia, a su lado está el abogado Mosquera y el cuerpo policial; las figuras de este abogado y los representantes de la ley contrastan con las figuras más austeras de los vecinos que observan.



La apariencia de este grupo de actores, en oposición a las figuras austeras de los inquilinos, destaca su condición socioeconómica y su poder adquisitivo. El doctor Holguín siempre viste con trajes modernos, con colores y texturas novedosas y se rodea de objetos de última tecnología, se moviliza en varios automóviles junto con sus escoltas; Mosquera, el abogado, representa el estereotipo del bogotano que siempre viste con traje de paño oscuro, de modales refinados y debilidad hacia las mujeres, trabaja en una oficina confortable donde tiene una secretaria personal. El juez Díaz, su secretario y el teniente siempre visten de traje oscuro y uniforme, trabajan desde la oficina del juez o en las diligencias judiciales.

Este segundo grupo de actores enunciados representa el universo formal de la estructura sociolectal de la que predica el discurso. Holguín es el heredero de estos predios, utiliza todo el aparato judicial y policivo a través de los actores que representan estas instituciones para despojar a los inquilinos y recuperar estos predios con el interés de obtener un beneficio económico. Mosquera, el juez Díaz, el secretario y el teniente pertenecen a este universo, son profesionales, tienen un trabajo formal y su deber es, en el caso de Mosquera, hacer lo que su cliente le exige, y en el caso de los demás hacer cumplir la ley, sin importar, como se evidencia en la película, las consecuencias sociales que puede acarrear el desalojo urbano.

2.4.2. La figuración de dos sujetos colectivos confrontados

En la apretada síntesis expuesta al inicio de este capítulo y la identificación de figuras correspondientes a actores humanos del relato, se observa cómo se organiza este con dos programas narrativos de base (recuperación o mantenimiento de la relación conjuntiva con el bien inmueble), cada uno desarrollado por un sujeto colectivo constituido alrededor de un objeto de disputa (la Casa Uribe). Estos actores colectivos, como se verá en el análisis de la organización narrativa del filme, serán la base de la constitución de los actantes, son:

- a. **El sujeto colectivo del inquilinato**, que, como se ha descrito, está compuesto por **los inquilinos de la Casa Uribe**, donde se destacan tres figuras principales: Jacinto Iburguren, Doña Trinidad, y Romero, el abogado, y a su vez inquilino de esta casa, quienes son enunciados como los líderes del grupo. Estos actores poseen rasgos particulares (elementos figurativos que permiten identificarlos como actores con sus respectivas apariencias, vestimentas, accesorios, gestos, motivos y elementos característicos o identitarios a lo largo del relato), pero todos ellos comparten elementos convergentes que van a caracterizarlos, en conjunto, como un actor colectivo. Las figuras que tratan de la iden-

tividad de las figuras con el sujeto colectivo son de orden sociocultural (incluidos los lingüísticos), económicos y las referidas al hábitat, la memoria y los intereses (jurídicos y afectivos, etc.) que comparten, lo que puede presentarse así:

Tabla 3. Rasgos figurativos distintivos o particulares de actores dominantes figurativamente en el grupo de los inquilinos

RASGOS FIGURATIVOS DISTINTIVOS O PARTICULARES DE ACTORES DOMINANTES FIGURATIVAMENTE EN EL GRUPO DE LOS INQUILINOS		
JACINTO IBARGUREN	DOÑA TRINIDAD	ROMERO
<p>Hombre de aspecto mayor de cabello y barba blanca, su atuendo es sobrio y austero. Cree más en las acciones que hagan como comunidad que en la justicia y las leyes, como se evidencia en este diálogo como respuesta a Romero por la notificación de la orden de desalojo:</p> <p>JACINTO: Esto no es más que un papel de mierda. Lo único que vale es lo que hagamos nosotros de ahora en adelante⁵³.</p> <p>Él idea la estrategia para dismantelar la casa a través de un mecanismo mecánico de poleas y cuerdas, cómo lo narra Gustavo Calle Isaza, el narrador:</p> <p>JACINTO: ¿Una estrategia?, una verdadera estrategia. Claro que imposible de llevar acabo en los 10 días que nos había dado de plazo el señor juez para desalojar la casa, ¡imposible!</p>	<p>Mujer de aspecto mayor, de talla grande, ella administra la Casa Uribe y es la voz de mando en cuanto al orden, el aseo y la convivencia dentro de la casa, lo cual se evidencia en el siguiente diálogo:</p> <p>DOÑA TRINIDAD: ¡Hágame el favor paisa saque a esa culebra de ahí antes de que Lucero se me cague en el patio! [...]</p> <p>DOÑA TRINIDAD: ¡A mí no me contesta así! [...]</p> <p>DOÑA TRINIDAD: ¡Apúrele a ver! ¡Hágale!⁵⁵.</p> <p>Ella práctica la religión católica y es muy devota de la virgen. No cree mucho en la estrategia de Jacinto, pero la supuesta aparición de la virgen en una de las paredes de la casa, sirve para convencerla. Es la dueña legítima de la casa, pero no cuenta con las pruebas jurídicas.</p>	<p>Hombre de aspecto maduro y recio, de cabello y bigote negro, viste con un modesto traje negro, ejerce como abogado en una improvisada oficina callejera, aún no se ha titulado, cómo se evidencia en estos diálogos con Jacinto:</p> <p>JACINTO: Usted ya sabe que, por las vías legales, vamos a perder.</p> <p>ROMERO: ¡Entiéndame Jacinto, yo soy abogado!</p> <p>JACINTO: Y qué abogado, ni qué leyes hombre, ni siquiera se ha graduado.</p> <p>ROMERO: Solo me falta la tesis, ¡pero, aunque no lo sea todavía! Yo estoy hecho para pensar como abogado.</p> <p>JACINTO: Mire Romero, no jodamos más. Hagamos una cosa. Usted haga lo suyo yo lo mío, si lo suyo no funciona, no importa, pero por una sola vez tenga fe en las personas y no solo en las leyes.</p> <p>ROMERO: Está bien Jacinto,</p>

⁵³ Ibid., min. 00:27:24. En lo sucesivo, este tipo de referencias hace mención del minuto del film La estrategia del caracol del que se toma el ejemplo o cita, por la necesidad de precisar, en el análisis, esta ubicación en la sintaxis del filme.

⁵⁵ Ibid., 00:16:14.

RASGOS FIGURATIVOS DISTINTIVOS O PARTICULARES DE ACTORES DOMINANTES FIGURATIVAMENTE EN EL GRUPO DE LOS INQUILINOS		
JACINTO IBARGUREN	DOÑA TRINIDAD	ROMERO
Claro que Romero nos había prometido una prórroga, pero no todos creíamos en Romero, ni tampoco creíamos en la estrategia. Prisioneros de nuestro pasado, nuestro egoísmo y nuestra ignorancia nos debatíamos entre la confusión y la duda. ⁵⁴		pero yo creo en la ley ⁵⁶ . Romero habita en la Casa Uribe. Él cree en las leyes y por sus estratagemas judiciales logra atrasar el desalojo de los inquilinos. Esto lo hace víctima de las represalias de Holguín, quien lo manda golpear con sus guardaespaldas.

Los rasgos figurativos comunes de los inquilinos son de diverso orden, pero pueden categorizarse así:

- *Rasgos figurativos de orden sociocultural.* Los inquilinos de la Casa Uribe conforman una estructura familiar colectiva, aunque no son familiares directos, parte de ellos viven solos o pertenecen a familias disfuncionales. La figura de Doña Trinidad representa la figura matriarcal dentro del grupo, y la figura de Jacinto Ibarguren puede determinarse como un rol patriarcal. Otro talante común es que gran parte de los inquilinos ejercen diversos oficios para obtener su sustento, pero en su gran mayoría son empleos informales, incluso ilegales. Las figuras religiosas están presentes en esta comunidad, pues gran parte de los inquilinos participa en rituales religiosos, en su mayoría liderados por Doña Trinidad y las demás mujeres mayores, incluso el personaje de Fray Luis, aunque no habita allí, pasa gran parte del tiempo en la casa, imparte eucaristías y está investigando la figura de la virgen que se ha aparecido en un muro de la casa, objeto que se vuelve importante por su carga simbólica a la hora de desmontar la casa.

⁵⁴ Ibid., 00:28:00.

⁵⁶ Ibid., 00:13:00.

El discurso fílmico evidencia un sincero sentimiento de solidaridad y de cohesión del grupo de inquilinos a la hora de defender sus intereses, ellos están negociando y buscando la solución del problema de la vivienda para el grupo de habitantes en su totalidad, sin dividirse ni excluir a ningún miembro, siempre hablan de ellos a través del pronombre personal “nosotros”, indicando una inclusión de la totalidad del grupo:

TRINIDAD: Dr. Romero ¿Qué va a pasar ahora con nosotros?

ROMERO: En el juzgado dicen que nosotros somos los próximos...”⁵⁷.

Y más adelante, en otra escena:

JACINTO: ¡No diga huevonadas, Justo! Si esta casa no fue para nosotros no va ser para nadie⁵⁸.

- *Rasgos figurativos de orden socioeconómico.* Los inquilinos no cuentan con muchos recursos económicos, cada uno de ellos sobrevive y busca su sustento como puede, esto se evidencia en figuras como: los oficios que realizan, la apariencia física y su vestuario austero, también a través de los objetos que los rodean, la casa y sus habitaciones carecen de artículos lujosos, incluso el discurso no evidencia objetos electrónicos domésticos, como televisores o equipos de sonido. Al inicio de su plan, no cuentan con recursos para realizar la estrategia, el dinero surge del hallazgo de un tesoro bajo el piso de la casa.
- *Rasgos figurativos comunes relacionados con el hábitat, la memoria e intereses.* La casa es la figura más importante para los inquilinos, para los mayores, como Doña Trinidad, Lázaro y Eulalia representa toda su historia porque nacieron allí y han pasado toda su vida en este lugar.

TRINIDAD: Lo que es que a mí de esta casa no me sacan. Aquí nació y aquí me voy a morir⁵⁹.

⁵⁷ Ibid., 00:10:47.

⁵⁸ Ibid., 01:34:02.

⁵⁹ Ibid., 00:25:48.

En el caso de los más jóvenes como Gabriela, Hermes, Gloria y Justo, representa el lugar en el que han logrado construir un rincón propio, y a la vez han establecido lazos de amistad y familiaridad con la vecindad, son personajes solitarios que han logrado articularse a una parte de esta sociedad:

GLORIA: ¿O sea que nos va tocar conseguir para donde irnos?⁶⁰

En el caso de los líderes como Jacinto y Romero, la casa representa, como predica el discurso, el espacio de la dignidad para su comunidad, y la pérdida de este espacio, además de ser una pérdida física es una pérdida simbólica de la dignidad, lo cual se evidencia en estos diálogos referidos en la película:

ROMERO: ¿Y qué ganamos haciendo lo que usted dice?

JACINTO: Nuestra dignidad⁶¹.

JOSÉ ANTONIO SAMPER PUPO: Está bien don Gustavo... ¿Lo que no entiendo es todo esto para qué?

GUSTAVO CALLE ISAZA: ¿Pa' qué? ¿Cómo qué pa' que?... Pues pa'... ¿Pa' qué le sirve a usted la dignidad? ¿Ahhh? ¿Esa palabra no existe o qué? ¿O no la usan ya en televisión? ¿Cómo que pa' qué? Pa' la dignidad hombre... Para la dignidad nuestra... Ess qué pa' qué pregunta este huevón...⁶².

Al inicio del relato, durante la presentación de los personajes se hacían evidentes ciertas diferencias entre los inquilinos de la casa, de lo que se puede afirmar que se trata de una comunidad compuesta por sujetos de diferentes países y regiones. Jacinto es de origen español, Gustavo Calle es antioqueño. Estas diferencias de origen regional y nacional hacen que entre ellos se enfrenten hábitos culturales distintos, pero también hay otras diferencias, como el hecho de que Jacinto y Romero tienen un nivel de educación superior al del resto de los vecinos. En general, todos los inquilinos tienen diferentes formas de ganarse el sustento, incluidos la prostitución y el hurto, las labores domésticas, deportivas y artísticas, pero en el momento en que el relato presenta la posibilidad del desalojo, la comunidad da

⁶⁰ *Ibíd.*, 00:10:55.

⁶¹ *Ibíd.*, 00:13:15.

⁶² *Ibíd.*, 01:41:50.

indicios de una fuerte cohesión como grupo y las acciones se encaminan hacia el único objetivo de solucionar el problema de la vivienda para todos y no entregar a Holguín la Casa Uribe. Esto se evidencia en secuencias del discurso donde hay una profunda solidaridad y trabajo organizado en equipo, los ladrones dejan de delinquir para no llamar la atención de las autoridades, los hombres trabajan en roles establecidos, las mujeres organizan grupos para la limpieza y la cocina, se hacen horarios de trabajo y vigilancia, el dinero obtenido por la venta del tesoro hallado en la casa es usado para el beneficio de todos.

Como se evidencia, las figuras de los actores solo tienen fuerza y carácter a lo largo de la ganancia que adquieren en el desarrollo narrativo y, en este caso, en relación con la solidaridad y el sentido comunitario, lo que en el caso de los inquilinos empieza a constituir una figura que haría parte de las construcciones isotópicas de todo el relato. En cualquier caso, los niveles de análisis del texto, de la Escuela Semiótica de París, y específicamente de Greimas, son operaciones analíticas y metodológicas:

[...] pero el texto y el discurso se despliegan en una dinámica relacional que hace difícil, como en el caso del cine, diferenciar tan exclusiva y tajantemente un nivel del otro, dado que la **sintaxis cinematográfica** y el **sincretismo entre actualización del objeto y la interpretación del mismo por el espectador** no se escinde en niveles, sino que convergen y se repercuten recíprocamente cuando se visiona el audiovisual. Esta relación más íntima que el mero encabalgamiento de niveles o dimensiones discursivas. Si el cine es un fenómeno que comparte aspectos digitales (existen entidades discretas de códigos de esta naturaleza) y analógicos (posee constituyentes de códigos analógicos y la secuencia de fotogramas no hace sino construir esta forma de representación de mundos reales y posibles), es natural que, en el desarrollo del relato cada una de las figuras de elaboración y percepción analógica tengan sentido y acumulen contenidos y valores en relación con la acción (sin la cual se debilita la descripción de las imágenes mismas). Esto ocurre también en la literatura, pero la mediación expresiva es diferente y la codificación y actualización por lectura del código operan de manera diferenciada (la literatura son entidades discretas del lenguaje verbal).⁶³

⁶³ ROSALES CUEVA, José Horacio. Notas para análisis de objetos semióticos sincréticos y multimodales. Presentación para el curso de Semiótica III (/ inédito). Bucaramanga: UIS, Maestría en Semiótica, 2014.

En este orden de ideas, hay dos secuencias importantes que predicen y fortalecen las figuras y el eje temático de la cohesión de la comunidad. Primero, cuando los inquilinos logran izar y transportar, a través del mecanismo de cuerdas y poleas ideado por Jacinto, el muro de la Casa Uribe donde se había aparecido una mancha de humedad con la forma de una imagen religiosa católica de la virgen. A partir de esta aparición surgieron rituales comunitarios que antes no existían, lo que a su vez sirvió de pretexto para convencer a Trinidad que accediera a que toda la comunidad desmantelara y abandonara la casa, y el primer paso fue izar este muro. La segunda secuencia significativa fue cuando se transportó la bañera de Gabriela, un objeto antiguo, posiblemente hecho de hierro fundido y pintado de blanco, que aunque estaba ubicada en la habitación de Gabriela y solo era utilizada por ella; al ser uno de los primeros y más pesados objetos que se transportaron, causó júbilo y alegría en todo el grupo de inquilinos porque significaba que cada uno de ellos podría llevar consigo sus pertenencias sin importar lo pesadas que fueran, y que elementos tan cotidianos y fundamentales para la calidez doméstica del hogar como baños, cocinas y objetos rituales, no iban a tener que ser abandonados, sino que se los podían llevar a cuestas; es decir, que cierta esencia del hogar y la memoria de este representada en estos elementos se podía conservar. Esto, además, es una actualización de la figura de *La estrategia del caracol*, que lleva su casa a cuestas, lo que es lo mismo que el sistema de protección de sí, en este caso, de la identidad personal y colectiva.

Por estos elementos expuestos es que analíticamente se asume la decisión metodológica y categorial de tomar al grupo de *inquilinos* como un sujeto colectivo.

- b. **El sujeto colectivo los profesionales:** el segundo sujeto colectivo está conformado por el doctor Holguín, que, a través de su abogado, el Dr. Mosquera, y el sistema judicial y policivo en general, reclama el inmueble Uribe. La relación con el aparato operador de la justicia, en el universo sociolectal, es más directa. Mientras los inquilinos esperan que los operadores hagan lo justo, este gru-

po es el de las alianzas de sectores sociales específicos con operadores jurídicos, como se verá a continuación al tratar de caracterizar las figuras correspondientes.

Tabla 4. Rasgos figurativos distintivos o particulares de actores dominantes figurativamente en el grupo de los profesionales

RASGOS FIGURATIVOS DISTINTIVOS O PARTICULARES DE ACTORES DOMINANTES FIGURATIVAMENTE EN EL GRUPO DE LOS PROFESIONALES		
DOCTOR HOLGUÍN	DOCTOR MOSQUERA	SISTEMA JUDICIAL Y POLICIVO
<p>Hombre adulto de 35 a 40 años, de figura esbelta, vestido a la moda de la época (años 80), con pantalones a cuadros y camisas de seda o algodón, chaquetas sofisticadas de cuero, terciopelo o lana, cabello castaño un poco largo con bigote y gafas oscuras.</p> <p>Es un hombre ambicioso, pertenece a la clase alta capitalina, posiblemente heredero de alguna familia con recursos económicos, él es empresario o comerciante. En un diálogo con el juez describe la visión que tienen sobre el sector donde están las casas a partir del 9 de abril, el día del “bogotazo”:</p> <p>HOLGUÍN: La gente decente que quedaba y que quería venirse un poco más al norte, aprovecho la confusión, el desorden, la cosa y dejaron prácticamente abandonadas esas casas, ahora los que no tuvieron con que salir, pues fíjese en que terminaron... en</p>	<p>Hombre adulto de 45 a 50 años, de estatura media, algo grueso, su atuendo siempre es formal de saco y corbata, tiene una calvicie y una panza pronunciada y utiliza el cabello y el bigote con un corte clásico, su cabello es color castaño claro, sus gestos y su modo de hablar adornado y con buenos modales representa a una clase social bogotana de comienzos de siglo XX, los denominados “cachacos”.</p> <p>Es el abogado del Holguín, tiene una oficina amplia en el centro de la ciudad y con muebles en cuero clásicos, toma coñac y le gusta ver revistas pornográficas de vez en cuando en su oficina. Su interés principal es lograr ganar el caso para devolverle las casas a su cliente, quien le ha prometido más trabajos si logra este propósito, por esta razón no tiene ninguna clase de escrúpulos frente a la situación de los inquilinos, lo cual se evidencia en la secuencia cuando</p>	<p>El sistema judicial está representado en la película por el juez Díaz, un hombre adulto de 40 a 45 años, siempre viste de traje oscuro y camisa blanca, y atiende desde su despacho.</p> <p>Generalmente, está acompañado por su secretario, un hombre alto, delgado, que también viste formal y digita en la máquina de escribir del juzgado los textos de las diferentes diligencias.</p> <p>Ambos son profesionales.</p> <p>El sistema policivo está representado por el teniente y sus hombres, los cuales visten uniforme policial verde y con cinturones y cascos blancos.</p> <p>El teniente y sus hombres obedecen las órdenes del juez Díaz y deben desalojar y reprimir los ataques de la población civil que defiende sus lugares de habitación:</p>

RASGOS FIGURATIVOS DISTINTIVOS O PARTICULARES DE ACTORES DOMINANTES FIGURATIVAMENTE EN EL GRUPO DE LOS PROFESIONALES		
DOCTOR HOLGUÍN	DOCTOR MOSQUERA	SISTEMA JUDICIAL Y POLICIVO
<p>verdaderas guaridas del hampa⁶⁴.</p> <p>Tiene cierta admiración por la tecnología y la gastronomía extranjera, su casa está rodeada por elementos de comunicación: intercomunicadores con pantallas, televisores, afeitadoras eléctricas, con los cuales interactúa con sus abogados y guardaespaldas.</p> <p>Se comporta como un sujeto inmaduro y poderoso que tiene expresiones gestuales y verbales humillantes y despectivas frente a sus subalternos, cómo en este diálogo que tiene con su abogado Mosquera:</p> <p>HOLGUÍN: Usted además de bruto, ¡maricón!</p> <p>MOSQUERA: No, yo te juro que no sabía.</p> <p>HOLGUÍN: ¡No me tutee!</p> <p>MOSQUERA: Yo le puedo explicar.</p> <p>HOLGUÍN: ¡No me toque! ¿Sabe qué? Acaba de hacer el último caso de su vida, huevón...⁶⁵.</p>	<p>evitan el desalojo por la convalecencia de Lázaro, uno de los inquilinos:</p> <p>JUEZ DÍAZ: ¿Y él vive aquí?</p> <p>ROMERO: Señor Juez, puede constatarlo.</p> <p>MOSQUERA: ¡Yo le pago el hospital a este infeliz, pero se lo llevan ya!⁶⁶.</p> <p>La actitud hostil hacia los inquilinos contrasta frente a la actitud doblegada que tiene hacia el Dr. Holguín, incluso en presencia del juez:</p> <p>HOLGUÍN: Desde el 9 de abril, de 1948.</p> <p>MOSQUERA: Desde el día que mataron a Jorge Eliecer Gaitán, lo que le dije señor juez.</p> <p>HOLGUÍN: ¡No me interrumpa, Doctor Mosquera! (lo mira con asco).</p> <p>MOSQUERA: Ay, perdón, doctor⁶⁷.</p>	<p>TENIENTE: Parece que hoy sí, ¿no doctor?</p> <p>JUEZ DÍAZ: Claro, teniente, eso espero. ¿A usted también lo llamó Mosquera?</p> <p>TENIENTE: Me digo que al parecer los de la casa la iban a entregar pacíficamente, me dijo que llegaba un poquito tarde.</p> <p>JUEZ DÍAZ: A mí me dijo lo mismo.</p> <p>TENIENTE: Eso sí, llamó a la comandancia pidiendo que le mandaran los refuerzos. Allá arriba tengo como 50 unidades⁶⁸.</p> <p>Este último diálogo enunciado en el discurso audiovisual evidencia una relación directa entre el abogado demandante, el juzgado y el teniente, que demuestra ciertas prebendas hacia los demandantes (Holguín y aliados).</p>

Los rasgos figurativos comunes de los inquilinos son de diverso orden, pero se categorizan así:

- *Rasgos figurativos de orden sociocultural.* Este grupo de profesionales comparte un estatus social otorgado por su profesión, a diferencia de los inquilinos que no tienen ningún vínculo de amistad o familiar entre ellos. La relación de estos

⁶⁴ Ibid, 01:08.56.

⁶⁵ Ibid, 01:36:32.

⁶⁶ Ibid, 01:08.56.

⁶⁷ Ibid, 01:09:03.

⁶⁸ Ibid, 01:29:35.

actores es estrictamente profesional, incluso de conveniencia: a Mosquera le conviene quedar como un abogado efectivo frente a Holguín porque esto le representará más negocios en el futuro; el juez Díaz y el Teniente, aunque el discurso no evidencia una relación de conveniencia entre ellos y Holguín, la imagen del poder y del dinero de los demandantes ejerce sobre ellos cierta influencia, aunque aparentemente se ciñen a la ley; por ejemplo, hay aspectos, como los plazos de entrega que les otorga el juzgado a los inquilinos o el pie de fuerza policial que lleva el teniente a las diligencias de desalojo, que favorecen el hecho del desalojo y benefician al Dr. Holguín. En resumen, estos sujetos tienen un rol social y profesional definido, no tienen problemas económicos, ni de vivienda evidenciados en el filme, cuentan con espacios privilegiados socialmente y desde los cuales ejercen sus funciones.

- *Rasgos figurativos de orden socioeconómico.* El discurso evidencia que jerárquicamente el Dr. Holguín posee un mayor poder económico, posee varias propiedades, se moviliza en diferentes autos y nunca sale sin escoltas. Mosquera, el juez Díaz y el secretario comparten un estatus económico medio, ellos subsisten de su salario como profesionales, el cual les brinda una vida digna, pero no se evidencia una acumulación de riqueza como la del demandante; sin embargo, al tener contacto profesional con sujetos como Holguín, todos terminan compartiendo los mismos espacios sociales, lo cual les brinda cierto estatus social, como por ejemplo la secuencia del almuerzo en el restaurante japonés⁶⁹.
- *Rasgos figurativos comunes relacionados con el hábitat, la memoria e intereses.* Desde la perspectiva de los profesionales, el inmueble es importante por su valor económico, el Dr. Holguín, inicialmente simula un interés por lo que representa la casa como objeto de patrimonio histórico, pero en una conversación con el juez Díaz, devela que su único interés es disponer de la casa porque él es su dueño:

⁶⁹ 01:08:45.

HOLGUÍN: Le voy a ser muy franco, Díaz. Yo a estas alturas, mire, ya ni sé si la Casa Uribe sea recuperable como, como pieza de arquitectura, como patrimonio nacional, como, como el recuerdo de lo que fue nuestra Bogotá, no tengo ni idea, ni me importa, lo que sí es muy claro y no pretendo siquiera discutirlo, es que yo tengo todo el derecho de escoger el destino de mi patrimonio familiar y las casas tienen todo el derecho a que su dueño les escoja el destino, y no una manada de usurpadores... ah, y usted, ¿sí me está entendiendo lo que yo le estoy diciendo?⁷⁰

En el caso de Mosquera, los funcionarios del juzgado y la policía, la casa adquiere un valor como un logro positivo desde su rol profesional si ellos logran expulsar a los inquilinos y devolvérsela al demandante. Para cada uno este logro puede representar intereses distintos: el de Mosquera es un interés económico, para el juez y el teniente representa la configuración de una imagen positiva como profesionales frente a Holguín, que es un hombre de negocios y con poder, que puede compensarlos de diversas formas en el futuro.

Este grupo de personajes opera con una estrategia articulada entre sí, que tiene como objetivo lograr desalojar a los inquilinos, y según predica el discurso, emerge a partir del personaje del Dr. Holguín, que contrata a un abogado, Mosquera, que a su vez logra un acercamiento con el personal del juzgado donde se radicaron los procesos judiciales; entonces, Mosquera presiona al juez Díaz para que la fecha fijada para los desalojos sea lo más pronto posible; Mosquera y el juzgado coordinan para que el teniente de policía y sus hombres estén presentes en estas diligencias de expropiación (generalmente la policía debe estar presente, pero la influencia de Holguín y su abogado hacen que se refuerce el pie de fuerza específicamente para estos desalojos).

Viendo que la caracterización de las figuras, en tanto actores del proceso narrativo, no puede entenderse sin la condición relacional entre ellas y en la acumulación de rasgos por pertenencia a un grupo o actor colectivo, a pesar de las decisiones y características particulares, es importante mencionar que otro aspecto que tienen

⁷⁰ 01:09:35.

en común (y que es coherente con el programa narrativo que se analiza más abajo) es que a este grupo de personajes les conviene recuperar el bien inmueble de manos de los inquilinos; a Holguín y su abogado por motivos netamente económicos, al juez Díaz, el juzgado y la policía les conviene, además, que se haga de una manera consensuada y pacífica, porque en el primer intento de desalojo murió un menor y tienen a la comunidad en contra. Esta los percibe como un mismo grupo donde se incluye a los demandantes. Las estrategias ideadas por los inquilinos para lograr aplazar el desalojo, ponen en tela de juicio la efectividad del juzgado y de la fuerza pública. Por tanto, a este grupo de personajes les conviene ejecutar el desalojo de los inquilinos de la Casa Uribe lo más pronto posible. Por estas razones se asume la decisión metodológica de someterlos a la categoría de sujeto colectivo *profesionales*, porque además de compartir cierto estatus social y profesional, comparten los motivos para la ejecución del desalojo y una forma de alianza experta con el poder y la justicia para lograr intereses particulares.

Ambos actores colectivos tienen una relación de conflicto con la casa y tales relaciones están representadas con elementos figurativos, tanto lingüísticos como audiovisuales, que evidencian al interior del relato una dimensión de orden axiológica que se otorga al objeto en disputa, lo que es la representación de las valoraciones que se dan en el mundo representado por la película (el entorno social donde la obra emerge) frente a fenómenos como el arraigo y el desalojo, y el deterioro de la dignidad humana frente a este último y los juegos de los actores sociales para corromper el quehacer de la justicia. Esto puede representarse en modelos semióticos abstractos, pero primero se deben abordar, antes del análisis de la narratividad de la película, las figuras del tiempo relacionadas con las del espacio, dado que a lo largo del relato estas van a revestir el valor que el actor da al objeto en disputa, en este caso, la Casa Uribe y al modo de organización discursiva. Por el momento, es claro cómo las figuras van orientando hipótesis interpretativas que se han venido expresando y relacionadas con asuntos de justicia, de dignidad con respecto del lugar de vida y memoria, las tensiones socioeconómicas y culturales,

todos sostenidos axiológicamente, determinadas por estrategias de construcción cognitiva del discurso y la representación de la afectividad de los actores del enunciado fílmico.

2.5 FIGURAS TEMPORALES Y ESPACIALES

Los autores Caseti y Di Chio⁷¹ establecen, en el caso del discurso fílmico, unas prácticas o unos regímenes de representación donde describen la clasificación de las posibles analogías entre el mundo real y su representación, lo que definen como “el mundo posible” o el mundo construido en la obra y que no está exento de establecer relaciones con el mundo real. Por más que el universo propuesto por este mundo sea únicamente producto de la ficción, siempre habrá figuras en el discurso susceptibles de establecer relaciones y referencias con figuras, objetos y situaciones del mundo de la vida. De acuerdo a este tipo de analogías se establecen tres regímenes de representación:

- *Régimen de analogía absoluta*, en el cual se limitan al máximo los artificios o manipulaciones técnicas; la idea es que la representación sea lo más fiel posible a la realidad, incluso que el corte sobre el encuadre o el movimiento de cámara no *ensucie* el registro fílmico de esta representación. Por eso se utilizan planos con una mayor duración, sin cortes o *planos secuencia* que registran sutil y espontáneamente los personajes y objetos puestos en el espacio, los movimientos, acentos y silencios, como ocurren en tiempo real.
- *Régimen de analogía negada*, que establece una distancia respecto de la realidad, suprime o evita cualquier tipo de relación con ella. La intención es menos descriptiva y no busca una representación mimética, más bien una transmisión abstracta de conceptos e ideas a través del lenguaje fílmico. Se trata de la dirección de un cine más experimental, o cine ensayo, donde los efec-

⁷¹ CASSETI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.

tos, cortes y alteraciones sobre la imagen sirven para imprimirle un sentido, no en función de la relación significativa directa entre la imagen y lo que representa, sino en cómo son dispuestos en la representación para producir requerimientos metafóricos, de mayor reelaboración por la mente y sensibilidad del espectador.

- *Régimen de analogía construida*, que desarrolla una cierta distancia respecto de la realidad, pero no es tan arbitraria como el caso anterior, pues acá, la falsificación, simulación de las puestas en escena, la composición creativa en el encuadre y la manipulación en el montaje son utilizados para construir un “sentido de realidad” no como fiel imitación, sino una representación más expresiva, visualmente más eficaz, intensa e interesante del mundo habitual. Si el régimen de la analogía absoluta se siente cómodo con las formas del plano secuencia, el régimen de la analogía construida utiliza las formas del *découpage*, método de montaje selectivo y manipulador que organiza fragmentos de la película dándoles un orden y produciendo una impresión de realidad. Construye un universo verosímil y funcional, a partir de la articulación de un plano con otro, constituyendo bloques que describen un espacio y un tiempo, un aquí y un ahora, continuos. El montaje fragmenta para construir una realidad igual de verosímil al mundo real, pero obvia los espacios y momentos muertos en función de lograr un cierto ritmo en la historia. Este régimen está presente en gran parte de las obras cinematográficas, desde sus orígenes con el montaje alterno de Griffith⁷² hasta el cine contemporáneo. La película *La estrategia del caracol*, utiliza los recursos narrativos de este régimen y, por lo tanto, es fundamental para el presente estudio analizar las figuras de tiempo y espacio y los efectos de sentido que producen en el discurso fílmico, puesto que es a través de ellas que el discurso se organiza y da la impresión de realidad, a pesar de las alteraciones en el orden cronológico lineal.

⁷² David Wark Griffith fue un director de cine estadounidense que desarrolló su carrera a inicios del siglo XX, es considerado como uno de los padres del cine moderno por su experimentación narrativa y sus aportes al método del montaje cinematográfico.

2.5.1 Las figuras espaciales

Desde la perspectiva de Greimas y Courtés, el espacio se asume como un objeto construido que comprende elementos discontinuos. Esta construcción se puede establecer a partir de tres aspectos⁷³:

- Lo geométrico o la constitución de los espacios desde las formas;
- Los aspectos psicofisiológicos o la percepción a partir de los sentidos humanos, donde el cuerpo actúa como mediador;
- El aspecto sociocultural o la significación cultural del espacio.

Observando la definición del espacio cognoscitivo que los autores plantean, puede percibirse en ella que se defiende la idea de la materialización, en el objeto semiótico, de la representación del espacio desde una concepción cultural de las relaciones entre sujetos y objetos y, además, que el objeto semiótico mismo ocupa un espacio y una corporeidad material que lo hace susceptible de intercambio entre interlocutores.⁷⁴ Pero, para el análisis semiótico del contenido del objeto (contenido que se manifiesta en figuras del texto o del enunciado), lo que interesan son los modos en que el espacio es configurado o representado con figuras que resultan de operaciones discursivas (o manipulaciones del montaje fílmico) que, a la vez, revisten valores socioculturales que determinan la construcción que la mente hace del espacio representado.

El concepto de espacio cognoscitivo puede explicarse partiendo de la definición del espacio como el lugar de la manifestación del conjunto de las cualidades sensibles del mundo. En efecto las relaciones cognoscitivas entre los sujetos, y también entre los sujetos y objetos, son relaciones situadas en el espacio (y estas

⁷³ GREIMAS, Argidas & COURTES, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo 1. Madrid: Editorial Gredos. 1990, p. 153.

⁷⁴ FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. París: PUF, 2008, capítulo 1.

relaciones entran en juego en el ver, el tocar, el escuchar, etc.; es decir, afectan los procesos sensibles y perceptivos). Cabe, asimismo, decir (teniendo en cuenta el recorrido generativo del discurso) que, en un momento determinado, esas relaciones cognoscitivas se encuentran especializadas o figuradas y constituyen, entre los diferentes sujetos y objetos, figuras de lugares y de espacios proxémicos que no son sino representaciones espaciales de espacios cognoscitivos⁷⁵ o modelos mentales de la experiencia espacial y temporal en la relación cuerpo-mundo.

Al afirmar que los dos grupos de actores, inquilinos y profesionales, presentes en la película *La estrategia del caracol*, representan diferentes universos socioeconómicos que convergen en una misma estructura sociolectal, y que habitan y transitan en diferentes espacios que son organizados por un espacio cognoscitivo, se pretende afirmar que, por una concepción cultural, los actores se caracterizan por la relación y uso que hacen de un espacio determinado. Igualmente, las figuras del espacio le permiten al espectador construir *frames*⁷⁶ (referencias a las acciones contenidas en un término o representadas por una figura, como “ir al baño”) o *affordances*⁷⁷ (modelos mentales compartidos socialmente que contienen guiones de acción) de lo que debe suceder o puede ocurrir en el espacio, en tanto que cada uno de estos tiene programas de acción prescritos socioculturalmente y hacen parte de la competencia del espectador para dejarse guiar por el filme y para cooperar con este. Los actores de este discurso fílmico representan distintos modos de ser, de acuerdo a características asociadas a valoraciones según el capital económico y el capital cultural dentro del espacio social del que el texto predica.

Los conceptos de capital económico y capital cultural han sido desarrollados por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien expresa que: “el espacio social es construido de tal modo que los agentes o los grupos son distribuidos en él en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de dife-

⁷⁵ Ibid., p. 60.

⁷⁶ SIMONE, Rafalle. Fundamentos de Lingüística. Barcelona: Ariel, 2001, p. 382.

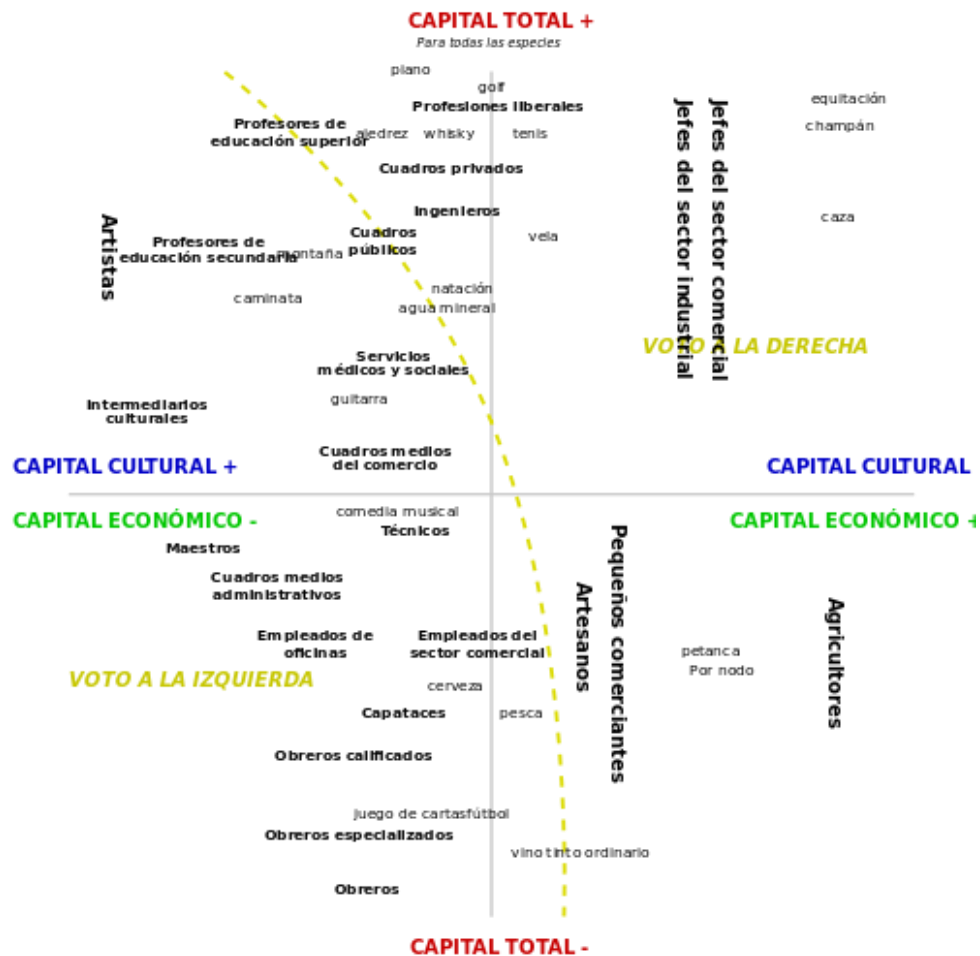
⁷⁷ ECO, Umberto. Kant y el ornitorrinco. Barcelona: Lumen, 1998, capítulo 3, apartado 3.4.6.

renciación [...]: el capital económico y el capital cultural”⁷⁸. Bourdieu, señala que estos capitales son el principio de diferenciación del mundo social contemporáneo, a partir de ellos, los espacios urbanos son organizados para clasificar las relaciones sociales entre los ciudadanos que poseen el capital económico y el capital cultural para acceder a cada uno de los *cuadrantes* que contienen diferentes niveles socioeconómicos y socioculturales. El espacio funciona, así, como un elemento clasificatorio (figura 2).

Lo pertinente del esquema de Bourdieu para el presente estudio es que clarifica las razones por las cuales las figuras espaciales, los objetos y los actores que transitan y habitan estos espacios difieren de un grupo a otro. De hecho, más allá del interés económico del propietario sobre el bien que pretende recuperar, lo que puede inferirse, desde la perspectiva de Bourdieu, es que el inmueble, la Casa Uribe, ocupa un espacio con un valor comercial que desborda su uso, es decir que el espacio donde están los inquilinos, donde han habitado desde hace más de cincuenta años, es un espacio que ya no pueden pagar y son obligados desde los medios legales a irse a otro lugar, lo cual es una forma de segregación social a partir del espacio urbano.

⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. Capital cultural, escuela y espacio social. Argentina/México: Siglo XXI Editores, 2008, p. 30.

Figura 2. Esquema del Capital cultural y el capital económico, propuesto por el sociólogo Pierre Bourdieu.



Según Greimas y Courtés, en el análisis semiótico la espacialización comprende dos momentos:

- Un momento que consiste en la localización espacial o en establecer los espacios donde se inscriben los programas narrativos y sus encadenamientos.
- Un segundo momento que consiste en determinar la programación espacial, es decir, la disposición lineal de los espacios parciales, obtenidos por el proceso

de localización, conforme a la programación temporal de los programas narrativos⁷⁹

Estos dos momentos implican que el espacio, sobre todo el representado visualmente, no puede ser reconducido a un espacio sin relacionarlo, en la representación, con el tiempo, pues toda construcción visual sucede en el tiempo: esta temporalidad del espacio puede ser interna al proceso (pues la acción se da sobre un eje espacio-temporal, como en el caso de los audiovisuales o en las luces del semáforo) o estar implicada por la estructuración misma en el acto de visión o de movimiento que la lectura exige⁸⁰, como en el caso de las esculturas, la arquitectura y las instalaciones que proponen un tipo de recorrido que produce un recorrido que no es otra cosa que un proceder en el espacio sobre un eje de tiempo. A continuación, se hará una breve descripción de los espacios enunciados en el relato en relación al tiempo en el que aparecen referidos en el discurso, y a la relación entre ellos y los sujetos colectivos, ya sea porque su rol profesional este enmarcado en uno de estos espacios, o porque simplemente habitan en él.

- a. *La calle y la casa*. El primer espacio que localiza el enunciado del presente texto fílmico es la calle. En la primera secuencia, la calle es el escenario de un desalojo urbano. Las características físicas y geográficas de este espacio sitúan el inicio del relato en un barrio al suroccidente de la ciudad de Bogotá. Esta calle está llena de figuras que redundan en el reconocimiento como calle urbana, pues está rodeada por casas de arquitectura popular, varios sujetos transitan por ella y acomodan sobre ella y sobre las fachadas de las casas parte de sus pertenencias y objetos domésticos que han sido sacados del interior de las casas. Se trata de figuras que permiten ser asociadas como representa-

⁷⁹ GREIMAS, Argidas-Julien & COURTES, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo 1. Madrid: Editorial Gredos. 1990, p. 152

⁸⁰ ZINNA, Alessandro. "Avant-propos. Quatre questions sur les fondements d'une sémiotique du visible", en: BEYAERT, Ane et al. *Dynamiques visuelles*. Limoges: Pulim: Nouveaux Actes Sémiotiques, vol. 73, 74, 75, 2001, p. 10.

ciones fotográficas en movimiento del mundo natural. En este entorno, aparece la figura del narrador, Gustavo Calle Isaza, un enunciador enunciado que dice este *soy yo* en un *aquí*, un espacio-tiempo presente construido en la instancia de enunciación por el autor o enunciador presupuesto, en este, caso el director y el equipo productor de la película. Este enunciador le habla a un destinatario enunciado, un periodista que llega a cubrir el evento, y este discurso del narrador delega la voz a todos los personajes que hacen parte de la enunciación, incluido él, que se tematiza como un inquilino de la Casa Uribe. Este relato se traslada a otro espacio, a un *allá* (lugar del pasado), a otra calle, ubicada en el centro de Bogotá, cercana a la plaza de Bolívar, la calle donde se ubica la Casa Uribe y La Pajarera, donde la cámara como ojo que guía la narración encuadra el lugar del pasado que se actualiza y en el que está ocurriendo (en una operación de presentificación del pasado en el presente) el desalojo de La Pajarera. Precisamente, esta calle va a ser el escenario de los diversos intentos de desalojo de la Casa Uribe de los que tratará el relato filmico.

La calle es el escenario de la puesta en escena del acto judicial del desalojo, el espacio abierto, el espacio público de la estructura urbanística de la ciudad, sin techo y con luz natural. Es el escenario para que vecinos, ciudadanos, abogados, jueces y policías presencien y ejecuten el desalojo, la instigación pública desde el ámbito jurídico para que los pobladores de un bien inmueble lo desocupen y lo entreguen a las autoridades, hecho que generalmente, y a eso se refieren estas primeras secuencias del discurso, no es para nada pacífico, dado que, durante el desalojo de una de las casas, mueren y se hieren personas. Por lo tanto, la calle es un espacio configurado en el filme, pero es también contenedor de las figuras que corresponden a los actores y acciones del desalojo y de la violencia consecuente.

Desde el punto de vista psicofisiológico, las características de este espacio longitudinal con luz natural rodeado por las fachadas de las casas, funciona

como un escenario idóneo para la disposición de los elementos del acto judicial (como el acordonamiento de la calle y la vivienda por parte de la fuerza pública), la presencia de máquinas de escribir manejadas por funcionarios que registran los testimonios de la operación, cerrajeros que fuerzan las cerraduras de las casas, el público, compuesto por transeúntes y vecinos, que rodea la escena y hace silencio, permitiendo escuchar las voces de jueces y abogados leyendo y respondiendo las sentencias. Se puede observar los diversos intentos de la fuerza pública por ingresar a los inmuebles y a los habitantes de estos defendiéndose desde las puertas, ventanas y desde las terrazas, lo que evidencia, en el relato fílmico, la construcción de un espacio opuesto al de la calle: el interior de las casas.

Desde el punto de vista sociocultural, la calle, para los inquilinos, es una figura de la derrota, del estar fuera del espacio de arraigo, de la memoria, al margen de la protección, así sea esta de precarias condiciones; la calle, como figura opuesta al resguardo del hogar, es una especie de sinsentido, tal como sucede cuando se cruza, hacia el exterior, la fachada y la puerta de la morada y se deja atrás, por voluntad propia o por fuerza, la membrana protectora frente a los peligros y el caos del mundo exterior. Así, en el orden espacial, aparece una relación isotópica específica que se puede construir así: *casa : calle :: refugio: desamparo*⁸¹, aun cuando calle y casa están amparadas por la categoría de espacios culturales (construcciones arquitectónicas).

Esto es comprensible porque la casa, en oposición a la exposición a lo indeterminado, accidental y abrumadoramente contingente de la calle, donde están

⁸¹ El desamparo puede definirse como un sentimiento de desprotección, que puede estar acompañado de otras sensaciones como la vulnerabilidad y el miedo. El desamparo produce una angustia interior que recae en el sujeto que lo padece, porque persiste la sensación que 'ese otro' (sujeto/institución/ley) está ausente o ha abandonado, lo que ocasiona una suerte de orfandad y estado desvalido. Este sentimiento se manifiesta con recurrencia en el sujeto colectivo inquilinos, a lo largo del relato, puesto que al verse desamparados sienten que les están vulnerando sus derechos fundamentales.

los extraños, es la chabola, el refugio, el cobijo, el lugar de las actividades y relaciones específicas de la vida social o familiar y de cada sujeto particular, desde el nacimiento hasta la muerte. Así, la figura de la calle, como en toda organización de valores semánticos, está en correlación de oposición y complemento con el recinto de la casa (la Casa Uribe) que sirve de refugio contra los fenómenos naturales, los intrusos, humanos o animales, lo desconocido e incierto. La casa es el lugar de la memoria familiar que deja patina en los enseres, propiedades y huellas de los habitantes que son familiares o que entre sí se reconocen como una comunidad. No es que en la calle no exista tal comunidad, pero esta puede ser de congéneres, de personas anónimas que simplemente están juntas en las redes sociales de la organización de la urbe o del pueblo, sin los compromisos y la intimidad del hogar.

El hogar, opuesto a la calle, es el ambiente natural relacionado con el espacio de la casa. El término hogar deriva del latín *focus* (como el lugar de la casa donde se prepara el fuego) y tiene varias connotaciones, en diferentes culturas, que tienen que ver la calidez y la luminosidad, como *brillo* y *faro*. Por lo tanto, hogar designa un lugar donde un individuo o un grupo habitan donde se teje, entre ellos y este espacio, la sensación de seguridad y calma, diferente al concepto de casa que designa la vivienda física o material, pero sin la cual la idea de hogar no tiene asidero. En *La estrategia del caracol*, la casa es la construcción donde algunos sujetos han desarrollado su existencia, como Trinidad, que lleva toda su vida allí, y es el espacio donde cada uno ha convivido con los otros, aunque no sean de la misma familia, como es el caso de los inquilinos que desarrollan lazos afectivos aún más fuertes que los lazos familiares. Esto indica que para un sujeto de la casa, el desalojo del espacio de habitación y el hecho de ser arrojado junto con sus pertenencias a la calle, no implica solamente la pérdida de un espacio físico, implica la mutilación de las relaciones socioculturales que se habían constituido en ese entorno, una disminución de la categoría social y el paso de la certidumbre cotidiana a la incertidumbre, de

modo que se daría la isotopía que opone la tensión psicoafectiva y social del sujeto así: *calle: casa:: incertidumbre : certidumbre*.

Desde la perspectiva filosófica de Bachelard, y estableciendo las conexiones de las figuras de la narración del filme con elementos axiológicos de orden antropológico, la casa “tiene varias connotaciones, entre ellas, tal vez la más importante, ser nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo, un cosmos en toda la acepción del término”⁸². Para el autor, la imagen de la casa (lugar del hogar) es la topografía de la intimidad del ser, lo que no solo cuenta con respecto de la seguridad y la familiaridad, sino con la memoria, el arraigo al entorno del pueblo o de lo urbano y la expectativa de futuro en seguridad. En *La estrategia del caracol*, la pérdida del lugar propio, íntimo, con el acto del desahucio, que además al desarrollarse en la calle, se hace instantáneamente un acto público y hace que los sujetos afectados padezcan un señalamiento por parte de los observadores, que pueden valorar eufórica (los del bando de los *profesionales*) o disfóricamente la acción. Pero como es la policía quien debe usar la fuerza para la expulsión física de los sujetos, tematiza a los despojados como sujetos que están al margen de la ley, disminuyendo el estatus y el reconocimiento social y marcándolos con la vergüenza.

La antigua casa de tipología colonial, está ubicada en el centro de la ciudad de Bogotá, es el espacio donde se anclan los programas narrativos del actor colectivo de los inquilinos y es, además, un espacio objeto (representado en el filme) que pasa de ser una figura espacial a convertirse en la figura de un importante rol actancial, ya que es el objeto valor por el que se disputan los dos sujetos colectivos. La Casa Uribe hacia parte del casco antiguo del centro de la ciudad, que como lo predica el relato, este sector se transformó después de abril de 1945, a partir de esa época muchos de sus dueños abandonaron estas

⁸²BACHELARD, Gaston. Poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. p. 28.

casonas que, por su tamaño y condición, poco a poco fueron pobladas por comunidades locales o migrantes con dificultades económicas. En otros términos, esta casa es, en *La estrategia del caracol*, un hogar y un acervo de memoria colectiva y no solo de los sujetos particulares que la habitan; es decir, es un asidero de la memoria, un lugar donde la cultura ha echado raíz a través de la experiencia histórica.

La casa al ser colonial, tiene una tipología compuesta por una planta arquitectónica cuadrada, que tiene al centro varios patios descubiertos, rodeados de amplios corredores que comunican con, por lo menos, dos docenas de habitaciones. Cada una de estas habitaciones alberga figuras propias que evidencian la identidad de quienes las ocupan, sus colores, texturas y mobiliario varían de un personaje a otro. El lugar de encuentro de los inquilinos es el gran patio central que, en el desarrollo del relato enunciado en el filme, se convertirá en el taller de operaciones de los inquilinos para resistir al desalojo. Estos espacios físicos son descritos al detalle por el personaje de Gustavo Calle Isaza:

GUSTAVO CALLE ISAZA: La Casa Uribe tenía como vecina otra casa de inquilinato que se llamaba La Pajarera, y según documentos que rondan en la burocracia esas dos casas que sumaban 48 cuartos, 2 aljibes, 6 inodoros, como 5 patios, 84 ventanas, 41 puertas, 1260 metros lineales de madera, y 14565 tejas francesas pertenecían a un tal Dr. Holguín, un tipo que nunca había vivido en esa casa.⁸³

Desde el punto de vista sensorial y perceptivo, enunciado por los actores del relato y por el constructo visual de este, el espacio de la casa se percibe austero y cálido, la construcción antigua esta revestida por paredes con la pintura desgastada, algunas de ellas recubiertas por estantes, armarios de madera y cortinas, lo cual hace que se perciba un poco saturado de objetos sus interiores y la luz de vela o de bombillas cálidas produce un leve efecto de claroscuro en algunos espacios; este ambiente de luz amarilla contrasta con la luz blanca

⁸³ CABRERA, op. cit., 00:04:45.

y azul de la calle, lo que en el enunciado refuerza la idea de la casa como refugio y como hogar. A pesar de ello, debido al clima de la ciudad, algunos de los inquilinos siempre están abrigados con suéteres, bufandas, chaquetas.

Imagen 3. Dibujo de la Casa Uribe. Se observa la manzana donde está ubicada y fue elaborado por Jacinto Ibanguren para explicarles a los inquilinos la estrategia del caracol.



El espacio casa, contenedor de varios elementos domésticos, aumentado por la cantidad de habitantes; los elementos arquitectónicos desgastados, pisos, enchapes, paredes; y el ruido que producen los pisos y las ventanas construyen en el discurso el efecto de sentido de la idea de memoria, del aspecto de la casa y los objetos como testigos del paso del tiempo, de hecho, el relato refiere que allí los inquilinos hallan un viejo tesoro bajo un entrepiso de madera. A pesar de la vejez y el desgaste de los objetos, su organización y su uso por parte de esta comunidad compuestas por sujetos de todas las edades evoca una calidez y un dinamismo de las relaciones interpersonales al interior de este espacio, los inquilinos son una gran familia, entre estas paredes se alimentan, se aman, discuten, duermen, y el discurso evidencia su capacidad de solidaridad,

de trabajo en equipo y el respeto de ellos hacia las figuras de Trinidad y Jacinto, lo que se evidencia en un diálogo de Gustavo Calle Isaza:

GUSTAVO CALLE ISAZA: Aunque fuera bajo las órdenes del mismísimo ¡PUTAS!, dicho sea, con el debido respeto de las jerarquías, claro. El acuerdo de Trinidad calentó a los tibios, envalentonó a los timoratos y decidió a los indecisos. Bueno, y ahí sí, pues, se echó rodar la estrategia, claro. De cada cual, según su capacidad, dijo don Jacinto. Y empieza ese verraco a organizar equipos, brigadas, comités hasta pa' la comida ¿oye?, y ese movimiento de ¡andamios, tablas, picos, palas! ¡Eso era una sinfonía, mejor dicho! Y hubiera usted visto ese movimiento, gente pa' allá, gente pa' acá. Y hasta los más envidados con la vida dejaron de lado el lado negro de su corazón y empezaron a meterle ¡brío!, ¡pasión!, ¡amor! pa' esa estrategia ¿oye?⁸⁴

Desde el punto de vista sociocultural, la casa representa para los inquilinos el lugar de arraigo, parte de ellos nacieron o han vivido allí desde su juventud y no tienen a nadie más, ni tienen otro lugar a donde ir, además que su salida implicaría cortar todas las relaciones afectivas con el lugar y el único entorno en el que han sido admitidos o han construido por años. Esta relación del sujeto con el espacio, específicamente el del hábitat íntimo y familiar, como la casa o el hogar, la desarrolla Del Acebo Ibáñez, en su descripción del arraigo al lugar en diferentes dimensiones:

El arraigo espacial hace que el hombre desee establecerse –afincarse- localmente en un espacio que lo conforma en su uniformidad [...]. Allí importa el hombre persona no intercambiable, más que la eficacia en las funciones cumplidas. Pero también hay arraigo social ligado al modo en que el sujeto participa; participación que puede ser pasiva (acceso a bienes y servicios) y también activa (intervención en los asuntos de la comunidad local y de la sociedad global de pertenencia) [...]. Y finalmente, cultural porque para el hombre es importante poder creer –coincidir- con los valores, principios y normas vigentes en la comunidad que integra.⁸⁵

En la siguiente tabla, se sintetizan las figuras correspondientes a los espacios en tensión en la película, y en como son enunciados (usos lingüísticos) estos lugares desde la perspectiva de los sujetos colectivos en conflicto:

⁸⁴ Ibid., 00:38:59.

⁸⁵ DEL ACEBO IBÁÑEZ, Enrique. Sociología del arraigo. Una lectura crítica de la teoría de la ciudad. Buenos aires: Editorial claridad. 1996, p. 17.

Tabla. 5. Figuras asociadas a espacios

FIGURAS ASOCIADAS A ESPACIOS		
	SEGÚN LOS INQUILINOS	SEGÚN LOS PROFESIONALES
La calle	<p>La calle constituye el sin sentido para los inquilinos, la derrota y la pérdida de su lugar de habitación (el espacio con techo) cómo puede percibirse en estos diálogos de los inquilinos enunciados en la película:</p> <p>EULALIA: Cómo la comadre de Trinidad no tiene a donde ir, están velando al niño en la calle.</p> <p>GUSTAVO CALLE: Mire lo que está pasando aquí ahora, y todos los desalojos que están dejando a un montón de gente sin techo y hogares llenos de luto se deben única y exclusivamente a dos motivos: Primero, la injusticia de la justicia; y segundo, la falta de estrategia de la clase inquilinal.</p> <p>GUSTAVO CALLE: No, pues acá esperando que nos echen a la calle acá en este desalojo a Perolita y a mí.</p>	<p>La calle para los profesionales es el espacio público para desarrollar las diligencias judiciales de desalojo, lo cual implica una movilización de funcionarios, mobiliario y equipos que se ubican en ella frente a la casa que se busca desalojar, lo cual se evidencia en el siguiente diálogo del juez Díaz:</p> <p>JUEZ DÍAZ: El cruce sagrado del espacio público a la intimidad se hace por fuerza de ley y no por el atentado a la privacidad, así que solicito la entrega del inmueble.</p>
La Casa Uribe	<p>La Casa Uribe es, para los inquilinos, el lugar de arraigo, el hogar, lo que se evidencia en una pregunta que Gloria le hace a Romero, cuando se enteran que ellos son los próximos desalojados por el juzgado:</p> <p>GLORIA: ¿O sea que nos va tocar conseguir para donde irnos?</p> <p>En otra parte de la película, Trinidad deja clara su posición frente a la casa:</p> <p>TRINIDAD: Lo que es que a mí de esta casa no me sacan. Aquí nací y aquí me voy a morir.</p> <p>En otro diálogo, es Jacinto quien hace mención a la necesidad de buscar un lugar ante la eminente pérdida de la casa:</p> <p>JACINTO: Entonces ni hablar vayamos buscando DONDE coño irnos, Porque que nos echan nos echan.</p>	<p>La Casa Uribe constituye para los profesionales un objeto valioso por su valor como objeto comercial, lo cual se hace evidente en muchos de los diálogos del Dr. Holguín:</p> <p>HOLGUÍN: Usted SABE muy bien que esa Pajarera me importa un bledo, la Casa Uribe es la que yo tengo en la mira. La Pajarera es una pocilga, la Casa Uribe, usted lo sabe perfectamente, es un monumento nacional. Ahí nació mi tío, mis abuelos, el arzobispo. Oiga Mosquera, ¿cuándo va a llegar el día en que usted me va a dar gusto? Yo, de La Pajarera escasamente puedo negociar el lote, de la Casa Uribe puedo negociar... ¡LA CASA URIBE!</p>

FIGURAS ASOCIADAS A ESPACIOS	
SEGÚN LOS INQUILINOS	SEGÚN LOS PROFESIONALES
<p>En un diálogo durante la última secuencia de la película Jacinto se refiere a la casa como techo, y resalta este objeto como una necesidad para todos los inquilinos.</p> <p>JACINTO: VAMOS a levantar un techo todos, y lo vamos a hacer ahora mismo, pero no porque la ley lo diga sino porque lo necesitamos ¡perro!</p>	

Según lo expuesto hasta aquí, la Casa Uribe se constituye en el objeto disputa entre los dos sujetos colectivos, pero este objeto es valorado de manera distinta, ya que para los *inquilinos* constituye el espacio del arraigo, tiene un valor por el espacio físico y los lazos afectivos y socioculturales que allí se han desarrollado, y que la hace el lugar que como *hogar* representa su lugar en el mundo. Para los *profesionales*, la casa tiene un valor como objeto de intercambio económico.

- b. *Los espacios y los objetos de los profesionales.* Los espacios del sujeto colectivo *profesionales* enunciados por la película son la casa de Holguín, la oficina de Mosquera y el despacho del Juez Díaz. La casa de Holguín representa el extremo opuesto y privilegiado del mundo socioeconómico de los inquilinos. Holguín es un hombre rico que aparentemente desarrolla varios tipos de negocios, según el texto fílmico. Su casa es amplia, moderna y luminosa, ubicada sobre los cerros, en un sector exclusivo al nororiente de la ciudad, desde donde puede verse parte del paisaje de la sabana de Bogotá. Es una casa de doble altura, que da la impresión de un lugar confortable, tiene una chimenea central y un cerramiento en cristal que permite aprovechar las visuales del entorno, tiene un mobiliario moderno y lujoso, sofás en cuero, decorado con cuadros de arte moderno y también hay muchos objetos de tecnología contemporánea, intercomunicadores, monitores, grabadoras inalámbricas, entre otros, que figuran una incorporación de una costosa tecnología a la cotidianidad.

En este espacio habitacional el relato no refiere la presencia de un entorno familiar del sujeto Holguín, salvo la presencia de una mascota, un gran perro que está acostado en uno de los sofás de la sala, el espacio es utilizado para diversas actividades de Holguín, entre ellas la práctica del tiro con flechas, y la manipulación de diferentes objetos tecnológicos, también se realizan allí reuniones con Mosquera para discutir los avances de los procesos de desalojo, a veces estos recursos tecnológicos de comunicación son utilizados por Holguín para no interactuar con Mosquera directamente, sino a través de la mediación de estos dispositivos, lo cual tematiza al sujeto Holguín como un sujeto que prioriza la actividad instrumental⁸⁶. Es decir, la actividad se organiza por reglamentación técnica (no por interacción cara-a-cara). A diferencia de la actividad estratégica (mediada por reglas o preceptos sociales), según Pose⁸⁷, la utilización de una u otra actividad se evalúa a partir de su eficiencia, por los recursos y la influencia que estos ejercen sobre las decisiones de otro individuo racional, lo que quiere decir que Holguín se rodea de recursos tecnológicos de comunicación porque esto le confiere un poder adicional frente a sus subalternos (un saber y un poder hacer), en este caso, su abogado, e incluso el juez Díaz, porque, como lo refiere el relato, él puede decidir a través de la manipulación de estos instrumentos cuando comienza y termina su interlocución con el otro. Ejemplo de esto es que varias veces deja a Mosquera con la palabra en la boca. Por otro lado, mostrarse a sí mismo como un sujeto conjunto a unos recursos lúdicos y a unas herramientas tecnológicas valiosas (esta tecnología en la época que refiere el relato, tenía unos costos económicos considerables) y además con un saber (operativo) tecnológico, frente a los otros, quienes, por

⁸⁶ Este concepto es desarrollado por el filósofo alemán Jurgen Habermas, quien en su análisis sobre la acción social desde la teoría de la acción comunicativa, establece tres tipos de actividades: la actividad instrumental, que entrecruza acciones orientadas al éxito con situaciones no mediadas por lo social; actividades estratégicas, que entrecruza acciones orientadas hacia el éxito con situaciones mediadas por lo social; y la acción comunicativa, que cruza acciones orientadas a la comprensión interpersonal con situaciones mediadas por los preceptos sociales.

⁸⁷ POSE, Carlos. ¿Qué es racionalidad instrumental? Madrid: Revista Eidon N°41. 2014, p.125, hallado en: http://www.revistaeidon.es/index.php/file/getfile/1403517516.4a851568d7b464d5bb5a39_e28ce

no tener acceso a esta tecnología, ven al poseedor como un sujeto poderoso y conjunto a un conocimiento o unas herramientas especializadas y deseadas que ellos no poseen, lo cual hace que lo respeten y le obedezcan.

Tabla 6. Elementos o figuras recurrentes en los espacios diferenciados del actor colectivo los *profesionales*

ELEMENTOS O FIGURAS RECURRENTE EN LOS ESPACIOS DIFERENCIADOS DEL ACTOR COLECTIVO LOS <i>PROFESIONALES</i>			
	CASA DE HOLGUÍN	OFICINA DE MOSQUERA	DESPACHO DEL JUEZ
Función del Espacio	Residencia de personas ricas de Bogotá	Espacio privado de trabajo de operadores jurídicos	Espacio de trabajo de una institución pública para operaciones jurídicas
Ubicación del constructo arquitectónico	Norte de Bogotá	Centro de Bogotá	Centro de Bogotá
Dimensión del espacio	Amplio y confortable	Amplio	Menos amplio
Luminosidad	Luz natural y luz artificial	Menos luz natural y más luz artificial	Luz artificial
Objetos decorativos	Mobiliario contemporáneo, obras de arte y esculturas, objetos tecnológicos	Mobiliario clásico, decoración más austera que la de la oficina de Holguín	Ausencia de objetos decorativos; los objetos son funcionales (escritorios, divisiones de oficina, estantes y máquinas de escribir)
Tecnología	Presencia de instalaciones y de objetos tecnológicos en el espacio (teléfonos móviles y pantallas inalámbricas).	Presencia de objetos básicos de telecomunicación propios de una oficina. Citófonos y teléfonos	Presencia de objetos básicos de telecomunicación propios de una oficina. Citófonos y teléfonos
Prácticas de los sujetos	Prácticas lúdicas (golf de sala) y algunas reuniones de trabajo	Prácticas lúdicas y algunas reuniones de trabajo	Prácticas netamente laborales.

La oficina de Mosquera, es una oficina espaciosa, en un piso alto de un edificio del centro de Bogotá, está dotada del mobiliario para un despacho y una sala con mesas en madera y cuero, de un estilo elegante y conserva-

dor, a través de un intercomunicador dialoga con su secretaria, allí Mosquera se reúne con los clientes, toma coñac, mira revistas de pornografía y lleva a sus conquistas femeninas. Desde el punto de vista psicofisiológico, estos lugares son agradables a los sentidos, con acabados modernos y sofisticados, contemporáneos en el caso del espacio de Holguín y clásicos en el caso del de Mosquera: En ambos se trata de espacios iluminados y confortables. Desde el aspecto sociocultural, la casa de Holguín se ubica en un nivel alto del capital económico; según Bourdieu⁸⁸, estos espacios no son de fácil acceso para todos los sujetos, pero Holguín pertenece a una élite económica que desarrolla negocios grandes en la capital colombiana. La oficina de Mosquera está un poco más abajo de este nivel, pues es un operador al servicio del empleador burgués, pero es una oficina bien dotada y bien ubicada, junto con el juzgado del juez Díaz. En ambos espacios transitan y coexisten relaciones laborales formales, con actores que pertenecen a la esfera de trabajo formal y burocrático de la sociedad y que ejercen un rol social importante, como representar el orden judicial, razón por la cual los profesionales son burócratas y tecnócratas.

En la tabla precedente se exponen características de los espacios del sujeto colectivo los profesionales; a partir de estos espacios y los objetos que contienen se evidencian elementos figurativos que marcan un sistema de vida diferente al del sujeto colectivo inquilinos y, en consecuencia, a los espacios y las prácticas culturales desarrolladas por ellos, así como la caracterización de los personajes, indican, en conjunto, una confrontación socioeconómica y política entre los dos sujetos colectivos del relato de la película. La forma en la que el discurso fílmico propone la puesta en escena resalta estos aspectos, por ejemplo, la primera vez que aparece la casa de Holguín es registrada a partir de planos generales que dejan apreciar el diseño moderno, la amplitud, luminosidad y confort del espacio, en el cual Holguín

⁸⁸ BOURDIEU, op. cit., p. 30.

se rodea de sus trabajadores. En el caso de la oficina de Mosquera y los juzgados, son espacios que contrastan con la oficina de Romero, el abogado de los inquilinos, porque su oficina es un puesto callejero cerca a los juzgados, a la intemperie, pero ambos espacios están dotados, limpios e iluminados, en lo propio de la referencia cultural a las burocracias asépticas y aparentemente luminosas.

Como puede observarse, el espacio del cine está “sujeto a una fluida pluralidad de puntos de vista, tanto en cada plano concreto (en función de la posición de la cámara) como en la globalidad del relato”⁸⁹; esto último consiste en la capacidad de la cámara, como ojo que extiende la mirada del espectador para instaurar diferentes grados de percepción del lugar de los acontecimientos, incluida las posibilidades de movilidad de la mirada. A esto contribuye la llamada iconicidad de la imagen fotográfica, responsable de la ilusión de realidad. El espacio representado llega a confundirse con el espacio real gracias, asimismo, a la capacidad de movimiento de la cámara dentro del espacio representado y a la posibilidad de desplazamiento de objetos y personajes dentro de ese mismo objeto.

Finalizado el análisis de figuras espaciales, se analizarán las figuras temporales referidas en el relato fílmico a partir de los postulados de diversos au-

⁸⁹ MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo. “Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine”, en: Revista Alpha, nº 23, Osorno, Universidad de Lagos, dic. 2006. Este autor afirma, en el mismo artículo, con respecto del espacio en el filme: “El movimiento de la cámara (panorámica u horizontal, grúa o vertical, zoom o en profundidad, travelling, etc.) contribuye a modificar la relación del campo con el fuera de campo y, por lo tanto, crea un tipo de espacio dinámico propio. Las posibilidades son innumerables. La cámara puede describir el espacio mediante movimientos panorámicos –travellings– o mediante movimientos de zoom. Puede identificarse con la mirada de un personaje mediante un plano subjetivo. Puede subrayar un objeto, un personaje o una acción. Puede indicar ciertos tipos de relación (enfrentamiento, distancia afectiva, tensión) entre los personajes mediante el desplazamiento de uno a otro. Un travelling frontal puede indicar el paso de un espacio exterior, objetivo, a uno interior, psicológico; de un nivel de ficción a otro de metaficción; de un espacio real a otro simbólico; de la vigilia al sueño. Si en el cine primitivo los movimientos de cámara cumplían una función casi exclusivamente descriptiva, el cine clásico explotó las posibilidades psicológicas mediante la relación, cada vez más sofisticada, entre movimiento de cámara y personaje.”

tores que han desarrollado aportes para la clasificación de las figuras narrativas de tiempo constituidas en un relato.

2.5.2 Figuras Temporales

Según Benveniste⁹⁰, el tiempo puede clasificarse en:

- Tiempo *físico*: un tiempo continuo, uniforme e infinito, varía de acuerdo a cada ser, dependiendo de sus emociones y el ritmo de su vida interior.
- El tiempo *crónico o la organización social y cultural del tiempo*: las unidades de medida temporales que han desarrollado diferentes culturas, como los calendarios, divididos matemáticamente en meses, semanas y días, los eventos que se disponen a partir de puntos cero o acontecimientos importantes para los que hay una antes y un después medible.
- El tiempo *lingüístico*: que admite cuatro tipos distintos de narraciones, posteriores, anteriores, simultáneas e intercaladas.

En el caso del presente discurso fílmico, el tiempo y su medida, muchas veces desde la perspectiva del personaje que lo padece, se construye con la manera en que se ordenan las secuencias, los planos y las escenas, de modo que el tiempo no es meramente físico o crónico (incluso, en este caso, el conteo de diez segundos puede responder a un intercalado de secuencias que transcurren en tiempo real de minutos). El montaje, que decide la sintaxis narrativa programada por el guion, organiza el rodaje en una línea temporal que se representa con las continuidades e interrupciones en las figuras del maquillaje, el vestuario, la escenografía, la iluminación, cambios atmosféricos y de la naturaleza, etc. El efecto de este tiempo⁹¹ no es el del cronos de naturaleza cuantitativa y mensurable, sino el del

⁹⁰ Benveniste, Émile. Problemas de lingüística general II. México: Siglo veintiuno editores, 1977. p. 73

⁹¹ "El cine es un arte eminentemente temporal, tanto por la naturaleza misma del plano, que implica una espacialización interna y una duración, como por la presencia de la narratividad, que implica

kairós o tiempo cualitativo, experimentado por la sensibilidad y la intelección del sujeto o lo que, según Eric Charles White, sería “el instante fugaz en el que aparece, metafóricamente hablando, una abertura (o sea, el lugar preciso) que hay que atravesar necesariamente para alcanzar o conseguir el objetivo propuesto”⁹² o el “momento-lugar único e irrepetible que no es presente sino siempre está por llegar y siempre ya ha pasado. Que nos sobrevuela”, según Gilles Deleuze”.⁹³ Este tiempo (que trata del orden, duración y frecuencia)⁹⁴ corresponde, en el filme, al tiempo del campo, espacio que se muestra en la pantalla, pero no que no solo contiene el espacio y el tiempo expresados, sino también los sugeridos por efecto, como se ha dicho, del montaje, lo que instaura, por principio de opción semiótica, el tiempo en el relato del filme y el tiempo y el espacio fuera del cuadro o del campo visible. En *La estrategia del caracol* se tiene a un narrador ulterior a los hechos, Gustavo Calle Isaza, quien, por efecto de sentido en la organización del discurso fílmico, aparece en la primera secuencia del discurso y a partir de ella delega el relato a los demás personajes ubicados en un punto del tiempo anterior al presente desde el que narra; por lo tanto, el relato juega con el orden de la narración entre estos dos puntos de referencia temporal (el pasado, cuando ocurre la mayor parte de los hechos y el presente del narrador).

A partir de categorías temporales establecidas por Genette⁹⁵ y Ricœur⁹⁶, Casetti y Di Chio⁹⁷ desarrollan una propuesta específica para el análisis del tiempo en los

un determinado tiempo de proyección. Son estos dos factores los que posibilitan, precisamente, el montaje cinematográfico, que no es otra cosa, sino la ordenación temporal de la materia fílmica.” Ibidem.

⁹² WHITE, Eric Charles. *Kaironomia: On the Will-To-Invent*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1987, p. 13.

⁹³ DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.

⁹⁴ En cine, existen diferentes taxonomías de la organización y manipulación que el discurso produce efectos de sentido en la percepción del tiempo. Así, por ejemplo, se expresa que tal organización procede por tres componentes: a) la **duración** puede ser concordante o de escena, elíptica, sumaria, dilatada; b) la **frecuencia** puede ser singulativa, repetitiva, iterativa, pausada; c) el **orden** temporal puede ser el del relato de base que corresponde al flujo del tiempo en el mundo natural, por analepsis o prolepsis; por ejemplo el plano de base temporal (tiempo presente en el relato) en el que Calle Isaza describe los hechos acontecidos.

⁹⁵ GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

⁹⁶ RICŒUR, Paul. *Tiempo y narración I, II, III*. Madrid: Cristiandad, 1987.

discursos fílmicos. El análisis inicialmente se refiere al tiempo en dos realidades distintas: el tiempo *colocación* y el tiempo como *devenir*, este último es que el que más interesa para el análisis del texto fílmico. El tiempo *colocación*, se resuelve en la ubicación o datación específica de un acontecimiento en un punto determinado del tiempo, responde a qué tiempo o época específica acontecen los hechos, por lo tanto, hace referencia a la ubicación del hecho en algún punto del tiempo crónico. El tiempo como *devenir* hace referencia a la forma como se desarrollan los aspectos temporales en el discurso, acá los acontecimientos son analizados según el *orden*, la *duración* y la *frecuencia* con la que suceden, hace referencia al tiempo lingüístico. Según el *orden* de la sucesión de los acontecimientos en un discurso fílmico pueden identificarse cuatro formas temporales distintas:

- *Tiempo circular*: en el que el punto de llegada de la narración coincide con el punto de partida.
- *Tiempo cíclico*: en el que el punto de llegada de la narración guarda una analogía con el punto de inicio, pero no es específicamente idéntico.
- *Tiempo lineal*: Impera la continuidad de los acontecimientos, la sucesión de eventos se dispone de modo que el punto de llegada de la serie será siempre distinto al punto de partida. Puede ser *vectorial*, cuando los acontecimientos siguen un orden continuo y homogéneo; *progresiva*, si la vectorialidad o la sucesión de acontecimientos se orienta hacia adelante en el tiempo; *regresiva*, si por el contrario la orientación de los acontecimientos, de un instante a otro se orienta de adelante hacia atrás, por ejemplo, un objeto que se rompe y en imagen se observa como vuelve a componerse de nuevo.
- *Tiempo no vectorial o acrónico*: Está caracterizado por la alteración de la continuidad temporal, un tiempo dishomogéneo y fracturado. Presenta rupturas que son saltos en el tiempo, si son hacia el pasado se denominan *flashback*, comparables a la analepsis literaria, en donde la narración va hacia el pasado para recuperar o describir una situación. Por el contrario, si la narración salta hacia

⁹⁷ CASETTI, Francesco & DI CHIO, Federico. Cómo analizar un film. España: Paidós, 1991. p. 151.

el futuro tendremos un *flashforward*, comparable a la prolepsis literaria, en donde la narración predica o describe acontecimientos ubicados en un punto futuro en relación al tiempo de referencia de la narración.

Según la *duración*, entendida como la sensación de extensión del tiempo representado hay que distinguir inicialmente entre la *duración real*, lo que realmente dura el discurso fílmico, o la suma de los diversos tiempos de duración de todas las secuencias audiovisuales que lo conforman, y la *duración aparente*, la sensación perceptiva de la duración, el efecto de duración provocado por el discurso, por ejemplo los encuadres más cercanos.

Los primeros planos o planos detalles que muestran objetos y sujetos o fragmentos de ellos, transmiten una sensación de duración más larga, debido a que al haber menos elementos, hay menos información en el encuadre, se hace legible más rápidamente para quien lo percibe y si el tiempo de representación de este encuadre, supera el tiempo de lectura, puede generar una sensación de aburrimiento en el observador.

En los planos generales, más abiertos, y que tiene más figuras adentro: más espacios, objetos y sujetos, acarrear un mayor esfuerzo de lectura y percepción, lo cual hace que el discurso deba prever la duración adecuada de cada encuadre para su legibilidad, por ejemplo, si se corta un plano con mucha información demasiado rápido, genera una sensación de frustración en el observador, porque el experimenta un deseo de querer detener un poco el tiempo del encuadre para poder leerlo todo.

Además de la puesta en escena, (la relación de las figuras con la distancia y el tamaño del encuadre con que son representadas en cada secuencia que conforma el discurso fílmico) también la forma en que estos planos se disponen en relación

a otros durante el proceso de montaje cinematográfico⁹⁸. El armado y corte de cada escena y secuencia intervienen para lograr la sensación de duración, por ejemplo, el montaje de una secuencia de persecución es más dinámico y produce una sensación de rapidez, en contraste a la escena de dos sujetos solitarios que tienen un diálogo profundo, aunque las dos secuencias puedan tener la misma duración real, la sensación de duración será distinta, la secuencia de acción puede generar la sensación que transcurre más rápido que la otra.

Para facilitar el análisis de la duración en estos casos, los autores plantean la clasificación entre planos de *duración normal* y *planos de duración anormal*. Los primeros, son aquellos en los que la duración del plano tiene una extensión similar a la que el acontecimiento tendría en el mundo real, construyen un efecto de continuidad. Dos de las formas que contribuyen a la construcción de este efecto son: el *plano secuencia* (duración natural absoluta), es un encuadre que registra los acontecimientos tal y como van sucediendo frente a la cámara sin cortar la toma; si se corta, se simula de tal forma que el efecto de continuidad no se altere en el proceso de percepción, con lo cual se construye una unidad temporal. La *escena* (duración natural relativa) es una segunda forma que contribuye a la continuidad, pero fragmenta el espacio a través de varios encuadres que luego organiza en el montaje de tal forma que aunque la escena se compone de varias imágenes desde diferentes puntos de vista, la forma en que se organiza transmite la sensación de

⁹⁸ El montaje cinematográfico se entiende como el proceso de construcción y ordenamiento de los planos y secuencias que conforman una película. El espectador ve la película en el orden que ha propuesto el director. Las diferentes formas en que se organizan los diversos planos y secuencia que componen el relato audiovisual alteran su sentido y su significación. "El montaje es, simplemente, la yuxtaposición en el discurso de diferentes planos. Implica una doble actividad de fragmentación y recomposición. La fragmentación se opera sobre un espacio, mostrado desde diferentes ángulos, desde el punto de vista de uno o más personajes, con diferentes juegos de campo y fuera de campo, con diferentes grados de acercamiento o distanciamiento respecto al centro de la acción, etc. La recomposición, en el relato fílmico, se posibilita gracias a los mecanismos de enlace entre los distintos planos, que facilitan al espectador la reconstrucción coherente del espacio en un discurso en el que cada plano tiene sentido con relación a los demás. En sentido amplio, el montaje permite una espacialización de los conflictos, las relaciones entre personajes y decorado, y del propio espacio lúdico." Cf. MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo. Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine, op. cit.

que la duración de la representación es similar a lo que duraría en el mundo real; por ejemplo, una escena de un partido de ajedrez puede durar tres minutos en tiempo real, en ella podrán haber más de 50 encuadres distintos que muestran a dos sujetos enfrentados en una partida, frente a frente y en medio de ellos, el tablero, con imágenes de uno y otro lado y de las movidas de ambos jugadores sobre el tablero; al final, esos tres minutos son suficientes para crear el efecto en el espectador de la tensión del partido, tal vez de una jugada problemática, de las dudas, miradas y pausas que predicen sobre nerviosismo de ambos sujetos, similares a la duración de las sensaciones de un partido real.

En cuanto a las formas de duración *anormal* se tiene:

- El *resumen o la recapitulación*: en el que la narración da pequeños o grandes saltos en el tiempo con el objetivo de abreviar el discurso; por ejemplo, un sujeto que va subiendo 10 pisos de escaleras, no es necesario ver 10 planos distintos del sujeto en cada piso, con tres de ellos bastará para construir la idea de ascensión. El mismo efecto sirve para hacer el resumen de lo que le sucede a un personaje a lo largo de varios años. Una escena *resumen* sucede en *La estrategia del caracol*, donde a partir de la voz del narrador y de varios encuadres posteriores se resume el proceso de construcción del armazón de madera en la Casa Uribe para la estrategia ideada por Jacinto. Aunque no hay continuidad temporal, si hay continuidad espacial.
- La *elipsis*: en esta figura temporal hay un corte sobre la imagen y el relato no guarda ninguna continuidad espacio-temporal; el siguiente encuadre puede ser en otro espacio y otro tiempo, omitiendo visualmente el fragmento de tiempo entre estas dos situaciones. En la narración de *La estrategia del caracol* hay varias elipsis, el relato va saltando en el tiempo, a veces de un lugar a otro, de noche a día y de día a noche, hay varias elipsis claras; por ejemplo, cuando Gabriela está en su habitación y se está bañando y le indican que es el momento de probar el mecanismo con este objeto. Ocurre una primera elipsis

donde la misma bañera. En el siguiente encuadre, el objeto ya está atado con cuerdas y se está izando en la mitad del patio de la casa a través del mecanismo de madera y poleas. Gabriela observa cómo su bañera sube y viaja sostenida por las sogas. Ocurre una segunda elipsis en el siguiente encuadre, cuando la bañera está llegando a su destino, a la casa de la esquina, en donde están almacenando todas las pertenencias. Los inquilinos manifiestan alegría porque la bañera, al ser pesada, les prueba que el mecanismo funciona. Finalmente hay una tercera elipsis más grande (en cuanto al tiempo) al final de la secuencia; parte del encuadre en la casa de la esquina, y de noche, y va al siguiente encuadre que muestra un lote baldío al suroriente de la ciudad. Es de día y Don Jacinto está negociando el lote al que se irán los inquilinos después del desahucio. Todo el tiempo desde la noche de la llegada de la bañera hasta el siguiente día de la negociación del lote fue sustraído de la narración.

- La *pausa*: se manifiesta cuando se detiene el recorrido temporal; por ejemplo, cuando la imagen se detiene o se congela. Este método es recurrente en el cine contemporáneo en la presentación de personajes y también en el cine experimental.
- La *extensión*: ocurre cuando el tiempo de duración de la representación es mayor al tiempo real (el supuesto real) del universo que está representando. Uno de los efectos más comunes y más claros para entender esta forma temporal es el efecto de *ralentí* de la imagen, cuando los acontecimientos registrados a través de la cámara son mostrados en el discurso de una manera mucho más lenta a la percepción supuesta, y estos hechos pueden apreciarse a una velocidad menor de la que ocurren. La duración en el relato excede la duración del hecho real; por ejemplo, el recorrido de una bala, cuando se ralentiza es perceptible en la representación, pero imperceptible en el mundo real. El efecto de *dilatación* del tiempo también puede generarse a través del montaje; en secuencias de acción, donde la organización de los encuadres permite ver consecutivamente el plano y contraplano del atacado y de quien lo ataca. Los golpes, aunque se perciben rápidos por el efecto del montaje, en la representa-

ción fílmica duran más tiempo que el conflicto real. La velocidad del recorrido de un puño ejercido con potencia en tiempo real no permitirá ver la reacción en toda su magnitud de quien da el golpe y de quien lo recibe. Lo mismo sucede en escenas donde los hechos percibidos generan un efecto de repulsión, debido a la crueldad del acto; por ejemplo, la escena de la violación que sufre Alex (Monica Belluci), protagonista en la película *Irreversible*, del director español Gaspar Noé. Estas escenas generalmente producen un efecto de duración mayor al tiempo que real que dura la representación en el discurso fílmico, dan esa sensación de que el hecho no se va acabar, similar a lo que ocurre en el mundo de la vida con la percepción de los fenómenos naturales como los temblores. Este tipo de fenómenos tienden a percibirse con una duración mayor a la real.

En cuanto a las formas temporales de acuerdo a la *frecuencia*, surgen:

- *Frecuencia simple*: La representación única (una vez) de lo que ha sucedido una sola vez (el hecho real).
- *Frecuencia múltiple*: La representación repetida de un hecho que también ha sucedido n veces. Por ejemplo, cuando se registra un intercambio de disparos, las balas suenan varias veces porque los disparos ocurrieron más de una vez.
- *Frecuencia repetitiva*: Varias representaciones del mismo hecho. Aquí, la representación utiliza estrategias narrativas y de estilo sobre un mismo acontecimiento para dilatar la duración de la representación. En *La estrategia del caracol*, en una de sus secuencias finales, cuando los inquilinos dinamitan la Casa Uribe, se muestra desde diferentes ángulos el recorrido del fuego por las mechas que detonarán la dinamita, y luego se muestra desde distintos encuadres la caída de la fachada y la reacción de los sujetos demandantes, el sujeto colectivo *profesionales*, finalmente la escena dura casi tres minutos, dilatando la acción de detonación, explosión y caída, la cual en el tiempo real, podría ser inferior.

- *Frecuencia iterativa o frecuentativa*: la figura temporal iterativa evidencia hechos y acciones que suceden con frecuencia. En el caso de la película, este tipo de frecuencia puede ejemplificarse con la acción de desalojo, representada tres veces durante el relato: primero el desalojo del tiempo presente, donde está el narrador; un segundo desalojo sería el de la casa de La Pajarera, al inicio del relato; y el tercer desalojo, que sumó varios intentos fallidos, es el de la Casa Uribe. A partir de estos ejemplos se evidencia que la acción de desalojo es representada en el discurso con frecuencia *iterativa*. Hecho que produce el efecto de sentido de que los desalojos urbanos son recurrentes en el mundo representado en la película.

En conclusión, en cuanto al tiempo como *colocación* puede afirmarse, a partir del análisis figurativo, que la película es una representación de la sociedad colombiana con una ubicación puntual (espacio-temporal). El relato se desarrolla en la ciudad de Bogotá en la década de los años ochenta (como lo refiere la apariencia de los espacios, vestuario de los sujetos, modelos de los autos) y desde allí el discurso predica sobre unos hechos ocurridos seis años antes que muestran un enfrentamiento entre dos sujetos colectivos por un mismo objeto, la Casa Uribe.

En cuanto al tiempo como *devenir*, teniendo en cuenta las anteriores figuras temporales en cuanto a su orden, duración y frecuencia, en la siguiente tabla se clasifican las figuras que se evidencian en *La estrategia del caracol*, mediadas por la narración y por la forma del montaje en el discurso.

Tabla 7. Tiempo como devenir en *La estrategia del caracol*

Tiempo como devenir en <i>La estrategia del caracol</i>	
Ejes de organización	Categorías analíticas presentes en el discurso fílmico
Orden	El discurso fílmico da evidencias de una forma temporal <i>cíclica</i> . El relato inicia con un primer desalojo, allí donde aparece un narrador que evoca otros desalojos. El final de su historia es un desalojo ya ocurrido, el de la Casa Uribe, aunque el espacio desde donde habla el narrador es similar al espacio a donde se

Tiempo como devenir en <i>La estrategia del caracol</i>	
Ejes de organización	Categorías analíticas presentes en el discurso fílmico
	<p>marcharon los inquilinos luego del desahucio. Entonces, el tiempo presente en realidad representa el futuro de los sujetos protagonistas del relato, o parte de ellos, sometidos a un nuevo desalojo (según el narrador seis años después, aproximadamente). La presente narración, que alterna diferentes tiempos y espacios entre el presente y el pasado; obedece a un orden de <i>tiempo no vectorial o acrónico</i> en donde se rompe la continuidad espacio-temporal, lo cual permite realizar cambios abruptos de un lugar a otro o de un tiempo a otro durante la narración al interior del discurso. En el caso de la película, la mayor parte de la narración está contenida en una figura temporal denominada <i>Flashback</i>; un salto desde el presente (el tiempo del narrador) hacia el pasado (tiempo donde ocurre la historia de los inquilinos de la Casa Uribe). También en el discurso se utiliza la figura inversa, el <i>flashforward</i>; una vez que la narración está en el pasado, esta figura le permite hacer saltos hacia el futuro (tiempo del narrador).</p>
Duración	<p>En cuanto a las figuras temporales de duración, en su descripción se han señalado ejemplos presentes en el discurso <i>La estrategia del caracol</i>, cuya narración utiliza figuras como: el resumen o la recapitulación, la elipsis y la extensión. No hay directamente una figura de pausa sobre la imagen, las pausas del relato se originan entre las figuras de montaje, es decir en la articulación entre una secuencia y otra: una <i>disolvencia</i> de la imagen hacia el color negro, pausada, que señala el final de esa secuencia y da lugar a otra, del fondo negro emerge una nueva imagen, lo que también se denomina <i>encadenado</i>, en términos del lenguaje cinematográfico.</p> <p>En cuanto a la duración se hallan figuras del tiempo <i>crónico</i> (según la clasificación de Benveniste) enunciadas por los sujetos del relato: El primer caso es el de Doña trinidad, quien hace parte del sujeto colectivo Inquilinos:</p> <p style="padding-left: 40px;">TRINIDAD: Yo vivo hace 50 años ¡largos! aquí, y ahora esos doctores quieren quitarme los años para quitarme la casa.</p> <p>En este diálogo, el discurso indica la antigüedad de algunos de los inquilinos en la Casa Uribe. Esta figura temporal refuerza la idea de arraigo (por permanencia en el sitio) y justifica los lazos de afectividad entre los inquilinos (también entre ellos y el espacio), y por ende, justifica la reacción no pasiva frente al inminente desalojo. Un segundo grupo de figuras temporales en cuanto a la duración tienen que ver con el tiempo de plazo que el juzgado otorga a los inquilinos para desocupar el inmueble:</p> <p style="padding-left: 40px;">GUSTAVO CALLE ISAZA: ¿Una estrategia?, una verdadera estrategia. Claro que imposible de llevar a cabo en los 10 días que nos había dado de plazo el señor juez para desalojar la casa, ¡imposible! (...)</p> <p>En el relato, el plazo se extiende gracias a las peripecias de Romero:</p> <p style="padding-left: 40px;">ROMERO: Hasta el viernes. DOCTOR DÍAZ: Ni por el putas, ¡perro!</p>

Tiempo como devenir en <i>La estrategia del caracol</i>	
Ejes de organización	Categorías analíticas presentes en el discurso fílmico
	<p>ROMERO: ¡Hasta el viernes y le entregamos la casa pintada! Y dígame tan siquiera Romero.</p> <p>Estas figuras temporales también muestran la presión que ejerce la contraparte el Dr. Holguín, quien pertenece al sujeto colectivo <i>profesionales</i>, en el relato utiliza las figuras de duración para presionar a su abogado Mosquera para que sea más efectivo con el desalojo de los inquilinos:</p> <p>HOLGUÍN: “¡Ay! Mosquera yo sé que no le puedo pedir peras al olmo, pero le voy a dar la última oportunidad, la fecha de lanzamiento está para dentro de un mes ¿no es cierto? ¡¡¡PUES HÁGA-LO EN TRES DÍAS!!!”</p> <p>Una última figura temporal es importante porque determina el tiempo entre el desalojo de la Casa Uribe y un posible segundo desalojo que les vuelve a ocurrir a los inquilinos, o por lo menos a una parte de ellos, representada por Calle Isaza, el narrador:</p> <p>GUSTAVO CALLE ISAZA: Mire, la injusticia comenzó una ciaga mañana hace como qué... unos seis años más o menos, cuando frente a la Casa La Pajarera se pararon unos abogados y unos tintorillos contratados por un títtere de Holguín, un tal Víctor Honorio Mosquera, ¡un hijeputa!</p>
Frecuencia	<p>En cuanto a la frecuencia, puede decirse que el presente discurso fílmico representa varias veces hechos que han sucedido muchas veces en el mundo real, sobre la acción del desalojo a manos de las entidades policivas y judiciales, por eso hay una figura de frecuencia <i>múltiple</i>. Pero específicamente frente al desalojo que padecen los protagonistas, los inquilinos de la casa en disputa, tiene una frecuencia <i>iterativa</i>, puesto que son varios los intentos de desalojo sobre este inmueble enunciados por el discurso, lo cual evidencia la persistencia y la repetición de la puesta en escena judicial frente a los individuos menos favorecidos.</p>

En la tabla que constituye el anexo 1, al final de este trabajo se identifican los diferentes tiempos del relato tal como están expresados en la secuencialidad de *La estrategia del caracol*, como el espectador ve el discurso fílmico, lo cual permite establecer el cómo operan las figuras temporales en relación al montaje cinematográfico, y el cómo estas figuras hacen avanzar las historia y construyen los efectos de sentido del paso del tiempo o de saltos en el tiempo hacia adelante y hacia atrás en el tiempo.

Según el detallado resumen por secuencias expuesto en el anexo 1, el relato evidencia alteraciones en cuanto a la linealidad organizada de la línea del tiempo; la historia inicia en un tiempo presente y luego va al pasado a través de una figura cinematográfica de tiempo, el *flashback*, y a lo largo del relato, retoma de nuevo el presente a través de otra figura de tiempo para referirse al futuro, *flashforward*. En la mayor parte de las secuencias, el relato dispone de figuras de duración: la elipsis, está presente en la forma del lenguaje cinematográfico porque permite obviar gran parte el tiempo *muerto*, permitiendo avanzar en la narración; Otra figura, el resumen, es evidente en las secuencias que la voz del narrador va contando los acontecimientos y un grupo de imágenes muestra la acción que acontece de manera progresiva.

En este discurso en particular⁹⁹, durante las diez últimas secuencias, se perciben figuras del montaje simultáneo, lo que expresa diversas acciones que ocurren en diferentes lugares, pero que coinciden más o menos en un mismo tiempo. Por ejemplo, la secuencia que muestra al Juez Díaz, Holguín y los abogados en la calle frente a la Casa Uribe y a los inquilinos observando sus reacciones desde dentro de la casa. Son dos espacios distintos, pero están sucediendo en un mismo tiempo. Este montaje puede articularse con figuras de duración. La narración salta de un espacio a otro configurando una elipsis sobre periodos de tiempo cortos. Al ser una película de estructura coral, que tiene en escena a un número importante de personajes y que narra diversas historias, o características singulares, la utilización de un narrador y de un conflicto central hace que el relato sea entendido de manera más clara por parte del espectador. El narrador también ayuda a simplificar parte de la información, la cual, si se mostrara únicamente a través de la ima-

⁹⁹ En general, “el cine ha ido encontrando recursos para expresar configuraciones espaciales y temporalidades subjetivas y distorsionadas, como las que caracterizan la expresión de los sueños, alucinaciones, premoniciones, las historias contadas desde la perspectiva de uno de los personajes, etc. En tal sentido, son cruciales las modificaciones en la velocidad (aceleración, ralentización), el montaje y la combinación de la voz con la banda de imágenes”. MARTÍNEZ EXPÓSITO, “Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine”, op. cit.

gen, la película podría durar mucho más tiempo que los ciento veintiséis minutos que dura actualmente. Al existir un narrador ulterior, este obliga al relato a recurrir a figuras de orden temporal no lineal.

Al final de este documento, se presenta un anexo 2, una tabla similar a la anterior, en la que se sustraen las figuras no lineales de tiempo y el tiempo se reorganizan en una lógica cronológica del mundo natural.

El relato fílmico consta de 58 secuencias aproximadamente cuya disposición consecutiva puede observarse en el anexo 2, según el orden cronológico de los acontecimientos. Lo más notable es que la primera secuencia del relato fílmico sería la penúltima secuencia, según el orden cronológico. El relato utiliza las figuras de tiempo no lineales para generar diferentes efectos de sentido; por ejemplo, el discurso hace énfasis en el triunfo de los inquilinos al no someterse fácilmente frente al mandato jurídico, pero la narración de estos hechos comienza seis años después en un nuevo desalojo. En un sitio con ciertas similitudes físicas al sitio de llegada luego del desalojo de la Casa Uribe, donde uno de los afectados, Gustavo Calle Isaza, es de nuevo víctima en este desahucio presente. Aspecto que sugiere que el enunciado hace referencia a que si no todos los inquilinos, parte de ellos están siendo sometidos de nuevo a la misma situación. Situación que conlleva a la configuración de un efecto de desalojo cíclico por parte de la sociedad colombiana hacia ellos como ciudadanos.

Diversos desalojos que padecen los inquilinos (o al menos una parte de ellos) como consecuencia de un desplazamiento inicial. En una de las secuencias del relato Gustavo Calle Isaza compara el desalojo de la Casa Uribe con el desplazamiento que vivió en su pueblo natal: Yarumal, Antioquia, como consecuencia de la violencia bipartidista durante el siglo XX en Colombia. Esto configura en el relato la recurrencia de la acción del desahucio, el cual no es padecido una única vez, sino que se hace crónico al ser padecido un número indeterminado de veces a lo largo

de la vida, hecho que le confiere sentido a *La estrategia del caracol*. A la determinación de tomar la casa por partes y cargarla.

En la siguiente tabla se pueden definir las figuras que producen los sujetos de la acción principal del relato a las experiencias temporales: se trata de cómo los personajes dan figuras y valores a lo que han experimentado en el orden temporal del relato, lo que consiste en dar figuras a la experiencia de estar en un lugar de memoria, de arraigo, al riesgo de ser desalojados, al proceso de confrontación por el bien (la Casa Uribe) y la lectura de las experiencias de los otros.

Tabla 8. Figuras visuales o lingüísticas de la casa construidas por los sujetos colectivos

FIGURAS VISUALES O LINGÜÍSTICAS DE LA CASA CONSTRUIDAS POR LOS SUJETOS COLECTIVOS		
FASES DEL RELATO	CON EL INQUILINATO	CON LOS PROPIETARIOS
Fase 1. La posesión original de la casa 1.1. <i>Antecedentes referidos por el relato</i>	Algunos de los inquilinos han vivido en la Casa Uribe durante toda su vida (Doña Trinidad, Eulalia y Lázaro); los demás, aunque no llevan todo ese tiempo, sí consideran la Casa Uribe como el hogar.	El Dr. Holguín no habitó nunca la casa, pero él manifiesta que hay nacieron parientes suyos, tío, abuelos y un arzobispo.
Fase 1. La posesión original de la casa 1.2. <i>Según la acción fílmica</i>	En cuanto a esta relación de los personajes con el espacio, la Casa Uribe significa para los inquilinos un resguardo físico que los protege de la intemperie, allí, cada uno se ha apropiado y dispone de un espacio propio, (aunque pague por el un arriendo a Trinidad) al mismo tiempo comparte espacios de la casa donde se tejen lazos cotidianos de afectividad y familiaridad, a los cuales infiere el relato al inicio, en las secuencias en que se reúnen en espacios como el patio central a comer, a solucionar los problemas individuales o colectivos, a velar a sus muertos, a decidir qué harán como grupo, como inquilinos, frente al desalojo, y	El Dr. Holguín, el demandante, no tiene una relación directa con la casa. Es a través del sujeto colectivo profesionales, que ejerce diversos mecanismos de presión para poder expulsar a los inquilinos del predio. Por un lado, contrata a un abogado con cierto poder en los juzgados: Mosquera, que sirve de puente entre Holguín, el juez Díaz (quien maneja el juzgado donde se ejecuta el caso), y el teniente de policía (quien pone a disposición del juzgado, y de paso de Holguín, su cuerpo policial). Simultáneamente, los guardaespaldas de Holguín también ejercen otro tipo de presión al margen de la ley (cuando las cosas

FIGURAS VISUALES O LINGÜÍSTICAS DE LA CASA CONSTRUIDAS POR LOS SUJETOS COLECTIVOS		
FASES DEL RELATO	CON EL INQUILINATO	CON LOS PROPIETARIOS
	utilizan varias veces el pronombre “nosotros”.	no resultan por el lado la legalidad).
Fase 2. Disputa de la casa	<p>Al inicio del relato, Gustavo Calle Isaza plantea la causa de los desalojos, debido al desequilibrio de la ley sobre los derechos humanos:</p> <p>GUSTAVO CALLE ISAZA: Mire lo que está pasando aquí ahora, y todos los desalojos que están dejando a un montón de gente sin techo y hogares llenos de luto se deben única y exclusivamente a dos motivos: Primero, la injusticia de la justicia; y segundo, la falta de estrategia de la clase inquilinal.</p> <p>La reacción de Doña Trinidad, al enterarse de la inminente amenaza de desalojo, sugiere el lazo afectivo hacia el espacio como objeto de memoria:</p> <p>TRINIDAD: Lo que es que a mí de esta casa no me sacan. Aquí nací y aquí me voy a morir</p> <p>Gustavo Calle Isaza, devela en un desalojo, las estrategias empleadas por los profesionales para desalojarlos:</p> <p>GUSTAVO CALLE ISAZA: para sacarnos de esta casa otra vez lo mismo, que las amenazas, que la cortada de la luz, que las golpizas, que la cortada de agua, que los ¡chantajes!, ¡que los sobornos!, ¡que los testigos falsos!</p> <p>Jacinto Ibarguren, en el relato tiene</p>	<p>En el siguiente diálogo de Holguín se evidencia una pugna por el poder de decidir sobre la casa, muestra su obstinación y la negación a dejar circular la casa como bien colectivo, aun sabiendo que él no necesita de ella, o que no le importe su destino, este sentimiento hace que el conforme el grupo de profesionales para poder recuperar el objeto-casa.</p> <p>HOLGUÍN: ya ni se si la Casa Uribe sea recuperable (...) no tengo ni idea, ni me importa, lo que sí es muy claro y no pretendo siquiera discutirlo, es que yo tengo todo el derecho de escoger el destino de mi patrimonio familiar y las casas tienen todo el derecho a que su dueño les escoja el destino, y no una manada de usurpadores.</p> <p>La sentencia que lee el juez Díaz durante una diligencia de desalojo es interesante para el análisis, porque en ella se reconoce por parte de la institución encargada de impartir justicia, la violación desde el espacio público hacia el espacio íntimo, pero aun así, el discurso jurídico lo justifica como un no atentado porque se ejecuta en ley:</p> <p>JUEZ DÍAZ: El cruce sagrado del espacio público a la intimidad se hace por fuerza de ley y no por el atentado a la privacidad, así que solicito la entrega del inmueble. Una vez requerida la entrega del</p>

FIGURAS VISUALES O LINGÜÍSTICAS DE LA CASA CONSTRUIDAS POR LOS SUJETOS COLECTIVOS		
FASES DEL RELATO	CON EL INQUILINATO	CON LOS PROPIETARIOS
	<p>un diálogo que resume la actitud del grupo de inquilinos:</p> <p>JACINTO Ibarguren: si esta casa no fue para nosotros no va ser para nadie.</p>	<p>inmueble, este despacho procede a golpear.</p>
Fase 3. El desenlace	<p>Otorga la propiedad al otro sujeto, con el “tienen” y el “su” del grafiti (“ahí tienen su hp casa pintada”, pero como representación (no el objeto real).</p>	<p>El sujeto colectivo profesionales, pierde la disputa del objeto valor, este es destruido. La frase del grafiti (mensaje de los inquilinos pintado en la pared) es repetida por Holguín en forma de reclamo hacia el abogado Mosquera. Por su lado el teniente, tampoco sabe qué hacer y le pregunta al juez, quién revela que tampoco sabe qué hacer en estos casos y le dice que le pregunte a Mosquera, quien queda solo frente a los escombros. El sujeto colectivo se disuelve ante la derrota, mientras que el sujeto inquilinos se mantiene unido. Una noticia de radio devela que Holguín ya había vendido el inmueble a un Holding empresarial, lo que confirma que su único interés hacia el objeto-casa siempre fue económico. El discurso no refiere más detalles sobre esta transacción después de la destrucción de la casa.</p>

En el anterior análisis puede comprobarse que la casa es el objeto central por el que los dos sujetos colectivos, enunciados en el relato, entran en disputa, aunque para ambos la casa tenga una connotación diferente. Para el sujeto colectivo *inquilinos* la casa significa, en primera instancia, el lugar físico de resguardo, la membrana protectora de la intemperie del mundo. Pero esta no es la única significación, pues al ser el lugar físico, parte de la vida, memorias y el desarrollo de lazos afectivos que se han generado allí en el espacio (y por ende están anclados a él), el lugar también alberga su memoria simbólica y su historia personal. Por esta razón, y ante la eminencia del desalojo, el sujeto colectivo no se preocupa única-

mente por la consecución de otro sitio, sino por lo que va a pasar con ellos y su historia; lo cual es claro en el diálogo de Trinidad: “Lo que es que a mí de esta casa no me sacan. Aquí nací y aquí me voy a morir”. Esta preocupación está implícita en el relato, en la manera de hacer colectiva; estos sujetos sienten que, al arrebatarles la casa, se llevan algo que todos comparten y les pertenece, su *hogar*. Por esta razón, reaccionan uniéndose a pesar de sus diferencias individuales. Es el sentimiento de arraigo a este espacio el que hace que ellos como comunidad (incluso como familia) se aferren a la casa y decidan idear la manera de llevarla consigo.

En el caso del sujeto colectivo *profesionales* la casa tiene otra significación, aunque Holguín, como lo predica el relato, es ambiguo en sus razones, finalmente devela que su único interés es ejercer el derecho de dominio sobre este inmueble, argumenta que por una razón de honor, pero el discurso finalmente refiere un interés netamente económico. Para Mosquera la casa tiene una significación similar, es una victoria económica que le significará, como lo refiere el relato, posibles negocios futuros con Holguín y su grupo económico. En el caso del Juez Díaz, el secretario y el teniente, que también conforman el sujeto colectivo, su interés es económico y de tal vez de un querer avanzar en la escala social. Al saber que Holguín es un sujeto poderoso, ellos se disponen en función de los intereses de él, desde su rol como operadores jurídicos y policivos, dentro del marco de la legalidad, lo cual no deja de ser un desequilibrio negativo en el proceso jurídico para los inquilinos.

2.6 FIGURAS DEL ARRAIGO¹⁰⁰ Y DEL DESARRAIGO¹⁰¹ EN EL FILME

La película *La estrategia del caracol* hace parte de una práctica significativa que pertenece a la creación del arte cinematográfico colombiano. La obra pasa por un proceso de escritura, diseño y realización hasta que es terminada y expuesta al público, ya sea en teatros para su proyección, o alojada en la red para poder acceder a ella desde portales especializados en contenidos audiovisuales de dominio público. Cuando algún espectador entra en contacto, por el medio que sea, con algún texto fílmico, comienza a percibir a través de sus sentidos la información visual y sonora que emerge de la obra.

En semiótica, el proceso de percepción de estímulos externos por parte de un cuerpo se denomina exterocepción; por ejemplo, el pinchazo de un alfiler en alguna de las extremidades es percibido instantáneamente como una pequeña catástrofe producida por un agente exterior al cuerpo. De acuerdo a las características del pinchazo y del elemento que lo causa: grosor, largo del objeto y profundidad de la herida, se produce una reacción. Ese 'objeto' externo, traspasa la barrera exterior corporal e ingresa al interior ocasionando una afectación; esta afectación, es una nueva experiencia para ese cuerpo, una interocepción. Inmediatamente el cuerpo reacciona, e incluso, puede establecer rápidamente qué clase de objeto lo ha herido, podrá determinar rápidamente que un objeto corto punzante de tamaño

¹⁰⁰ El arraigo es un término que representa los vínculos que el ser ejerce sobre un lugar y un espacio determinado, es un sustantivo formado del verbo arraigar(se), procedente del latín vulgar *arradicare* (por *ad-radicare*) "echar raíces"

¹⁰¹ El desarraigo, en oposición al arraigo, se define como la sensación de la pérdida del lugar de origen, como el estado siguiente a la pérdida de las raíces (físicas, simbólicas) o los lazos de pertenencia a un lugar. En una investigación sobre el exilio en Latinoamérica, el desarraigo es definido así: "una multitud de sentimientos que tienen que ver principalmente con el encuentro y enfrentamiento con una nueva sociedad en la que el sujeto se ve obligado a vivir durante cierto tiempo y, ante la cual, puede adoptar dos actitudes: la integración o la no-integración. Si elige la primera, el individuo tratará de identificarse con la nueva sociedad y quizás, si tiene éxito en este proceso, podrá disminuir en gran medida el sentimiento de desarraigo inicial." ZAMORA, Ana E. El desarraigo como vivencia del exilio y la globalización. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 5 | 2002, Publicado el 24 febrero 2006, consultado el 30 junio 2016. URL: <http://alhim.revues.org/70>

pequeño lo ha herido. Y puede reaccionar con un movimiento repentino, un gesto de disforia hacia esta experiencia inesperada. A esta reacción se denomina propiocepción, la cual es una respuesta a los fenómenos de exterocepción e interocepción que nunca funcionan de manera aislada.

En el caso de la película, los códigos del lenguaje cinematográfico, imágenes y sonidos emergen, operan y le dan un orden al discurso, orden que es entendido, completado (o incomprendido) por el sujeto que observa e interpreta estos códigos, el destinatario del discurso filmico. En este proceso de interocepción, para que el intérprete comprenda y haga una lectura de la obra que percibe, hace operar su régimen de creencia, concepto que Rosales comenta interpretando a Bertrand¹⁰², lo que a veces se denomina desde varios ámbitos como “imaginario” o “cultura”, para señalar el conjunto de herramientas de interpretación de las que dispone un sujeto, otorgadas por su tradición cultural, su educación, su experiencia personal, las cuales le permiten comprender en menor y mayor medida la complejidad de una obra. Las ricas figuras presentes en *La estrategia del caracol*, pueden organizarse en categorías que corresponden a la organización actoral, al tiempo (pasado anterior, pasado reciente, presente), al espacio con tensiones entre lo urbano y la periferia, las calles urbanas de estratos sociales acomodados y las de los espacios sociales vulnerables que circundan las zonas de la administración política nacional en Bogotá, las figuras que oponen espacios arquitectónicos tradicionales a los modernos, los lugares de la labor de los operadores jurídicos en

¹⁰² El régimen de creencia es una competencia con la cual el intérprete se guía para reconocer una práctica significativa y cómo asumir el significado de un contrato fiduciario entre los interlocutores. Lo importante de este régimen de creencia es que, además de permitir a los sujetos orientarse en cómo interpretar los enunciados o conjuntos significantes según el género o tipo de práctica, afirma o suscita el rechazo de respuestas socialmente aceptables. Los regímenes de creencia instalan sistemas axiológicos que se conjugan y se consolidan entre ellos y pueden, eliminar las resistencias o reforzarlas frente a determinados términos, enunciados o contenidos ROSALES, Horacio. Las diosas en la obra pictórica de Harold Muñoz: el éxtasis y la divinidad. VII Congreso Internacional de Análisis Textual. Universidad Complutense de Madrid, 2015, recuperado en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/roales-cueva-jose-horacio.pdf

oposición a los espacios de la labor de supervivencia de los actores que entran en conflicto.

Según lo analizado hasta aquí, las diferentes figuras que conforman el discurso fílmico: figuras espaciales, temporales y antropomorfas se articulan entre si y configuran el efecto de sentido de dos sujetos colectivos inmersos en una estructura social formalizada, que se enfrentan por un objeto valor –casa- que es valorada de manera distinta por ambos grupos, para sus habitantes significa el objeto casa –hogar- lo que conlleva a la tematización del arraigo por parte de los inquilinos hacia su casa, arraigo que se manifiesta a partir de diversas figuras, expuestas con anterioridad. Por su parte el sujeto colectivo profesionales, valora la casa como un bien con un valor comercial, cuyo intercambio genera beneficios de diversa índole para este grupo de sujetos. Las diversas figuras analizadas dan cuenta del efecto de desarraigo que opera frente al grupo de sujetos en disputa, además de esto las figuras evidencian los diferentes universos socioculturales y económicos al que pertenecen los sujetos que entran en conflicto.

El sujeto colectivo inquilinos, está inmerso en el universo informal, gran parte de ellos se dedica a diversos oficios no formales, sus estructuras familiares son disfuncionales, y de hecho la estructura habitacional de la vivienda que habitan es poco convencional, puesto que deben compartir parte de los espacios de servicios como cocinas y baños, aun así, el relato evidencia figuras de fuerte cohesión social y de arraigo hacia sus espacios y sus pertenencias. Un objeto que simboliza en el relato el arraigo hacia los elementos domésticos es la bañera de Gabriela, pues el poder llevarla consigo (a costas) significa para los *inquilinos* la recuperación (en parte) de la esencia de lo doméstico. Como si el alma de la casa y lo que ella significa (la idea de hogar) pudiera llevarse consigo hacia otro lugar.

El sujeto colectivo *profesionales* pertenece a otra estructura socioeconómica. Holguín, como lo evidencia el análisis figurativo, puede considerarse como un bur-

gués y puede ubicarse en un punto alto en la escala social que restringe la circulación de un bien (Casa Uribe) que para él no representa una necesidad latente. Los otros miembros de este sujeto colectivo, Mosquera, el juez Díaz, el secretario y el teniente, no pueden considerarse como propiamente burgueses, pero en el ámbito laboral acceden a ciertos espacios sociales frecuentados por burgueses, o disponen de privilegios otorgados por su estatus profesional. Hay figuras enunciadas en el relato que simbolizan la clase social y el rol profesional del universo 'formal' al que pertenecen. Por ejemplo, elementos del ámbito jurídico: despachos, máquinas de escribir, el atuendo formal y la jerga profesional usada por los sujetos que ejercen estos roles. En el caso de Holguín, estas figuras son evidentes en los objetos lujosos que conforman los espacios que él habita, también en los objetos de los que se rodea: objetos tecnológicos, autos y objetos deportivos (arco de tiro, golf), también su jerga y gestos despectivos frente a sus subalternos, figuras de la prepotencia, del poder otorgado por su estatus económico y que es ejercido hacia los demás.

Las figuras espaciales de la oposición *arraigo/ desarraigo* pueden sintetizarse así:

- *Desarraigo en los espacios de los profesionales*: La casa de Holguín es amplia, lujosa e imponente, ubicada en un lugar privilegiado de la ciudad, evidencia que es un personaje muy poderoso y que no tiene ningún problema económico ni de vivienda. El espacio en este caso, para el sujeto colectivo *profesionales*, tiene un valor no por su carga afectiva sino por su valor económico, para ellos, el espacio es válido por su precio y por el estatus social que otorga.
- *Arraigo en La Casa Uribe*: Espacio que alberga al sujeto colectivo *inquilinos*, se evidencian espacios íntimos como las habitaciones de Trinidad, Jacinto, Gabriela, Eulalia y Lázaro, y de la pareja de jóvenes conformada por Hermes y Gloria. Esta comunidad compuesta por hombres y mujeres de distintas edades realiza actividades que evidencian una relación afectiva y familiar cotidiana en

este lugar, se alimentan, se asean, discuten, oran, entre otras actividades. Dos objetos simbolizan esta afectividad con el espacio, ambos transportados con sumo cuidado: el muro de la habitación de Trinidad en donde sucede la supuesta aparición de la virgen, y la antigua bañera de Gabriela. La Casa Uribe es valiosa para los inquilinos por su valor afectivo, independiente de su valor económico.

- *La calle como figura de desarraigo*: La calle es el escenario de la puesta en escena jurídica para el desalojo, la calle es acordonada por la policía, y en ella se disponen objetos judiciales: escritorios y máquinas de escribir, operadas por jueces, secretarios y abogados. También alberga las pertenencias y los enseres (objetos domésticos íntimos de los desalojados) que son arrojados a la calle como refiere la primera secuencia del relato.
- *Los juzgados y el desarraigo*: Es parte de los espacios del sujeto colectivo profesionales, desde allí ejercen diversos roles jurídicos y profesionales, y en este marco se dictamina el futuro de los inquilinos, cuyo único puente con este lugar es Romero, su abogado. Desde este espacio el sujeto inquilinos es asumido como un sujeto jurídico que debe someterse a lo que dictamine la ley.

So pena de adelantar resultados del análisis axiológico, de este conjunto de figuras del discurso fílmico se puede postular la hipótesis según la cual a los espacios apropiados como hogar les corresponden elementos figurativos como casa, protección, mientras que otros son los del desamparo o del desarraigo (como pérdida de las referencias del hogar donde se echan raíces y se cultiva la memoria en sentido comunitario), de lo que se puede construir la relación isotópica:

casa : calle :: amparo : desamparo,

de modo que:

casa : calle :: arraigo : desarraigo

Esta secuencia isotópica evidencia el sentido que durante el relato se le da a estos espacios y que configuran el espacio de los *inquilinos*, la casa como símbolo del arraigo, en oposición a la calle como símbolo del desarraigo.

Las figuras **temporales** de la oposición *arraigo/ desarraigo* pueden sintetizarse así:

- *Los antecedentes históricos de los lugares*: la Casa Uribe y la Pajarera como figuras del arraigo: estos inmuebles del centro de la ciudad, fueron casas residenciales de tipología colonial. Posterior al conflicto político y social del 9 de abril de 1948, desatado a causa de la muerte del asesinato del caudillo Jorge Eliecer Gaitán, estas casas se transformaron en viviendas multifamiliares, debido a su ubicación y tamaño podían albergar varias familias y gente sin hogar.
- *La experiencia temporal de los inquilinos como figuraciones del arraigo*: Algunos de los inquilinos evidencian que han vivido allí durante más de 50 años, y esperan morir en este sitio, y aunque los más jóvenes no lleven tanto tiempo, si se han arraigado debido a la estructura familiar del lugar. La casa alberga sujetos provenientes de diferentes partes del país, incluso extranjeros.
- *La experiencia de los propietarios como figuración del desarraigo*: El propietario, afirma que estas casas son de su propiedad, aunque durante más de 50 años no haya reclamado las casas; legalmente ha perdido el derecho de dominio, pero él hace desaparecer las pruebas para recuperar los inmuebles y hace operar a todo el estamento jurídico y policivo a su favor.
- *El orden jurídico como figura del desarraigo*: Son los operadores jurídicos los que establecen los plazos a los inquilinos para que entreguen la casa. El relato refiere tres momentos en los que el juzgado, por diversas razones (resultado

de estrategias desarrolladas por los inquilinos) les otorga plazos determinados, casi siempre entre 8 y 10 días para la entrega del inmueble. En estos plazos los *profesionales* ejercen también presión para que los días otorgados a los *inquilinos* no sean muchos.

De esto se desprende, siguiendo las secuencias isotópicas previas, que existe una relación entre los inquilinos y la casa apropiada, tanto por la experiencia de vida construida allí, en comunidad, como en el acto de dar vida (habitar y convivir) al espacio; mientras que por una rememoración histórica como pretexto, los profesionales buscan la casa como objeto de cambio, para fines instrumentales:

Los espacios de la administración de la justicia empiezan a asociarse a los dispositivos del despojo o la enajenación del amparo, como operadores del desarraigo desde lugar de memoria y arraigo de los inquilinos, que pueden constituirse en la figura de una comunidad o familia en la siguiente secuencia isotópica:

casa : oficinas :: vida comunitaria : vida instrumental
inquilinos : profesionales :: hogar : operadores de justicia
comunidad: burócratas :: familia : enajenadores

Las figuras de los **actores** en la oposición *arraigo/ desarraigo* pueden sintetizarse así:

- *El arraigo y los inquilinos*: La incertidumbre y el desasosiego frente al hecho inminente de tener que dejar la casa, frente a este hecho la reacción es colectiva con interrogantes sobre el qué será *de nosotros y qué vamos a hacer*. Los inquilinos no buscan solucionar el problema de manera individual, sino en trazar un plan llamado la estrategia del caracol, propuesta por Jacinto, es la figura más importante del arraigo; el someterse a este difícil plan, implica en todo caso, asumir que perderían su espacio, su hábitat. Otras figuras de arraigo, son

las formas de evitar que los sacasen de la casa, primero por las estrategias legales y luego por la fuerza, el uso de armas y dinamita, también la invocación de otras fuerzas, el invitar al Fray Luis a realizar misas y oraciones para invocar la ayuda divina para que no los desalojaran.

- *Los profesionales y el desarraigo*: presuntos propietarios y operadores jurídicos nunca vieron al sujeto colectivo *inquilinos* como un sujeto en posición vulnerable, siempre fue valorado como un sujeto intruso, que debía someterse como fuera a la ley sin que, al propietario, y mucho menos al operador jurídico le importara su suerte. Valoración que se evidencia en la forma despectiva en como ellos se refieren a los inquilinos: *infelices, malparidos, hampones*, que en el contexto del relato son figuras verbales de desarraigo. El hacer perder las pruebas del derecho de dominio de Trinidad por posesión; el presionar al juzgado para que no les otorgue un tiempo prudencial de desalojo; el intento de homicidio, ejecutado por hombres de Holguín hacia Romero, son figuras del desarraigo predicadas por la película.
- *Las fuerzas policivas y el desarraigo*: estos operadores configuran en el relato figuras del desarraigo. El atuendo (uniforme de policía) y su presencia significa miedo para los inquilinos, y aún más con sus acciones; por ejemplo, al violentar las puertas de las viviendas durante las diligencias, o ejercer la represión física frente a cualquier intento de resistencia por parte de los habitantes del predio. Son acciones que constituyen figuras del desarraigo, el relato refiere que a causa de estos enfrentamientos fallece un menor.

La relación isotópica resultante y sintética, con respecto de lo que representan las acciones de los sujetos colectivos es:

inquilinos : profesionales :: arraigo : desarraigo

Recursos del discurso fílmico como figuras de la oposición *arraigo/ desarraigo*:

- *Puntos de vista y focalizaciones de la cámara y el arraigo*. Desde el punto de vista de la cámara, en el discurso fílmico prevalece la presencia del sujeto colectivo *inquilinos*, ellos están presentes en más secuencias que el sujeto colectivo *profesionales*. La cámara hace énfasis en la primera parte del discurso en el desasosiego y la angustia reflejada en los rostros de los personajes y en sus acciones; enunciada a través de planos medios y primeros planos. También nos muestra la relación de ellos con el espacio *casa*, la cámara muestra parte de sus universos íntimos: disposición del espacio a partir de sus elementos y los objetos que conforman la atmósfera personal con que cada quien llena su habitación. Esta relación de intimidad y hogar también se evidencia en las secuencias que enuncian acciones colectivas que los *inquilinos* desarrollan en espacios menos privados de la casa: patios y corredores. Dos objetos, mencionados anteriormente, simbolizan la estrategia (la acción de cargar y llevar consigo las pertenencias): el muro de la virgen, símbolo de las creencias divinas; y la bañera de Gabriela, símbolo de la intimidad.
- *Música incidental/ extradiegética y el arraigo*. La música que utiliza el discurso durante las secuencias en que se evidencia la organización y el trabajo de los inquilinos en el desarrollo de la estrategia, refuerza el efecto de sentido de lo positivo, de la cohesión social como comunidad y el sentido de pertenencia por su casa, refuerza la idea de arraigo.
- *El sonido y el desarraigo*. Elementos sonoros que hacen parte de la puesta en escena de los enfrentamientos en las secuencias de las diligencias judiciales, son figuras del desarraigo: la voz del juez leyendo la sentencia frente a la casa (incluso la jerga jurídica que utiliza); el sonido de la máquina de escribir; el ruido de las pisadas de los pelotones de policías; el ruido de disparos, gritos, lamentos; explosiones que suceden durante la confrontación física producida por

la fuerza pública al tratar de desalojar por la fuerza un inmueble ocupado por una comunidad, todos ellos conforman en el enunciado el universo sonoro del desarraigo.

- *El color del arraigo.* Las secuencias al interior de la Casa Uribe, están filtradas a través de una luz cálida que baña el espacio. Los sujetos y objetos son enunciados con tonos amarillos y rojizos que transforman la temperatura del ambiente y sugieren un ambiente más cálido en contraste con el frío de la calle, sugerido a través del color azulado del amanecer y la oscuridad del anochecer. En varias secuencias se alternan las dos luces, la amarilla del interior con la azul del exterior, estas tonalidades cálidas son figuras que construyen el efecto de sentido del arraigo sobre el objeto en disputa, la casa habitada por los *inquilinos*.
- *El color del desarraigo.* Los demás espacios aparte de la Casa Uribe: la casa Holguín, la calle y los juzgados son enunciadas a través de temperaturas de color más altas que generan unas atmósferas un poco más hacia la luz blanca, grisácea o azulosa, no son lugares oscuros, pero no transmiten la calidez de la luz amarilla (símbolo del fuego). Desde el color se presentan como espacios más neutros, más operativos e impersonales; en contraposición, a la calidez del hogar. Estos espacios se configuran como carentes de arraigo, simbolizando, en oposición, el desarraigo.
- *La iluminación del arraigo.* La iluminación cálida, amarilla y rojiza al interior de la Casa Uribe, refuerza la idea de arraigo y de calidez del hogar. La luz natural al final de la película, cuando los inquilinos logran llegar con todas sus pertenencias y evadir sanos y salvos la diligencia del desalojo, y se ven en un gran plano general reunidos, con sus atuendos de diversos colores bajo la luz del día, señala a través de la luz, la figura de la esperanza, de la recuperación en parte de la esencia del hogar. Es un nuevo comienzo para ellos.

- *La iluminación del desarraigo.* La iluminación cálida de la casa, contrasta con la iluminación natural o artificial de la casa Holguín y de los espacios jurídicos, desde donde se emiten las órdenes y sentencias lo cual configura una luz de trabajo en estos espacios laborales (ausencia de calidez). Cuando los inquilinos se enteran de su posible desalojo, en las primeras secuencias, visten atuendos de color negro, (debido al velorio del menor fallecido) y la secuencia sucede en la noche, lo cual genera una atmósfera de claroscuro, la cual refuerza el efecto de sentido desde el color frente a la angustia y la zozobra del inminente desahucio.

De este análisis de figuras, que incluyen elementos propios del discurso fílmico, como el sonido, el color y la iluminación, surgen otro tipo de isotopías enunciadas por estas figuras en el relato; por ejemplo, a partir de los efectos de color de la oposición entre luz cálida y luz blanca, puede establecerse la isotopía que opone la tensión entre los espacios del arraigo (la luz cálida enunciada en la relación de los inquilinos con la Casa Uribe), y los espacios del desarraigo (los espacios de los operadores judiciales y del sujeto colectivo profesionales) caracterizados por una luz más blanca, más difusa y menos expresiva:

luz cálida : luz blanca :: hogar : burocracia

Dado que los espacios de la burocracia administrativa, tecnológica y de los operadores de justicia actúan en función de despojar un bien al verdadero propietario, sucede:

casa : institución :: arraigo : desarraigo

En el caso de los inquilinos, la incertidumbre y la zozobra frente a la inminencia del desahucio, se presenta en la película en unos tonos claroscuros, con un mayor porcentaje de penumbra en el encuadre, en contraste con los planos finales, cuando llegan al nuevo lote, y los inquilinos están en el exterior en plena luz día, y

todos sonrían y celebran con júbilo, a partir de estos cambios en la apariencia de los inquilinos y lo que se expresa a través de la iluminación, surge la siguiente isotopía:

penumbra : luz :: incertidumbre : certidumbre.

A modo de conclusión de este apartado, y a partir del análisis de las diferentes figuras que sobresalen en el relato fílmico, se establece la presencia en el relato de dos grupos sociales de diferentes características socioeconómicas, que desde la perspectiva de Bourdieu ocupan distintos lugares en el esquema sociológico del capital económico y cultural. Esta situación limita la presencia del grupo menos poderoso, desde el aspecto económico en ciertos lugares que no le son socialmente permitidos o en los que su presencia se valora negativamente. En este ámbito, este grupo desarrolla un fuerte arraigo hacia el lugar de habitación, la Casa Uribe, no solamente por su valor como membrana de protección física, sino por la significación psicoactiva y sociocultural (como *hogar* y como el lugar donde estos sujetos han desarrollado importantes lazos de amistad y vecindad y se resguardan de las valoraciones negativas que reciben en otros espacios del universo sociolectal). Esta pequeña comunidad de sujetos *informales* representa una suerte de microcosmos de la sociedad colombiana, compuesta por diversas estructuras familiares (disfuncionales o, mejor, fuera del canon tradicional de familia) de diversas procedencias, que cohabitan en un mismo espacio.

Este objeto valor casa es reclamado por otro grupo social, conformado por profesionales que, a través de las instituciones legales y policivas, y teniendo como herramienta el mandato jurídico, ejerce toda la presión a través de estos mecanismos para desalojar al sujeto colectivo *inquilinos*. Es importante señalar que debajo de lo legal, el análisis figurativo del discurso refiere figuras de la ilegalidad ejercida por este grupo frente a los inquilinos, como la desaparición de las pruebas de derecho de dominio de Trinidad, o el intento de homicidio hacia Romero, el abogado

que defiende los intereses de los inquilinos. Así quedan establecidos elementos que convergen a la hipótesis interpretativa del filme como una tensión entre el arraigo y desarraigo, con acciones desarrolladas por los grupos de sujetos en disputa y evidenciadas a través de figuras antropomorfas, espaciales, temporales, y en sí, en las formas propias del discurso cinematográfico.

En cuanto a la forma en que se organiza el discurso fílmico, el montaje cinematográfico organiza el discurso a partir de 58 secuencias, en ellas se desarrolla y se reitera la tensión entre arraigo y desalojo, organizada como tensión ascendente en la medida que van avanzando en el relato los intentos de desalojo por parte del operador jurídico y que los tiempos para los inquilinos resuelvan su situación son cada vez más cortos. El montaje también evidencia el hecho del desalojo cíclico a través de la alternancia entre el tiempo pasado y el tiempo presente, donde ubica un primer desalojo en el pasado, y sutilmente insinúa un segundo desalojo, años después, ubicado en el tiempo presente donde está implicado el narrador del relato.

2.7 LA ORGANIZACIÓN NARRATIVA O TRANSFORMACIONAL EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

Los signos que fueron analizados hasta esta parte y que corresponden a figuras presentes en la película (figuras espaciales, temporales, actorales y, en este caso, del lenguaje cinematográfico), en esta segunda parte del análisis, según el modelo de Fontanille¹⁰³, se analizará el texto-enunciado, es decir, en la observación de la coherencia y cohesión interpretativas, para lo cual se deben determinar el disposi-

¹⁰³ FONTANILLE, Jaques. Textos, objetos, situaciones y formas de vida. Los niveles de pertinencia de la semiótica de las culturas en *Transversalité du Sens*, Denis Bertrand & Michel Costantini, dir., Paris, P.U.V. 2007. [Traducido por Horacio Rosales para la Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia, junio 2010].

tivo de enunciación y la eficacia de las isotopías figurativas que se instauran a partir del proceso narrativo y que contribuye a establecer los fundamentos axiológicos (el nivel más profundo y generador de la organización del objeto) contenidos en el objeto significativo. El autor lo describe claramente en la siguiente afirmación, a partir de un texto planario, un afiche, que es tomado como modelo para el análisis, y que en este caso resulta pertinente también por el carácter “plástico” del texto fílmico estudiado:

El paso al nivel de pertinencia superior, aquel del “texto” y del “discurso”, integra todo o parte de estos elementos sensibles en una “dimensión plástica” y el análisis semiótico de esta dimensión textual puede reconocer o atribuirle directamente formas del contenido, axiologías, incluso roles actanciales. En suma, los elementos sensibles y materiales de la imagen llegan a ser pertinentes desde un punto de vista semiótico solamente en el nivel superior, es decir, en el momento de su integración en “texto-enunciado.”¹⁰⁴

Las figuras analizadas dan evidencia en el texto fílmico de unos roles actorales que habitan y realizan acciones en unos espacios y tiempos determinados y que son representados, en el caso de la película *La estrategia del caracol*, a través de formas cinematográficas, lo que implica un ordenamiento de los planos en secuencias, en bloques de imágenes y sonidos.

En esta segunda parte, el análisis se ocupará de determinar cómo al interior del discurso no solamente existen estos roles actorales, sino que ellos están relacionados con niveles más profundos del análisis del contenido del discurso: el nivel narrativo, las estructuras narrativas y las estructuras fundamentales, que evidencian axiologías y las valoraciones que constituyen formas de vida, representaciones en el discurso de formas de ser y hacer en el mundo de la vida. En este análisis es fundamental establecer los roles actanciales del plano del contenido del discurso, para poder establecer las estructuras narrativas, lo cual es un análisis abs-

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 2.

tracto de las dinámicas de permanencia y cambio de los actantes, como lo explica Courtés:

permanencia vs cambio. Se trata aquí, lo adivinamos, de una de las primeras articulaciones posibles de la percepción y de la comprensión de nosotros mismos y del mundo. Gracias a esta distinción fundamental entre lo que es estable y lo que es modificado o transformado, damos sentido a todo lo que constituye nuestro universo semántico, a lo que hemos denominado, siguiendo a L. Hjelmslev, el plano del contenido.¹⁰⁵

El actante es definido a partir de varias acepciones desde la literatura semiótica, entre ellas, Fontanille¹⁰⁶, afirma que los actantes son las fuerzas y los roles necesarios para el cumplimiento de un proceso; desde los personajes de una intriga, los sintagmas de una frase, los roles a los actores de una obra de teatro son por ejemplo, algunas de sus realizaciones concretas. El autor indica que la noción de actante debe distinguirse y no confundirse con las nociones tradicionales de personaje, protagonista, héroe o actor; concluye que el actante es una entidad abstracta cuya identidad funcional es necesaria para la predicación narrativa¹⁰⁷. Para Latella, el actante designa al que realiza una acción o sufre un acto, es un tipo de unidad sintáctica, una forma anterior a cualquier vertimiento semántico y/o ideológico, por esta razón reemplaza eficazmente al de personaje, pues designa además de seres humanos, animales, objetos o conceptos¹⁰⁸.

A partir del análisis figurativo, se establecieron unas figuras actorales, que conformaban dos grupos principales de sujetos, los *inquilinos* y los *profesionales*, que evidenciaron características comunes entre ellos, y por este motivo se clasificaron en sujetos colectivos que determinan sus acciones a partir de la relación que establecen con sus objetos de valor, en este caso La Casa Uribe. Esta relación del

¹⁰⁵ COURTÉS, Jaques. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos, 1990. p. 99.

¹⁰⁶ FONTANILLE, Jaques. Semiótica del discurso. Perú: Universidad de Lima; Fondo de cultura económica, 2001, p. 123.

¹⁰⁷ Ibid., p. 125.

¹⁰⁸ LATELLA, Graciela. Metodología y teoría semiótica Análisis de Emma Zunz de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Hachete, 1989. p. 30.

sujeto que está conjunto a un objeto, es decir el sujeto colectivo *inquilinos* que al inicio del relato se encuentra conjunto a la casa; esto es un estado inicial de conjunción del sujeto con su objeto valor. Este estado puede verse transformado a lo largo del relato si el segundo sujeto colectivo, los *profesionales*, logra despojarlo del objeto valor. Los profesionales tienen el rol actancial de antisujeto, porque buscan impedir a toda costa que el sujeto este en conjunción con el objeto valor, este antisujeto colectivo se encuentran disjunto del objeto valor y su objetivo es transformar su estado, estar en conjunción con él para lo cual debe arrebatárselo al sujeto colectivo *inquilinos*.

2.7.1 La disputa de la Casa Uribe

En la primera parte de *La estrategia del caracol*, en el enunciado fílmico se halla un narrador que inicia un discurso en el que se refiere a unos hechos específicos, lo que se resuelve enunciativamente con el recurso fílmico (figura de tiempo) del *flash back*; este sirve para presentar a cada uno de los sujetos colectivos que conforman el relato, pero ¿cómo se definen desde la perspectiva semiótica estos sujetos colectivos y cómo se tematizan? Según Courtés, lo temático en el discurso se define en oposición a lo figurativo:

En oposición a lo figurativo, lo temático deber ser concebido sin ninguna ligazón con el universo del mundo natural: se trata de contenidos, de significados de los sistemas de representación que no tienen un elemento correspondiente en el referente (...) Si lo figurativo se define por la percepción, lo temático se caracteriza por su aspecto propiamente conceptual. Así, el amor o el odio, la bondad o la maldad no existen, digamos, en el plano de la percepción: son conceptos abstractos. En cambio, lo que dependerá de los cinco sentidos, son los gestos de amor o de odio, de bondad o de maldad que, además, variarán según los universos socio-culturales.¹⁰⁹

Aunque los temas presentes al interior de un discurso tengan una naturaleza conceptual (imperceptible para los sentidos), el autor señala que las manifestaciones expresivas orales y corporales por parte de los actores si son perceptibles como

¹⁰⁹ COURTÉS, op. cit., p. 238.

señales de la valoración y de los vertimientos tímicos de sentido que el actor le da a un tema, lo cual hacen evidente su sistema axiológico. Como se ha expresado en el análisis figurativo precedente, los elementos temáticos ya aparecen establecidos a través de figuras que adquieren significación en el entorno enunciativo fílmico en que aparecen y son la manera de hacer concreciones o materializaciones expresivas o encarnadas semióticamente de los elementos abstractos.

Un actor puede, en el desarrollo de la narración, tematizarse por la figuratividad que le corresponde, pero también por el hacer, por las acciones que ejecuta. Si hay una acción que se repite a lo largo del presente discurso fílmico es el intento de despojar o de desplantar o desarraigar a otros que han echado raíces en un lugar que termina siendo objeto de disputa. Ya se ha mostrado con abundancia cómo de este intento reiterado por desalojar, expulsar a un grupo de habitantes de una casa, surge el sujeto colectivo, porque son un grupo de actores enunciados en la película, que comparte un mismo estado actancial inicial de conjunción a este objeto y se tematizan como *inquilinos* que tratan de mantener la relación conjuntiva con la casa: el rol temático del grupo queda establecido y en el interior de este está otro tipo de tematizaciones según las acciones individuales de cada actor particular, de los cuales ya se han hecho descripciones figurativas con la mención del encabalgamiento de lo figurativo y la razón temática de cada actor y actante en el desarrollo de los programas de la acción.

El segundo sujeto colectivo, cuyo rol actancial es de antisujeto, puesto que su objetivo es despojar a los inquilinos de su objeto valor (arraigo) encarnado en la casa, está conformado por el conjunto de operadores jurídicos, policiales y el demandante junto a sus guardaespaldas, tematizados por el análisis como los *profesionales*, porque operan en la esfera profesional del universo sociolectal al que pertenecen, también en oposición a la esfera informal en la que operan los *inquilinos*.

Las 58 secuencias con que se compone este discurso fílmico dan unidad temática o coherencia por la recurrencia de figuras actorales que se presentan en los espacios y con acciones que los constituyen en un actante con un mismo propósito, a pesar de las dudas o cavilaciones que caractericen a cada actor particular. Las secuencias han sido divididas en tres grupos; treinta y tres (33) corresponden al rol temático de *los inquilinos* o los protagonistas del relato, donde se destacan algunos roles actorales (Don Jacinto, Doña Trinidad y el “perro” Romero); diecinueve (19) corresponden al segundo rol temático *los profesionales*, compuesto por los propietarios aparentes o los antagonistas del sujeto del relato y con figuras como: el Dr. Holguín, el demandante, y sus guardaespaldas, el abogado Mosquera, el juez y los operadores policivos; seis (6) de estas secuencias corresponden al narrador, Gustavo Calle Isaza, quien pertenece al rol temático de los *inquilinos* y es el sujeto que inicia y concluye el relato.

El grupo de figuras actorales inquilinos, reúne los atributos semióticos de un actante sujeto (S1) que enfrenta la orden judicial inminente de desalojo, como lo afirma Romero en un diálogo: *Yo no tengo más armas que la ley, y aquí, en esta notificación, nos dan plazo de 10 días*. La Casa Uribe está en la disputa y encarna, figurativamente, el espacio de convivencia, hogar, memoria y arraigo como convergencia de valores. La casa es un resguardo físico y de protección del mundo exterior, también un lugar en el que los inquilinos han tejido unos lazos afectivos de convivencia, memoria y pertenencia al lugar: *Lo que es que a mí de esta casa no me sacan. Aquí nací y aquí me voy a morir; Nos echaron a los de La pajarera, si nos echan lo primero que tenemos que sacar son las almohadas*. La inminencia del desalojo es reforzada en el relato, con la expulsión violenta de los vecinos de la casa de al lado, los inquilinos de La pajarera, hecho que desembocó en la muerte de un niño, y que les cierra a los inquilinos de la Casa Uribe la posibilidad de una defensa física para repeler a la fuerza pública y judicial que es la institución que ejecuta estas diligencias en el entorno sociolectal enunciado.

En cuanto al hacer jurídico, tampoco existen muchas posibilidades de defensa, puesto que Romero, el abogado, recibe ya la notificación de entrega del inmueble ordenada por el juez, lo que les indica que el proceso falló en su contra y deben atenerse a la ley. Frente a lo que Jacinto afirma: *Esto no es más que un papel de mierda. Lo único que vale es lo que hagamos nosotros de ahora en adelante.* Se consolida entonces un programa narrativo de base (PNB 1) denominado el tema del arraigo y defensa de la dignidad que es el objetivo de las acciones de los inquilinos y la resistencia de estos al desalojo o despojo de la Casa Uribe, acción estratégica que describe el Gustavo Calle Isaza, el narrador, en un diálogo:

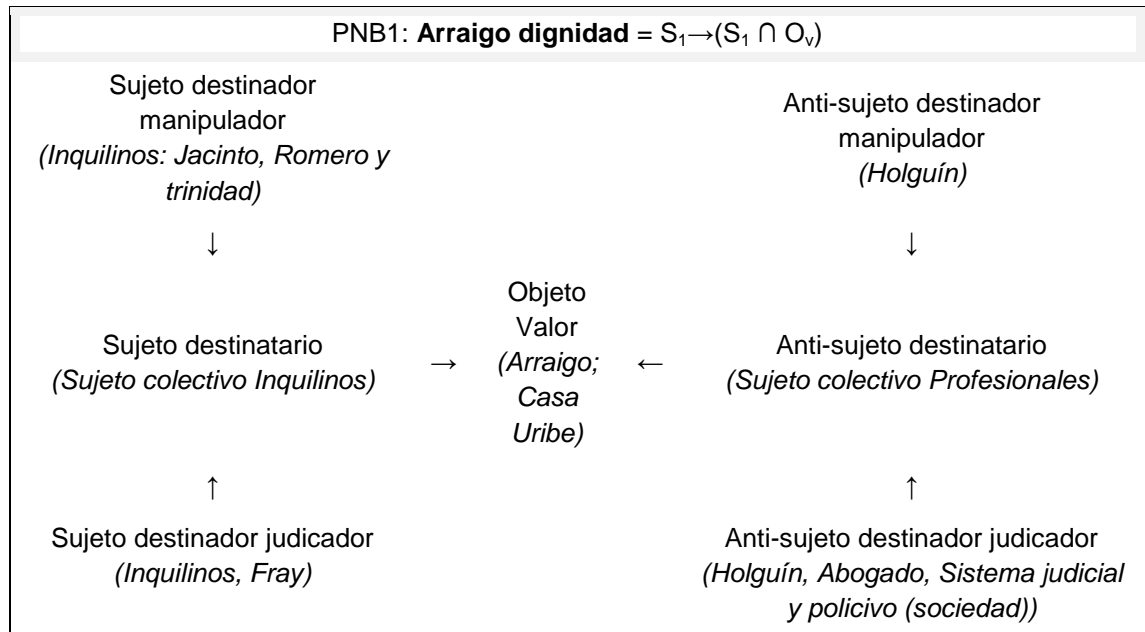
GUSTAVO CALLE ISAZA: ¿Una estrategia?, una verdadera estrategia. Claro que imposible de llevar acabo en los 10 días que nos había dado de plazo el señor juez para desalojar la casa, ¡imposible! Claro que Romero nos había prometido una prórroga, pero no todos creíamos en Romero, ni tampoco creíamos en la estrategia. Prisioneros de nuestro pasado, nuestro egoísmo y nuestra ignorancia nos debatíamos entre la confusión y la duda.

Es entonces cuando en el relato comienzan a operar las figuras de tiempo, frente al ordenamiento jurídico los inquilinos tienen poco tiempo, y no tiene un lugar a donde ir, hecho al parecer intrascendente en el enunciado desde la perspectiva de los profesionales, porque ninguna de estas instituciones se pregunta por la suerte que tendrán los desahuciados. Los inquilinos, a partir de diversos programas narrativos de uso (PNU), logran ganar algo de tiempo y evitar en dos oportunidades el desalojo. Por su parte Holguín, el anti-sujeto destinador, presiona a su abogado, que su vez presiona al juez y al teniente, es decir a los profesionales, para que desde sus posiciones sociales ejecuten lo más pronto posible el desalojo. Pero este no es el único programa narrativo de uso que emprende Holguín, pues también utiliza la fuerza y la violencia a través de sus empleados guardaespaldas y su abogado para desaparecer pruebas, golpear, amenazar e intimidar a algunos miembros del grupo de los inquilinos, como el caso de la golpiza perpetrada al abogado Romero. Estos hechos evidencian dos estrategias de confabulación de Holguín, lo que alude a una forma de vida caracterizada por la trampa y la apariencia. En una, proyecta la imagen de un propietario víctima de unos supues-

tos usurpadores, los inquilinos, ante el juez y la sociedad y, en otra, más oscura si se quiere, ordena, clandestinamente, desaparecer pruebas y personas que irían en contra de las ambiciones personales, lo que es una forma de configurar acciones propias del hampa tejidas con relaciones sociales y manejo de influencias en diferentes ámbitos sociales, lo que es, en suma, efectos del uso del poder.

Puede entenderse así que en el relato existe un programa narrativo de prueba o donde existe la relación polémica de dos sujetos en pos del mismo objeto, aunque este encarne valores diferentes para cada uno de los emprendedores de las acciones. Sucede así un antagonismo en la que cada uno de los sujetos reivindica una identidad, una posición, lo que solo se resuelve con el dominio de uno (los profesionales) sobre otro o sobre el objeto (la casa), sin negociación posible para resolver el problema intersubjetivo, lo que, en *La estrategia del caracol*, deja a la deriva a los sujetos despojados y desarraigados (los inquilinos), a un grueso ámbito social a la deriva y sin recursos para hacer valer los derechos, mientras que el antagonista asegura, de algún modo, el *tener* (poseer objetos, como la casa). La identidad de los profesionales queda caracterizada, irónicamente, por un modo de hacer no conforme a la ética y la moral planteada en el universo sociolectal de la narración. En el siguiente esquema actancial se pueden apreciar los roles actanciales del programa narrativo de base de los inquilinos:

Figura 3. Esquema actancial del programa narrativo de base del sujeto colectivo *inquilinos*¹¹⁰



Al inicio del relato, cuando los *inquilinos* son informados de la inminencia del desalojo, confirman que la estrategia del antisujeto (Holguín y demás operadores) por usurpar su derecho de dominio sobre el bien ha sido exitosa. Acción que desde su perspectiva es a todas luces injusta. Este hecho motiva un sentimiento colectivo y espontaneo de resistencia, y que, de acuerdo al saber de cada uno surgen planes para mantener su conjunción con el objeto y aplazar el desalojo lo más que se pueda. El plan que surge de los líderes del grupo, específicamente de Jacinto, es llevarse la casa a costas con el objetivo de no perderlo todo y de no entregar la casa en los términos y plazos que exige la ley, lo cual, teniendo en cuenta los antecedentes enunciados no es más que una humillación. Por esto resuelven hacerlo de la manera más digna posible para ellos. El principio de dignidad, como reflejo

¹¹⁰ El modelo del presente esquema actancial, es una variación de Eduardo Serrano Orejuela, a partir del esquema mítico propuesto por Greimas en: GREIMAS, Algirdas. *Semántica Estructural*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

de sobrevivencia opera en el sujeto destinador¹¹¹ (Jacinto, Romero, Trinidad) ante la adversidad inminente, y su toma de posición influye en el sujeto destinatario (S1) a mantener su objeto (Ov). Como sujeto colectivo acceden (primero Romero, luego Trinidad, la decisión de esta última fue determinante para que sumaran el resto de inquilinos) a participar en la gesta propuesta por Jacinto que consistía en dejar de creer en las leyes y trabajar con sus propias manos en una solución para toda la comunidad. Los inquilinos son también los sujetos judicadores en el esquema actancial, ellos valoran positivamente el poder mantener la propiedad de la casa, o el poder disponer de su suerte; Fray Luis, el sacerdote que por accidente se entera de la estrategia, termina colaborando en ella y es el único representante de una institución, en este caso religiosa, del universo sociolectal, que valora de manera positiva la gesta de los inquilinos.

Holguín, su abogado, el juez y la policía, son los actantes anti-sujetos judicadores, puesto que ellos, al hacer parte del proceso jurídico otorgan valor al objetivo del antisujeto, la acción del desalojo. Holguín y su abogado porque obviamente tiene intereses directos sobre el objeto valor, pero el juez y la policía, porque es su deber hacer jurídico, es lo que habitualmente sucede en ese universo enunciado, la sentencia debe cumplirse y el despojado debe marcharse, por lo tanto, son ellos (y la sociedad en general) quienes valoran positiva o negativamente el desenlace del proceso.

¹¹¹ Al respecto es pertinente el concepto de trascendencia en relación al actante destinador que proponen Greimas & Courtés: "(...) en efecto los relatos populares plantean al destinador como establecido en un universo trascendente (donde se supone que los dones no disminuyen jamás la cantidad de los bienes disponibles, postulados como inagotables), por oposición al destinatario-sujeto perteneciente al universo inmanente". En este caso lo inmanente puede asumirse como la experiencia de los sujetos en el mundo real (enunciado) y lo trascendental sería como una forma de ver aspectos del mundo real desde una perspectiva superior; por ejemplo, de los valores que están en juego en el relato. Por eso ante lo injusto de su situación, en los inquilinos emerge la fuerza interior de salvaguardar su dignidad, y ella (enunciada en el discurso en figuras lingüísticas) es el detonante para las acciones (hacer) que emprenden los inquilinos. Para ampliar el concepto de trascendencia en semiótica ver: GREIMAS, A.-J y COURTÉS, J.. Diccionario Razonado de la teoría del Lenguaje, Vol. I. Madrid: Gredos, 1990. p. 419.

2.7.2 El hacer manipulador de los sujetos colectivos y los sistemas axiológicos emergentes

Una vez establecido el objeto valor central del presente discurso fílmico, el cual enfrenta a un sujeto colectivo (inquilinos) y a un antisujeto colectivo (profesionales), en este apartado se establecen las estrategias de manipulación desarrolladas para la ejecución del programa y el anti-programa narrativo de base, la disputa de la casa Holguín.

Según Denis Bertrand¹¹², el esquema narrativo (donde anteriormente establecimos las estructuras actanciales y sus acciones) permite establecer la representación del texto, como objeto semiótico, reducido a sus propiedades esenciales. Por su parte, Courtés¹¹³ señala que el esquema deja visualizar, en un discurso, las relaciones entre los procesos de manipulación y sanción con la acción, por ende con la competencia o la performance de los sujetos; es decir, con las capacidades dadas para el actuar de un sujeto y sus acciones en sí al interior de un programa narrativo.

Para que un programa narrativo pueda realizarse, el sujeto hace operar una serie de competencias en función del programa narrativo de base y los programas narrativos de uso para la consecución de su objetivo. El hacer manipulatorio en semiótica se entiende como la capacidad de hacer-hacer a otro sujeto una acción, o hacer-crear algo; el sujeto manipulado puede ser otro o puede ser el mismo que origina la manipulación; es decir, un sujeto puede manipularse a sí mismo para conseguir un objetivo.

¹¹² BERTRAND, Dennis. Précis de Sémiotique Littéraire, Paris: Nathan, 2000, pág. 5, [citado por ARÉVALO, Luis F. en Preguntas que invitan a leer desde una dimensión semiótica en educación básica. Enunciación. Revista digital Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2009. Recuperado en: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/view/3275/4784>

¹¹³ COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

Lo anterior se puede constatar en la acepción de *manipulación* del diccionario razonado, en donde se establece que:

la manipulación se caracteriza por ser una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado: en el primer caso, se trata de un, «hacer-ser; en el segundo, de un “hacer-hacer”»; estas dos formas de actividad, de las cuales una se inscribe, en gran parte, en la dimensión pragmática y la otra en la dimensión cognoscitiva, corresponden, así, a estructuras modales de tipo factitivo.¹¹⁴

Retomando el análisis, y como se ha dicho, se observa que la disputa por un mismo objeto por parte de dos sujetos distintos configura la estructura de un esquema narrativo canónico de prueba, el cual se define como el encuentro de dos programas narrativos concurrentes, dos sujetos se disputan un mismo objeto¹¹⁵. En el caso de la película, los dos sujetos colectivos, los profesionales (donde hallamos el “supuesto” propietario demandante) y los inquilinos, entran en disputa del mismo objeto valor, la Casa Uribe, según el autor el esquema se compone de tres etapas:

confrontación → dominación → apropiación / desposesión

En la etapa de confrontación, ocurre la puesta en presencia en el discurso de dos actantes y de sus programas narrativos que ocupan un mismo campo de referencia y se dirigen hacia un objeto valor. En la etapa de dominación, según el autor, antes de ganar o perder el objeto, los sujetos miden sus fuerzas, se enfrentan para saber cómo sacaran ventaja del otro, es decir cómo pueden adquirir una posición más dominante y como la victoria tiene más valor mientras más fuerte es la resistencia. El autor señala que, en términos modales, la dominación es un asunto de intensidad y de cantidad. Estas dos partes conforman un esquema ascendente que se intensifica en la confrontación, y finalmente un esquema descendente que conduce a la apropiación o desposesión y que con la transferencia del objeto se distensiona la narración.

¹¹⁴ GREIMAS, Algirdas & COURTES, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo 1. Madrid: Editorial Gredos, 1991. p. 251.

¹¹⁵ FONTANILLE, Jaques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de cultura económica, 2001. p. 98

De manera coherente, el relato expone dos dispositivos programáticos narrativos que se confrontan por un objeto que reviste valores diferenciados para los actantes, de modo que cada programa narrativo está acompañado de un dispositivo pasional complejo. El primero es el de los inquilinos de la casa, quienes se encuentran apegados con cierto exceso y en relación de conjunción con la Casa Uribe, donde habitan y que es el objeto valor de la disputa. La casa es el espacio habitacional, donde se ejercen roles cotidianos que conforman y hacen parte de su identidad individual y colectiva y desde donde planean los proyectos de vida, de modo que la casa es el objeto del arraigo a un lugar en el que el sujeto se siente en relación con la tierra, la cultura, la memoria individual y colectiva, es el sitio donde transcurre una vida cotidiana más o menos solvente y digna y en la que se solucionan las urgencias en el marco de creencias y costumbres compartidas entre tradiciones urbanas y rurales, difíciles de transformar de manera intempestiva.

En la etapa de confrontación, los inquilinos, a través de la información que Romero, su abogado, logra indagar en el juzgado, se enteran de que ellos serán los próximos en ser desalojados (se enteran de la existencia de otro actante antisujeto que persigue el mismo objeto valor de ellos) además de que ellos ya presenciaron el violento desalojo de la casa vecina. La noticia produce una gran incertidumbre y pone a prueba el saber de los inquilinos, al preguntarse qué van a hacer, como se evidencia en este corto diálogo:

TRINIDAD: Dr. Romero ¿Qué va a pasar ahora con nosotros?

ROMERO: En el juzgado dicen que nosotros somos los próximos...

GLORIA: ¿O sea que nos va tocar conseguir para donde irnos?

Los profesionales, liderados por Holguín con poder económico y jurídico, al inicio del relato ya han avanzado en el hacer jurídico, incluso con ciertas trampas que evidencian un hacer-ilegal por parte de Holguín, quien con su grupo de abogados desarrolla una estrategia ilegal para evitar que le otorguen el derecho legítimo de

dominio a Trinidad y, por ende, a los inquilinos, como lo explica Romero en un diálogo de la película:

ROMERO: Ella tiene derecho legítimo sobre esta casa, lo que pasa es que no se pudo probar el término de la prescripción. El abogado Mosquera se presentó con testigos falsos y pruebas chimbas.

Frente a lo cual reacciona Trinidad: *Lo que es que a mí de esta casa no me sacan. Aquí nací y aquí me voy a morir.* Se establece el *no querer* abandonar la casa, es decir el *no querer–deber hacer*, puesto que la sentencia es un mandato jurídico irrevocable. Frente al sin sentido de esta situación y la ansiedad para los inquilinos está la alternativa propuesta por Jacinto. Este posee un saber artístico sobre la arquitectura de un escenario teatral y el manejo de las tramoyas y las poleas que mueven las pesadas escenografías, pero, además, el relato evidencia que también posee un saber cómo resistente social, puesto que tiene conocimientos de estrategias de guerra y armas (en una secuencia de la película canta “A las barricadas”, una canción popular relacionada con el anarcosindicalismo de España durante la guerra civil). Resultado de este conocimiento idea un plan, pero sabe que debe comunicárselo primero a Romero para que él lo ayude a convencer al resto de inquilinos:

JACINTO: Entonces ni hablar vayamos buscando donde coño irnos, Porque que nos echan nos echan.

ROMERO: ¿Y QUÉ ganamos haciendo lo que usted dice?

JACINTO: Nuestra dignidad

ROMERO: Su estrategia no tiene antecedentes, Jacinto

JACINTO: Eso es precisamente lo que más me gusta. Mire Romero no jodamos más, hagamos una cosa, usted haga lo suyo yo lo mío, si lo suyo no funciona, no importa, pero por una sola vez tenga fe en las personas y no solo en las leyes.

El plan de Jacinto consiste en intervenir la casa, desmantelarla por completo y a través de un mecanismo de poleas y llevarse las partes hacia otro lugar, en donde posiblemente podrán construir otra casa. Acción que soluciona el problema de la ausencia de una vivienda para todos los inquilinos, y al mismo tiempo, cumple con

el mandato jurídico, puesto que estarían aceptando la expropiación, pero, el hecho de que sean ellos mismos los que la hagan, y que la casa no le quede al antisujeto (Holguín), para ellos, es una forma de no perder su dignidad.

El valor de la casa, marca una diferencia entre los dos universos a los que pertenece cada sujeto colectivo, los *inquilinos* pertenecen a la esfera informal de la estructura sociolectal enunciada en la película, es decir son un grupo de familias no canónicas, la mayoría de ellos no tiene un trabajo formal, son obreros, cocineros, vendedores callejeros, incluso algunos ejercen la prostitución y el hurto. La casa como espacio y los lazos de afectividad son una suerte de red de apoyo que ayuda a mejorar sus condiciones materiales, físicas y emocionales.

Desde la perspectiva de los *profesionales*, la casa es un objeto que vale por el intercambio económico que pueda realizarse con ella, todos ellos pertenecen a la esfera formal, son profesionales y/o empresarios, ejercen un rol social definido y están articulados al ámbito laboral de la estructura sociolectal, algunos de ellos, como Holguín, tiene una posición social privilegiada, con gran poder adquisitivo, con gusto hacia hábitos y costumbres extranjeras (posiblemente resultado de sus intercambios comerciales con otros países) y los objetos tecnológicos, en varios momentos él les habla a sus subalternos a través de dispositivos como intercomunicadores, boqui toquis y monitores.

Desde esta esfera formal a la que pertenece el sujeto colectivo *profesionales*, se valora al sujeto los inquilinos como una suerte de paria, y con una orden judicial en su contra, ninguno de estos individuos, que son representantes de los estamentos institucionales, se pregunta por la suerte de los inquilinos luego del desalojo, ni siquiera el juez, quien debe ser el más justo. Este, en uno de los intentos de los inquilinos por ampliar el plazo, evidencia que poco le importa la consecución de un techo para ellos:

ROMERO: Lástima porque queríamos hacer un desalojo pacífico y hasta amistoso.
JUEZ DÍAZ: ¿Y?
ROMERO: Y que no hemos podido conseguirle techo a todo el mundo.
JACINTO: Difícil...
ROMERO: (Acercándose con cautela a Díaz) Y se oyen rumores (el doctor Díaz se levanta).
JUEZ DÍAZ: ¿Qué rumores?
ROMERO: Usted sabe, doctor, como en la pajarera... ¡Lástima la casa!
JUEZ DÍAZ: ¿Qué propone?
ROMERO: Hasta el viernes...
JUEZ DÍAZ: Ni por el putas, ¡perro!

En otra secuencia, en donde se va a ejecutar la acción del desalojo, el juez dicta un mandato que queda registrado en sus actas y que justifica la irrupción al ámbito privado de una casa:

JUEZ DÍAZ: El cruce sagrado del espacio público a la intimidad se hace por fuerza de ley y no por el atentado a la privacidad, así que solicito la entrega del inmueble. Una vez requerida la entrega del inmueble, este despacho procede a golpear

Desde la perspectiva de la ley, prima el derecho de dominio de la propiedad, sobre la dignidad de las personas que habitan el inmueble, en este caso por más de 50 años; en esta perspectiva se ampara el sujeto colectivo de los *profesionales* y, desde allí ejerce su poder y su hacer manipulatorio para acelerar el proceso. Por ejemplo, Holguín promete más encargos jurídicos al abogado Mosquera si este logra rápidamente el desalojo; también invita a almorzar al juez y este accede. Durante estos encuentros, Holguín habla de posibles negocios, demostrando su poder frente a estos funcionarios y la tranza de negociación bajo la mesa, al igual que Mosquera con el teniente. Esto hace que estos funcionarios actúen como empleados de Holguín (son comprados por él), es decir, el hacer-manipulatorio de Holguín hace-hacer a estos individuos en función de los intereses del demandante, como se evidencia en este diálogo del juez y Mosquera quienes le están dando explicaciones a Holguín:

JUEZ DÍAZ: Ahora, en cuanto al desalojo todo está prácticamente listo, ya no les quedan recursos.

MOSQUERA: Yo ya le notifiqué al comandante de la estación y a la prensa.

Trato por parte del juez hacia los demandantes, que contrasta con el trato despectivo que el juez (en el penúltimo diálogo) y demás funcionarios tienen hacia los *inquilinos*. Algunos otros ejemplos presentes en diálogos del sujeto profesionales enunciados en la película:

MOSQUERA: ¿Qué tal los malparidos, ah?

HOLGUÍN: Pues fíjese en que terminaron... en verdaderas guaridas del hampa.

HOLGUÍN: Cállame a este manteco.

Las expresiones como *malparidos*, *hampa*, *manteco* son valoraciones disfóricas que construyen un estereotipo peyorativo desde el universo formal al que pertenecen los *profesionales*, insultos que se dirigen hacia los *inquilinos*, quienes pertenecen a una esfera de trabajos informales y de formas de vida no convencionales y más relacionados con estrategias de supervivencia en medio de la marginación social. Según Anne Paveau,¹¹⁶ los estereotipos son construidos y compartidos por los sujetos en el mecanismo de la cultura y se convierten en una rejilla de evaluación (modelo colectivo) que condiciona la percepción y la comprensión del mundo; a través de esta rejilla, los sujetos ejercen la sanción o manifiestan la euforia o disforia, valoración positiva o negativa, respecto a un objeto u otro sujeto en el universo sociolectal. Lo que se evidencia en la etapa de confrontación del esquema narrativo de prueba es que el antisujeto colectivo de los *profesionales* y la esfera socioeconómica a la que este pertenece tienen una valoración negativa y peyorativa hacia los *inquilinos*, y este hecho facilita el hacer manipulatorio del sujeto poseedor del poder, para que los organismos dispuestos socialmente para impartir justicia, favorezcan sus intereses. En cuanto a la relación entre la valoración y la ideología, Van Dijk afirma que:

¹¹⁶ PAVEAU, Anne, Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition. París: Presses Sorbonne Nouvelle. 2006. p.24.

Los valores desempeñan un papel central en la construcción de las ideologías. Junto con las ideologías, son los puntos de referencia de evaluación social y cultural. [...] No tomamos a los valores como abstracciones sociales o sociológicas, sino como objetos mentales compartidos de cognición social.¹¹⁷

Desde esta perspectiva, la ideología del universo sociolectal enunciado en la película favorece a los sujetos que pertenecen a la esfera formal, en términos de Bourdieu a los sujetos que poseen mayor capital económico y cultural (en este caso que han recibido una educación superior formal, por eso la denominación de *profesionales*) y a su derecho de dominio de la propiedad privada por encima del bien general y de la dignidad de los sujetos afectados, los inquilinos. En este contexto ideológico, la acción del desalojo y el desplazamiento es legítima y por ende valorada positivamente por el sujeto colectivo de los *profesionales* y la función judicial y policial que lo soporta; en este proceso se desconocen los derechos humanos de los inquilinos (aspecto que ninguno de ellos se cuestiona en el relato) que terminan tematizados en la narración como víctimas.

Frente a esta ideología oficial y autoritaria, surge en el sujeto colectivo de los *inquilinos* una afirmación que modaliza el creer de los inquilinos; esto ocurre durante un diálogo en que Jacinto le dice a Romero:

JACINTO: por una sola vez tenga fe en las personas y no sólo en las leyes.

Indicando que se debe confiar (creer) más en las personas (cohesión social) y no solo en las leyes (mandato institucional), lo que se simboliza con la acción de Jacinto de romper la orden de desalojo expedida por el juzgado, que les daba diez días de plazo para entregar la casa. La voz de Jacinto es una voz intrínsecamente convincente en el relato, esta voz, afirma Mijail Bajtín, toma una significación profunda e importante en el proceso de formación ideológica del hombre, define las bases mismas de la actitud ideológica ante el mundo; no es una voz en calidad de

¹¹⁷ VAN DIJK, Teun. Ideología. Una aproximación multidisciplinaria. Barcelona/Buenos Aires: Gedisa. 1999. p. 10.

información, de regla o de modelo, pero aparece en calidad de voz intrínsecamente convincente, que puede ser autoritaria, aunque no siempre coinciden, como lo señala el autor:

A pesar de las diferencias profundas entre estas dos categorías de palabra ajena, pueden unirse ambas en una sola palabra, que es también, al mismo tiempo, autoritaria e intrínsecamente convincente. Pero tal unión se da raras veces; en general, el desarrollo ideológico del proceso de formación se caracteriza precisamente por una divergencia terminante entre esas dos categorías: la palabra autoritaria (religiosa, política, moral; la palabra del padre, de los adultos, de los profesores, etc.) carece para la conciencia de convicción intrínseca; y la palabra intrínsecamente convincente, carece de autoridad, no está sostenida por ninguna autoridad, carece con frecuencia de reconocimiento social (de la opinión pública, de la ciencia oficial, de la crítica).¹¹⁸

Durante la acción de romper el papel Jacinto afirma:

JACINTO: Esto no es más que un papel de mierda. Lo único que vale es lo que hagamos nosotros de ahora en adelante.

En esta frase se puede inferir la posición axiológica del sujeto colectivo inquilinos; al no aceptar los términos impuestos por el juzgado, valora negativamente la expropiación como hecho jurídico y deja de creer en la justicia; en cambio, comienzan a creer en el hacer del sujeto colectivo, en la suma de talento humano en función de un objetivo común, que es la recuperación de la dignidad a través de la posesión y la potestad de decidir por ellos mismos (manteniendo su cohesión) la suerte de la casa.

En la etapa de dominación del esquema canónico de prueba, las figuras de tiempo cobran un valor importante en el relato. Los diez días iniciales de plazo dado a los inquilinos son insuficientes para que ellos puedan realizar su estrategia; el saber jurídico de Romero y su creatividad hacen que emprenda varios programas narrativos de uso con el objetivo de aplazar la fecha del desalojo de la casa, el primero

¹¹⁸ BAJTÍN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.1989. p. 158

consiste en utilizar a Lázaro, un inquilino que también lleva años habitando la casa y se encuentra en un estado de convalecencia como pretexto para aplazar la fecha. Eulalia, esposa de Lázaro, cuida de él, cuando se cumple la fecha y se dispone la calle como escenario para el desalojo, el alegato de Romero es el siguiente:

ROMERO: Conforme a lo contemplado en el numeral ocho del artículo 434, con todo respeto me permito señalar, que dentro del predio se encuentra una persona, de quien tengo la cédula de ciudadanía, que a mi juicio se encuentra enferma y en grave peligro de muerte si se desaloja.

Este alegato lo pone el juez en consideración, a lo que Mosquera, el abogado de la contraparte, responde: *¡Yo le pago el hospital a este infeliz pero se lo llevan ya!*. Finalmente logran la prórroga, este tiempo les sirve a los líderes de los inquilinos para terminar de convencer al resto de la estrategia y ponerla en marcha. Con este objetivo, Jacinto lleva a Trinidad y a Romero al teatro en donde trabaja para mostrarles los mecanismos de la tramoya allí se da el siguiente diálogo:

JACINTO: Misia Trina, estos son los templos de la música y del teatro, en ellos el arte y la civilización hallan sus más sublimes manifestaciones despertando sentimientos de generosidad y de esperanza (...)

TRINIDAD: A mí me gusta más mi casa.

JACINTO: La casa es la misma, la nuestra Sra. Trinidad..., lo único que queríamos era mostrarle el mecanismo.

TRINIDAD: ¿Sabe qué Jacinto?, déjemelo consultar una vez más con las ánimas del purgatorio...

ROMERO: Sra. Trinidad... Adviértales que es una consulta urgente.

El saber de Jacinto, se plantea en el discurso a través del quehacer en el arte, lo que es una ganancia en la competencia de los inquilinos que tienen alguna posibilidad de solventar su situación, ya que, por la vía legal, las puertas están cerradas. En el diálogo se evidencia un creer religioso muy arraigado en parte de la comunidad de los inquilinos, posiblemente debido a que varias de las figuras actorales son de edad avanzada y tradicionalmente han celebrado juntos rituales religiosos. De hecho, en el relato surge la supuesta aparición de la virgen en un muro de la

casa, este hecho es utilizado por Jacinto y Romero para manipular una respuesta afirmativa por parte de Trinidad y se convierte en el primer objeto pesado que probará el mecanismo de poleas que transportará toda la casa, por lo tanto, en símbolo de que la gesta será posible.

El narrador describe en un diálogo la reacción del sujeto colectivo inquilinos frente a la aprobación de Trinidad para la estrategia:

GUSTAVO CALLE ISAZA: El acuerdo de Trinidad; calentó a los tibios, envalentonó a los timoratos y decidió a los indecisos. Bueno y ahí si pues se echó a rodar la estrategia, claro. De cada cual, según su capacidad, dijo don Jacinto. Y empieza ese verraco a organizar equipos, brigadas, comités hasta pa' la comida ¿oye? Y ese movimiento de ¡andamios tabla, picos, palas! ¡Eso era una sinfonía mejor dicho! Y hubiera usted visto ese movimiento, gente pa' allá, gente pa' acá. Y hasta los más enviciados con la vida, dejaron de lado el lado negro de su corazón, y empezaron a meterle ¡brío!, ¡pasión!, ¡amor! pa' esa estrategia ¿oye?

El hacer manipulatorio de los líderes hace que todo el sujeto colectivo inquilinos valore de manera eufórica el plan estratégico, la idea de Jacinto es la única opción a la pulsión tímica de los inquilinos de querer y poder permanecer conjuntos a la casa, les devuelve la esperanza, y hace emerger en ellos la pasión por conservar su hogar y las relaciones construidas en él, *el arraigo*, este hecho fortalece la cohesión como grupo y hace que actúen como un bloque homogéneo en donde se desdibujan sus diferencias. Pero el plazo vuelve a cumplirse y aún les falta mucho. Romero emprende un segundo programa de uso, que consiste en cambiar las placas de las direcciones en las fachadas de las casas ubicadas en la misma calle, para que cuando llegue el juez y los funcionarios a ejecutar la diligencia, los inquilinos puedan alegar que la dirección del inmueble esta errada en los documentos. Este programa se realiza y les otorga algo más de tiempo.

En el discurso fílmico se evidencia que el sujeto colectivo de los *inquilinos*, a través de sus programas narrativos de uso, logra aplazar el desalojo y ganar tiempo, lo cual en la etapa de dominación, etapa en las que ambos sujetos en confronta-

ción muestran sus fuerzas, inquieta al antisujeto destinador, Holguín y su abogado Mosquera, quienes emprenden un programa de uso de eliminación del adversario, para lo que se valen de la competencia basada en el poder económico que posee Holguín y que le permite la compra de conciencias. Holguín envía a sus hombres, su abogado y sus guardaespaldas, para que secuestren y eliminen a Romero, el abogado de los inquilinos, quien ha demostrado más astucia en su hacer jurídico que Mosquera. Holguín, entonces, duda y valora negativamente los avances de la justicia en la que él se ha amparado como supuesta víctima y sabe que los inquilinos han logrado evadir las fechas del desalojo, lo cual va en contravía a su interés. Entonces arranca el programa de eliminación del otro, que es completamente ilegal, y evidencia un hacer delictivo en el sujeto colectivo *profesionales*. Frente al juez y la policía, Holguín y Mosquera son víctima y abogado, que buscan reclamar el derecho a la propiedad privada de la casa, supuestamente con un fin altruista sobre el futuro patrimonial de la casa como objeto arquitectónico, que alberga cierto valor histórico, pero en realidad su verdadero interés es económico al planear con ella una transacción comercial, como se devela al final de la película. La forma de vida, en este caso, consiste en utilizar tanto los medios legales como los recursos ilegales para cumplir su objetivo, despojar al otro de la casa, evitar que el bien circule, pero proyectando siempre una imagen aceptable de sí mismo en el universo sociolectal.

Este tipo de acciones realizadas por los demandantes son enunciadas por Gustavo Calle Isaza en esta etapa de dominación, ocurre durante una de las diligencias de desalojo: Al llegar Holguín y reunirse con Mosquera y el Juez, frente a la Casa Uribe, Gustavo Calle que habla con una periodista, mira a Holguín y le reclama a grito entero:

GUSTAVO CALLE ISAZA: (...) para sacarnos de esta casa otra vez lo mismo, que las amenazas, que la cortada de la luz, que las golpizas, que la cortada de agua, que los ¡chantajes!, ¡que los sobornos!, ¡que los testigos falsos!
HOLGUÍN: Lo manda retirar del lugar con la ayuda de la policía.

Este modo de operar del sujeto profesionales intensifica al apego de los inquilinos hacia la casa, puesto que el obrar ilegal del demandante, coadyuvado por la inoperancia del sistema judicial para detectar estos atropellos (manipulado en parte por Holguín, quien les hace creer que él es un sujeto honorable, que es una víctima, y que es muy poderoso) produce en el sujeto posibles simulacros de mejora económica y bienestar con el hecho de estar al lado de los sujetos influyentes y poderosos y de actuar a favor de esto, aún en contra de mínimos legales, éticos y morales. Mosquera, el juez y el teniente buscan ser valorados positivamente por Holguín, hecho que hace que los inquilinos desconfíen de la justicia y los perciban a los *profesionales* como un único grupo social enemigo

Un segundo factor que contribuye a que emerja el sentimiento de arraigo de los inquilinos frente a la casa, puede inferirse en un diálogo de Calle Isaza con una periodista que cubre el desalojo:

GUSTAVO CALLE ISAZA: El capitán Montoya jamás llegó a santa Sofía del Darién pero el terror que causo el rumor de su infausta presencia ahuyento para siempre a todos sus habitantes y Gustavo Calle Isaza fue el último en salir de ese pueblo asesinado, ¿Y saben asesinado por quién? por el miedo... Por eso es que a mí no me gusta el destino señorita...

Calle Isaza da cuenta de un desplazamiento en su pueblo de origen, en el contexto de la violencia bipartidista, ocurrida en Colombia a mediados del siglo XX, y referenciada en el presente discurso fílmico. Este hecho tematiza a los inquilinos como víctimas recurrentes de fenómenos sociales como el desalojo y el desplazamiento. Calle Isaza, desplazado de la región antioqueña; Jacinto Ibarguren, inmigrante y posiblemente antiguo militante sindicalista y revolucionario en el entorno de la guerra civil española; y así como ellos, obreros, amas de casa, adultos mayores; incluso transexuales, como el caso de Gabriela, son seres con carencias sociales, económicas y afectivas que encuentran en la comunidad de la Casa Uribe, la posibilidad de reparar estas carencias. La estrategia de Jacinto es la posibi-

lidad de dignificarse, de darse su lugar una vez más, ya que las leyes no contemplaron de nuevo sus derechos básicos.

En una conversación con Justo, otro inquilino, le reclama a Jacinto por el uso de explosivos para derrumbar lo que quede de la casa, Jacinto le responde: *¡No diga huevonadas Justo! si esta casa no fue para nosotros, no va ser para nadie*. Esta acción que es percibida de manera radical por algunos de los inquilinos configura en el relato la modalización del *poder* de los inquilinos, pues ellos no poseen poder económico; la estrategia propuesta por Jacinto (cargar su casa como los caracoles) se llega a financiar porque por suerte hallan unos objetos de valor enterrados en la casa; tampoco tienen poder político o social, es decir ellos no cuentan con un trato privilegiado frente a los entes de control, como si lo tiene el antisujeto. Su único poder es su creatividad para tratar de evadir el mandato sin caer en la ilegalidad. El derrumbe físico de la casa en el escenario público del desalojo jurídico, adquiere sentido para los inquilinos como un símbolo de una victoria parcial para a sí mismos y para la sociedad; victoria que demostraría que con astucia y creatividad puede vencerse el poder dominante.

Finalmente, en esta etapa de dominación, los inquilinos logran ganar dos veces el tiempo para poner en marcha su programa narrativo. Romero, ya recuperado de la golpiza, junto con Jacinto van por última vez al juzgado para buscar un último plazo. El juez se niega rotundamente, pero ellos lo convencen argumentando una posible revuelta, y que si se les concede el plazo los inquilinos entregarían la casa pintada a los demandantes. El juez, teniendo en cuenta los antecedentes violentos en el desalojo de La pajarera, accede y posterga el desalojo para el siguiente viernes.

En la última etapa del esquema canónico de prueba, la apropiación o desposesión del objeto valor por alguno de los sujetos, el sujeto colectivo de los *profesionales* está confiado, sabe que ya se les agotaron todos los argumentos jurídicos posi-

bles a los *inquilinos* para postergar la entrega de la Casa Uribe. Mosquera le indica a Holguín cómo se hará el operativo:

MOSQUERA: La distribución será la habitual, habrá dos unidades de policía a la entrada de la boca calle oriental y otras unidades de policía a la entrada de la bocacalle occidental colocadas estratégicamente (..) Aquí puede pasar el carro de la televisión y dejar a los periodistas

Para este fin prepara una presentación en diapositivas, porque sabe que a Holguín le gusta la tecnología. En el siguiente diálogo se reitera en el discurso fílmico, el poder que posee este sujeto colectivo para disponer del cuerpo policial, y también de los medios de comunicación:

JUEZ DÍAZ: ¿A usted también lo llamó Mosquera?

TENIENTE: Me digo que al parecer los de la casa la iban a entregar pacíficamente, me dijo que llegaba un poquito tarde.

JUEZ DÍAZ: A mí me dijo lo mismo.

TENIENTE: Eso sí llamó a la comandancia pidiendo que le mandaran los refuerzos, Allá arriba tengo como 50 unidades.

Por su parte, el sujeto colectivo *inquilinos* se dispone para el día clave para el desenlace de su estrategia, como lo relata el narrador:

GUSTAVO CALLE ISAZA: Ya no hubo más postergaciones y nos encontramos ante el día "D", "D" de día. Se vivían momentos febriles y dramáticos. Todo tenía que marchar sincronizado, al segundo, y cada cual, incluido el que le habla, debía cumplir con su parte sin vacilación ni desmayo. La suerte estaba echada...

La diligencia se lleva a cabo durante la mañana. Los *inquilinos* desocupan van dejando la casa, los pocos que quedan esperan adentro la señal de Gustavo Calle desde la calle, para detonar la dinamita y derrumbar lo que queda de la casa (únicamente la fachada). La estrategia de los inquilinos consiste en asumir su desalojo, pero llevándose consigo la esencia de la casa, elementos, objetos que pueden volver a armarse y de alguna forma recuperar su espacio en otro lugar, manteniendo su cohesión como grupo. Lo cual no es del todo una derrota, aunque se

pierde el espacio físico, ellos logran mantener la conjunción con una parte del objeto valor, logrando la conjunción con una parte del objeto valor. A diferencia del sujeto colectivo *profesionales*, cuyo programa narrativo de base no se realiza y queda virtualizado porque no logran la conjunción con el objeto valor. Al desaparecer la casa, se evidencia un mensaje que el sujeto colectivo *inquilinos* le dejan a los *profesionales*, a través de un grafiti que pintaron sobre el muro posterior del lote y que dice: *ahí tienen su hp casa pintada*. Con este último mensaje le están otorgando la propiedad al sujeto con el “tienen” y el “su” del grafiti, pero como una representación, puesto que el objeto real ha desaparecido.

La creatividad de los inquilinos al utilizar la ambigüedad de la frase sobre la casa pintada, que puede ser el objeto casa con pintura nueva (como lo entendió el juez) o un objeto pared, en donde se hace una representación bidimensional de la casa (como lo hicieron los inquilinos) hace que el sujeto colectivo inquilinos haya cumplido con lo que prometió. Entregó lo que dijo en la fecha y hora pactadas, sin entrar en la ilegalidad. Por eso terminan celebrando en su nuevo lote la realización de su programa narrativo, sin tener asuntos pendientes con las instituciones legales del universo sociolectal.

El saber y el poder del sujeto colectivo *profesionales* es derrotado por el saber ingenioso de los *inquilinos*, incluso, la capacidad de comprensión del juez, su *parámetro de lectura* entra en conflicto debido a las acciones ejecutadas por el sujeto colectivo *inquilinos*, como se evidencia en el discurso:

JUEZ DÍAZ: ¡Secretario! Vámonos para la oficina y allá terminamos el acta, código en mano, porque ahí si en estos casos no sé francamente qué hacer.

En oposición, Gustavo Calle Isaza (narrador) valora más de una vez en el enunciado el programa narrativo de base ejecutado por los inquilinos:

GUSTAVO CALLE ISAZA: Oiga, ¿usted sabe quién soy yo? Yo soy el famoso Gustavo Calle Isaza Izasa, que tomó parte en la legendaria gesta del desalojo de la Casa Uribe. Una luminosa enseñanza que todavía no ha sido debidamente asimilada.” (...) “¡Y pare de contar, hasta ahí las ínfulas del tal Mosquera, y el punto final de esta gesta epopéyica popular!

En primer lugar, Calle Isaza valora las acciones ejecutadas por los inquilinos (a los que él pertenece) positivamente, les otorga los calificativos de *legendaria* y *gesta epopeyita* exaltando la acertada realización del programa narrativo. Pero señala que la enseñanza: *el creer más en las personas que en las leyes, o que el saber y la creatividad puedan vencer al poder opresor* no ha sido asimilada, porque él mismo, pocos años después, en el tiempo presente enunciado por el discurso fílmico está siendo desalojado de nuevo, lo que infiere en el relato que el final parcialmente feliz de los inquilinos, fue momentáneo, porque ellos vuelven a ser desalojados en el futuro, por lo menos una parte de ellos.

Para concluir, antes del análisis pasional que prosigue, es necesario señalar que según Fontanille, las modalidades (querer/deber/saber-creer/poder) “son los constituyentes de la identidad pasional; y el acento de intensidad hace del querer el constituyente que dirige toda la identidad del actante”¹¹⁹. Según la teoría de las modalidades: estas se clasifican en potenciales (creer–adherir (creer en alguien)), que determinan las creencias del sujeto; virtualizantes (querer-deber), que determinan motivaciones en el sujeto; actualizantes (saber–poder), que determinan aptitudes y competencias; y realizantes (ser-hacer) que determinan acciones y efectuaciones del sujeto en los programas narrativos.

En el análisis, el sujeto colectivo de los *inquilinos* se halla en la modalidad del creer; se evidencia una creencia religiosa en algunos de ellos, pero sobresale el adherir, cuando se realiza el hacer manipulatorio de Jacinto, Romero y Trinidad, y la totalidad de inquilinos creen en ellos y en la resolución estratégica, por lo que adhieren a ellos. Por el contrario, los *inquilinos* no creen en los operadores de la

¹¹⁹ FONTANILLE, Jaques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de cultura económica, 2001. p. 179.

justicia del universo sociolectal. En cuanto a las modalidades actualizantes, el saber en ellos es un saber creativo y un saber jurídico que les permite planificar la estrategia, ganar el tiempo con recursos jurídicos, aunque al mismo tiempo saben que el proceso legal ya está perdido y que no tienen un poder económico ni político. El poder de los inquilinos radica en la cohesión de grupo. En cuanto a las modalidades realizantes, este mismo hacer estratégico como grupo les permite realizar la estrategia y, al hacerla, se hacen dignos a pesar del mandato de desalojo.

A partir de las modalidades del sujeto colectivo de los *inquilinos* halladas en el discurso fílmico, y de su reacción frente a la amenaza del desalojo, en medio de unas condiciones sociales y económicas precarias que padecen como comunidad, se va instalando en él, también a partir de diálogos enunciados en el texto fílmico que ya se han citado, un régimen de creencia en el que importa más lo que hagan ellos por sí mismos que las leyes y el universo sociolectal. Es un régimen de creencia en donde se propone el *rebusque* como solución a los problemas sociales y a la búsqueda de las condiciones mínimas para vivir. Forma de vida que, de alguna manera, ya estaba instalada en ellos al pertenecer a las esferas informales del universo sociolectal, sus profesiones, sus trabajos, su estructura familiar y vecinal, no pertenecen a las estructuras formales de la sociedad en la que se encuentran inmersos, y este hecho, los ubica, según la teoría de Bourdieu, en un lugar menos privilegiado en la escala social, en cuanto a su capital económico y cultural.

Al saber que el universo sociolectal no les otorga ninguna solución, optan por el rebusque, por tratar mantener su conjunción a la casa y no doblegarse ante el imperativo jurídico, aunque parte de este rebusque consiste en no infringir la ley, pues hacerlo empeoraría su suerte y el fracaso en la búsqueda de la dignidad a partir del trabajo y de la cohesión social que se instala en la perspectiva ideológica del sujeto colectivo de los *inquilinos*, lo cual se hace evidente en el dialogo final cuando el periodista le pregunta al narrador sobre el porqué de la estrategia:

JOSÉ ANTONIO: Está bien don Gustavo... ¿Lo que no entiendo es todo esto para qué?

GUSTAVO CALLE ISAZA: Pa qué, cómo qué pa'que Pues pa... ¿Pa'qué le sirve a usted la dignidad?... ¿ahh? ¿Esa palabra no existe o qué? Pa' la dignidad hombre... Para la dignidad nuestra...

En el sujeto colectivo de los *profesionales* se halla la modalidad del creer, pues se evidencia una creencia hacia el proceso jurídico que luego se cuestiona al avanzar el relato (Holguín duda de la habilidad de su abogado y de la diligencia del proceso). El creer también se evidencia con el hacer manipulador de Holguín que hace que Mosquera y el juez crean en su poder y en las promesas de riqueza y negocios futuros. En general el sujeto colectivo de los profesionales cree y defiende la propiedad privada por encima del bienestar común. El desalojo y la vulneración de derechos fundamentales como la vivienda, no son cuestionados por ninguno de los profesionales ni por la sociedad a la que pertenecen. En cuanto a las modalidades actualizantes, el saber en ellos es un saber jurídico y, en el caso de Holguín y Mosquera, un saber de las estrategias legales e ilegales para ejercer la manipulación en el ámbito profesional, el *lobby*, el soborno, la desaparición de sujetos y pruebas para cumplir sus objetivos. Este sujeto tiene poder económico y político, y lo ejerce desde una posición privilegiada del universo sociolectal; en cuanto a las modalidades realizantes, su hacer jurídico y su hacer ilegal no logra la realización de su programa narrativo de conjunción con el objeto valor, sufren una humillación a manos de los *inquilinos*.

Además de la forma de vida, en la que se evidencia el cinismo (el sujeto conoce los valores, pero actúa en contra de ellos). Al respecto Rosales y Pardo afirman sobre el cinismo:

(...) el cinismo es una postura radical de rechazo a la cultura y los valores de esta e instituye un alejamiento del sujeto de su propia dimensión humana, pues, como dice Harkot de la Taille, sin objeto-valor, no hay institución de sujetos y, en consecuencia, desaparece la posibilidad de establecer contratos (2006). Por esta razón, el cí-

nico no concede su confianza ni al orden social ni a la alteridad y, sin esta confianza, el contenido del valor de la solidaridad no es reconocido.¹²⁰

El cínico proyecta simulacros de sí mismo aceptados por la sociedad, pero realiza acciones ilegales en la clandestinidad, en el sujeto colectivo *profesionales* se evidencia a partir de su hacer en el marco de una ideología burguesa, en la que prima el derecho a la propiedad privada, por encima de los derechos fundamentales de la comunidad. Holguín claramente no tiene problemas económicos y no necesita de la Casa Uribe para solucionar su problema de vivienda, su interés es únicamente económico con el fin de seguir aumentando su fortuna, y por esta razón, evita, incluso de forma ilegal (aunque siempre se proyecte socialmente como víctima) que el bien inmueble circule entre la comunidad que sí lo necesita (los *inquilinos*). Los cuales se encuentran conjuntos y tiene derecho legítimo a la casa por prescripción (derecho que tiene un inquilino de reclamar la propiedad de un inmueble después de 20 años de habitarlo). Holguín es amparado por las instituciones jurídicas y policiales del universo sociolectal enunciado, las cuales, según el discurso fílmico, hacen respetar de manera injusta el derecho a la propiedad privada, por encima de las necesidades de la comunidad, aunque esta sea más vulnerable que quién exige la reclamación, hecho que evidencia en la sociedad representada un desequilibrio social aceptado socialmente, que hace parte de una forma de vida del universo formal y profesional, en donde los sujetos buscan el bien individual por encima del bien colectivo.

¹²⁰ ROSALES, H. & PARDO, O. La incompetencia del ciudadano y el mandato constitucional colombiano (artículo que hace parte de la investigación Competencia de los actores sociales en el orden jurídico colombiano, desarrollada entre febrero de 2014 a diciembre de 2015, en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Industrial de Santander, UIS, en Bucaramanga, Colombia.)

2.8 DISPOSITIVOS PASIONALES DEL APEGO EXCESIVO

En la película argentina *El secreto de tus ojos*, de Juan José Campanella, durante una de las escenas, ocurre un diálogo entre dos investigadores que tratan de encontrar al presunto autor de un homicidio: *un tipo puede cambiar de todo, de cara, de casa, de familia, de novia, de religión, de dios, pero hay una cosa que no puede cambiar Benjamín, no puede cambiar de pasión*¹²¹; el diálogo hace referencia a una de las pasiones presentes en la cultura argentina, la afición al fútbol, la única pista que tienen del asesino, y por la que lo logran capturar, es el nombre del equipo de fútbol del que es hinch. Pero la pasión se hace evidente en el enunciado a partir de figuras perceptibles como la expresión de los ojos, hecho que constituye el título de la obra, las pulsiones patémicas de algunos de los personajes se hacen perceptibles a través del intercambio de miradas, al sospechoso lo descubren por su mirada lasciva hacia la víctima, recurrente en varias fotografías, y no es el único que se delata a partir de las manifestaciones del sentir, porque las miradas entre sí de la pareja de protagonistas evidencia un apasionado enamoramiento mutuo, que no llega a realizarse.

Las pasiones aparecen en el discurso como portadoras de efectos de sentido muy peculiares; despiden un aroma equívoco, difícil de determinar. La interpretación que la semiótica ha retenido es que ese aroma específico emana de la organización discursiva de las estructuras modales. Pasando de una metáfora a otra, se podría decir que este efecto de sentido proviene de una cierta combinación molecular: al no ser propiedad de ninguna molécula en particular, es el resultado de su disposición de conjunto. Una primera observación se impone: la sensibilización pasional del discurso y su modalización narrativa son concurrentes, no se entienden una sin otra y, sin embargo, son autónomas, probablemente regidas, al menos en parte, por lógicas diferentes [...] las modulaciones pasionales, tal como se manifiestan por medio de efectos de sentido, parecen provenir de ordenaciones estructurales de otro tipo, de dispositivos patémicos que rebasan las simples combinaciones de los contenidos modales que estos dispositivos conjugan y que escapan, en un grado que es preciso determinar, a la categoría cognoscitiva. Poder hablar de la pasión es, pues, intentar reducir la distancia entre el "conocer" y el "sentir".¹²²

¹²¹ CAMPANELLA, J.J. (director). *El secreto de tus ojos* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Haddock films, Tornasol films, Telefe. España: Canal +1, TVE. 2009.

¹²² GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones, de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002, p. 19.

Teniendo en cuenta los planteamientos teóricos de Greimas y Fontanille sobre la semiótica de las pasiones, puede afirmarse que hasta este momento el análisis se ha dedicado a establecer los estados y las acciones de los sujetos en el discurso fílmico *La estrategia del caracol*, algo así como el “estado de las cosas” del mundo enunciado, mundo que es transformado por los sujetos que, como veremos en este apartado, también involucra su “estado de ánimo” (estado pasional) además de sus competencias modales. Es decir, entre el proceso entre un estado y otro de las cosas del mundo, media un “cuerpo sintiente” que permite establecer la relación entre sujeto y mundo. Entonces, según los autores:

Merced a esta transformación, el mundo en cuanto "estado de cosas" se vuelca sobre el "estado del sujeto"; es decir, se reintegra en el espacio interior y uniforme del sujeto. En otras palabras, la homogeneización de lo interoceptivo y de lo exteroceptivo gracias a la mediación de lo propioceptivo instituye una equivalencia formal entre los "estados de cosas" y los "estados de ánimo" del sujeto.¹²³

Las pasiones analizables son manifestaciones, en el proceso narrativo y que están en la base de las actuaciones de los sujetos; en el caso presente, es posible que existan pasiones compartidas por actores que constituyen los sujetos colectivos. Puede afirmarse que tales efectos afectivos de sentido en el discurso fílmico son producto de procesos propioceptivos (respuestas tímicas y patémicas) de los sujetos, frente a impulsos exteroceptivos (las cosas del mundo) e interoceptivos (los regímenes de creencia y las rejillas de lectura instaladas en estos sujetos durante su proceso de adaptación al mundo, su componente cognoscente). Es decir que, el impulso pasional surge por la ausencia o necesidad de algo, un objeto concreto o abstracto presente en el mundo de la vida. Para que surja la pasión, el sujeto debe saber que es carente o prevé la posibilidad de carencia y emerge en ese impulso tímico para planear su respuesta, o un impulso patémico, muchas veces inconsciente e incontrolable, que es notado y juzgado (según su intensidad) en el universo sociolectal; por ejemplo, cuando alguien se sonroja inesperadamente

¹²³ Ibid., p. 12.

frente a otro. Aunque hay otras pulsiones pasionales, que requieren ciertas competencias de conocimiento y planeación, como la venganza.

Desde esta perspectiva, es interesante el aporte que hace Ambrosio Luna sobre la relación entre lo objetivo, el mundo, y las expectativas de la pulsión pasional, su sentir:

las condiciones objetivas de un sujeto siempre son insuficientes (aburridas, molestas y hasta repugnantes) en relación a los requerimientos y las expectativas impuestas por la configuración pulsional (los anhelos más intensos, como el impulso sexual, el reconocimiento y la aceptación por parte de los otros, el bienestar completo y placentero, la felicidad espiritual, el poder, y el dominio de los secretos del mundo) En este sentido, la fuerza de los deseos corresponden a la viveza e intensidad de las ilusiones, que son muy seductoras y brindan al sujeto la posibilidad de embeleso o arrobamiento dentro de la ficción.¹²⁴

Esto coincide con los planteamientos de Greimas, desde donde puede decirse que uno de los objetivos principales de la semiótica es la búsqueda del sentido, y la resolución de su imperfección o su ausencia. Es precisamente en las situaciones imperfectas (críticas o tensivas), como la distancia que sugiere la anterior referencia entre lo objetivo y lo deseado, cuando los sujetos idean procesos de completitud, a través de programas de narrativos que les permitan esa conjunción o esa retención de sus objetos de valor.

Frente a un esquema canónico de prueba enunciado en el discurso fílmico estudiado, en el que dos sujetos colectivos se enfrentan por un mismo objeto valor, surgen dos estructuras pasionales distintas en relación a las diferentes valoraciones del objeto en disputa, por parte de los sujetos colectivos inquilinos y profesionales. En ambos casos se evidencia el apego que es una configuración pasional genérica que hace parte del proceso de la consolidación de otras pasiones: el sujeto enamorado que sientes celos, manifiesta un apego hacia otro, su objeto valor

¹²⁴ LUNA, Ambrosio Javier. Ilusión, seducción, persuasión. Tópicos del seminario, núm. 14. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2005, p. 87-109

en este caso es un sujeto y, de acuerdo a la intensidad de este apego, pueden desarrollarse otro tipo de manifestaciones pasionales, desde los celos hasta el reclamo de la atención exclusiva.

Tanto en el sujeto colectivo *profesionales*, como en el sujeto colectivo *inquilinos*, está presente el apego como pasión genérica que articula diferentes estados afectivos para cada uno de los sujetos. En el caso de los *inquilinos*, la defensa empeñada de la relación conjuntiva con la casa, el apego a esta es excesiva, y en esto consiste en que sea susceptible de valoración como pasión, pero es, en síntesis, la defensa de un proyecto colectivo frente al cual no existe, o los inquilinos no han imaginado, otra posibilidad para existir con dignidad. En este caso el apego tematiza la pasión del arraigo en el sentido en que la casa objeto del apego es el lugar de la memoria compartida, el espacio de la estabilidad colectiva, del hogar y del asidero material más estable en el mundo.

El arraigo, cuya raíz latina remite a la acción de “echar raíces”, representa el apego no únicamente a un espacio físico, sino también el apego a las relaciones afectivas y socioculturales que se han constituido en ese entorno. Carmen Hidalgo¹²⁵ señala que desde 1977 aparece por primera vez el término de *apego al lugar*, definiéndose como el compromiso de los individuos con sus barrios y vecinos, reconociendo la importancia no sólo de los otros, con los que se comparte un espacio, sino también el espacio donde se habita, la autora señala que a partir de este término se han generado diferentes acepciones o conceptos que surgen cercanos al de apego al lugar, entre ellos; dependencia de lugar, identidad de lugar, identidad urbana, sentido de comunidad, sentido de lugar, arraigo, topofilia, etc.

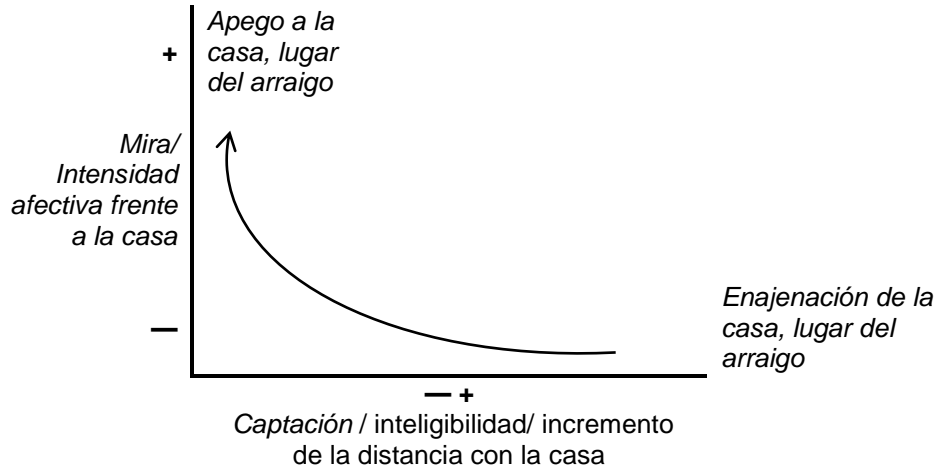
Desde esta perspectiva apego y arraigo pueden entenderse como sinónimos, aunque desde la perspectiva semiótica el apego está claramente definido como un

¹²⁵ HILDALGO M. Carmen. Tesis doctoral. Apego al lugar, ámbitos, dimensiones y estilos. Tenerife: Universidad de la Laguna, España. 2012, p. 10, Recuperado en: <ftp://tesis.bbt.ull.es/ccssyhum/cs48.pdf>

estado pasional genérico, en cambio, desde la perspectiva de los estudios sociales, el arraigo, se define a partir de la relación con **el espacio y las relaciones socioculturales y afectivas que allí se generan**. El análisis narrativo evidencia la presencia de la pasión de apego a un objeto material, que es la casa, que representa el valor del hogar, la estabilidad y del lugar donde se echan raíces, donde se establece la dignidad humana del grupo que reclama el derecho a un lugar para vivir y llevar adelante la vida en las condiciones en que pueden en la condición de marginados del orden jurídico y de las solvencias socioeconómicas tradicionales. En otros términos, la dignidad como objeto de búsqueda que resuelve el deseo pasional está tematizado en el apego de estos sujetos hacia la Casa Uribe, lugar donde los inquilinos echan raíces culturales y afectivas y que resuelve la pulsión patémica que otorga sentido a sus acciones y durante el desarrollo del programa narrativo, donde se configura el valor de la casa (hogar, raíz, espacio del resguardo, como se ha expuesto en las páginas anteriores). Esto se evidencia en las figuras y diálogos enunciados en la película.

En un esquema tensivo puede entenderse que el apego a la casa es una intensidad afectiva progresiva cuando se manifiestan las acciones del mundo exterior para separar a los inquilinos del lugar del arraigo y símbolo de la dignidad. Cuanto más intensa se hace la amenaza del desalojo, más intenso se hace el apego por el lugar de arraigo por parte del sujeto colectivo a la casa. Desde esta perspectiva y para esta película, el apego y el arraigo pueden entenderse como sinónimos, aunque desde la perspectiva semiótica el apego está claramente definido como un estado pasional genérico, en cambio, desde la perspectiva de los estudios sociales, el arraigo, se define a partir de la relación con el espacio y las relaciones socioculturales y afectivas que allí se generan.

Figura 4. Esquema tensivo del apego al lugar



El modelo representa un esquema ascendente¹²⁶ debido al aumento de la intensidad, en este caso, aumento de la pasión (apego/arraigo) hacia el lugar, en la medida que se reduce la propiedad (conjunción) entre el sujeto con el objeto valor, situación resultante ante el aviso de la inminente orden de desalojo (enajenación) en el texto fílmico.

2.8.1 Del apego y del arraigo

El objeto de este aparte es demostrar que la pasión denominada apego excesivo a las personas o a las cosas tiene la variable del arraigo por las razones por las cuales la vecindad quiere permanecer en la Casa Uribe: memoria, afecto, referencia identitaria.

¹²⁶ Al respecto, Fontanille define y describe cuatro esquemas tensivos de base: decadente, ascendente, de amplificación y de atenuación; de acuerdo a la relación de las fuerzas ascendentes o descendentes presentes en un discurso en relación a los ejes de la mira (intensión) y la captación (extensión). FONTANILLE, Jaques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de cultura económica, 2001. p.93.

Como se ha dicho, en el estudio teórico de las pasiones, desde la perspectiva semiótica, el apego es considerado una pasión genérica, una suerte de germen pulsional que deriva en otras pasiones, como la avaricia, los celos, entre otras, en este caso, según lo plantea el discurso fílmico, el apego como pasión emergente en el sujeto colectivo de los *inquilinos* y deriva en un arraigo hacia el objeto valor, la Casa Uribe. Aquí se esboza un perfil del apego como pasión según la teoría:

La intensidad del apego sobredeterminaría la junción, puesto que el diccionario precisa que es “un sentimiento que nos une...”. En la medida que el apego aparece como la constante subyacente a todas las eventualidades de la relación entre el sujeto y el objeto, puede ser interpretado como una *necesidad* que las variaciones de esa relación no afectan [...] El apego descansaría en un *deber-estar-ser* que modaliza no al objeto sino a la junción, cualquiera que esta sea. Un deber-estar-ser que compromete en alguna medida la existencia semiótica del sujeto; sucede en efecto como si, estando roto el apego, el sujeto debiera regresar a un estado presemiótico en el que nada tendría ya ningún valor para él.¹²⁷

A partir del análisis figurativo y semionarrativo del presente texto fílmico se han decantado aspectos importantes que evidencian el estado del sujeto colectivo *inquilinos*, para quien la conjunción con la Casa Uribe es una necesidad, y la pérdida de ella, su desalojo significa, nada menos, que la fractura del proyecto de vida de una comunidad y el ser arrojados a un caos o a la indignidad del despojo y la desintegración de la comunidad de este sujeto colectivo. Esto se debe a que este sujeto pertenece, en la perspectiva de Bourdieu¹²⁸, a un campo menos privilegiado en cuanto al capital económico y cultural y respecto de sujetos que logran satisfacer las necesidades mínimas en la sociedad, acceder a salud, educación y la oportunidad de un trabajo formal. La amenaza de la pérdida de su casa, genera en los desposeídos una especie de abismo, un sinsentido en el que todo pierde su valor, y el discurso lo ha evidenciado en afirmaciones de los sujetos y en acciones, en respuesta a la injusticia que les plantea el universo sociolectal, el mundo que les tocó vivir.

¹²⁷ GREIMAS y FONTANILLE, Op. cit., p. 168.

¹²⁸ BOURDIEU, Op. cit., p. 30.

En esta descripción de la casa, en el texto de Bachelard, se describe un poco la significación de la casa para los sujetos que la habitan, más allá del implícito espacio físico y geométrico:

La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. Abomba la espalda bajo el chaparrón, endurece sus lomos. Bajo las ráfagas se dobla cuando hay que doblarse, segura de enderezarse a tiempo negando siempre las derrotas pasajeras. Una casa así exige al hombre un heroísmo cósmico. Es un instrumento para afrontar el cosmos. Las metafísicas "del hombre lanzado al mundo" podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo. El problema no es sólo un problema de ser, es un problema de energía y por consiguiente de contraenergía. En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.¹²⁹

Para los inquilinos, la Casa Uribe significa, más allá de una membrana protectora del mundo, es el lugar donde han logrado asentarse en el mundo, el lugar donde a pesar de sus carencias han logrado arraigarse, sentimiento que se intensifica ante la amenaza del desalojo y desde el que se establece entonces la confrontación de dos programas narrativos y de los dispositivos pasionales del apego por el lugar de vida (arraigo) y el de la avaricia del antisujeto (que impide el disfrute de los bienes que deben entrar en circulación social). Entre ambos procesos y actantes, la narración muestra a los operadores jurídicos y al sistema policivo como instancias manipuladas, el antisujeto hace uso de procesos de corrupción para finalmente apropiarse del espacio del que quedan desplazados los inquilinos, de modo que se demuestra la doble vulnerabilidad del sujeto (los *inquilinos*): son desplazados y son desamparados por el orden jurídico que es inestable y fácilmente manipulable por los intereses de particulares.

¹²⁹ BACHELARD, Gaston. Poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. p. 59.

En su estudio sobre la vergüenza, Harkot de la Taille, define el amor propio en estos términos:

En portugués, el amor propio -“brio”- es una palabra de origen celta (cf. “brigos”: fuerza, vivacidad) que nos remite antes que nada al sentimiento de la propia dignidad, al tema de honor. “Brio” significa, igualmente, coraje, bravura, osadía, audacia. El amor propio es un sentimiento que incita al sujeto a igualar o a sobrepasar a los otros, a hacer más o aún mejor, a comportarse de forma que controle, lo más que se pueda, la manera en que el otro interactúa con él; la persona que tiene amor propio busca valorarse.¹³⁰

Lo que evidencia el relato del filme es que la pasión emergente es detonada por el amor propio, relacionado con la defensa de sí y de la dignidad de este sujeto colectivo para no ceder fácilmente ante la amenaza del desalojo y ser víctima pasiva de un sujeto avaro. Y estos sujetos motivados por un querer utilizan su saber y su hacer para diseñar una estrategia que les permita retener parte de su casa y, además, no devolverla de la forma que impone el antisujeto a través del aparato jurídico (los inquilinos hacen creer que se la entregarán, pero realmente le entregan un simulacro de ella pintado en una pared).

Según Fontanille, la pasión en el discurso hace referencia a la organización de lo “vivido” del sentir, en relación con una presencia en el horizonte de sentido, que afecta al cuerpo propio, proceso que puede esquematizarse en la praxis enunciativa, para hacerla inteligible y asociarlas a formas culturales que le dan sentido.¹³¹ Este proceso consiste en disponer la forma de la pasión en el discurso a través de una forma canónica que permita reconocer su proceso al interior del discurso. Este esquema pasional canónico se compone de seis niveles que permiten evidenciar en el nivel semionarrativo del discurso el mecanismo pasional en sus diferentes fases.

¹³⁰ HARKOT DE LA TAILLE, E. Breve examen semiótico de la vergüenza. Presses Universtaires de Limoges. 2000. p. 7.

¹³¹ FONTANILLE, Jaques. Semiótica del discurso. Lima: Fondo de cultura económica, 2001. p. 108

La primera de ellas, es el *despertar afectivo* durante esta etapa la sensibilidad del sujeto es despertada, ocurre un evento que altera la estabilidad del curso de la vida, esta alteración debe ser susceptible de poder ser medida, en cuanto a su intensidad (agitación /suspensión /desaceleración) evidenciable en actitudes como un estado deprimido, fatiga o una reacción agitada y eufórica, también medible en cuanto a lo cuantitativo, su extensidad, ya sea en aspectos de tiempo (duración) o aspectos de reiteración de acciones a lo largo del discurso. el despertar afectivo, en *La estrategia del caracol* ocurre como consecuencia del primer desalojo, el de la casa de al lado, este hecho alerta a los inquilinos, y al abogado Romero, quien corre al juzgado y allí se entera de que ellos son los que siguen. Estos eventos alteran la tranquilidad de los inquilinos, el discurso fílmico lo evidencia con el pretexto del velorio improvisado en la calle para el niño víctima de este primer desalojo violento, hecho en el que se dan manifestaciones del esquema pasional canónico en algunas figuras actorales, como el caso de Eulalia: *Nos echaron a los de La Pajarera, si nos echan lo primero que tenemos que sacar son las almohadas.*

La segunda etapa es la *disposición pasional*, en ella, la pasión se evidencia, el sujeto presupone escenarios posibles de la pasión, es el momento en el que se forma esa imagen pasional, que provocará el placer o el sufrimiento en él, el sujeto sensibiliza su posible suerte y se dispone a estados como la envidia, los celos, el amor, entre otros. En el filme, la disposición pasional, se evidencia en el discurso cuando el abogado Romero le comunica a la comunidad la fecha programada para su desalojo: *Yo no tengo más armas que la ley, y aquí, en esta notificación, nos dan plazo de 10 días.* Al enunciar una figura de tiempo que implica la fecha inminente de un desenlace desfavorable para ellos, es el momento en el discurso cuando los inquilinos construyen esa imagen de sí mismos desalojados, y comienzan a predisponerse hacia la manifestación pasional; por ejemplo, Trinidad tan pronto sabe de la notificación, espontáneamente dice esta frase: *Lo que es que a mí de esta casa no me sacan. Aquí nací y aquí me voy a morir,* entre otras manifestaciones de desasosiego que enuncian los inquilinos.

En seguida, en el discurso sucede el pivote pasional, en esta etapa Romero y Jacinto evalúan las posibilidades jurídicas de su defensa, pero al ver que no tiene más posibilidades, sus competencias establecen otro tipo de alternativas, que como lo enuncia el narrador, por el efecto afectivo adverso de la noticia del desalojo entre los inquilinos, la idea de Jacinto al inicio es entendida o bien recibida, lo que evidencia la duda (inquilinos) y el optimismo (Jacinto y Romero) como manifestaciones de los actores que conforman este sujeto colectivo, a partir de sus competencias frente a la posibilidad de la pérdida de su casa:

GUSTAVO CALLE ISAZA: ¿Una estrategia? Una verdadera estrategia. Claro que imposible de llevar acabo en los 10 días que nos había dado de plazo el señor juez para desalojar la casa, ¡imposible! Claro que Romero nos había prometido una prórroga, pero no todos creíamos en Romero, ni tampoco creíamos en la estrategia. Prisioneros de nuestro pasado, nuestro egoísmo y nuestra ignorancia nos debatíamos entre la confusión y la duda.

En la teoría y método de la semiótica de las pasiones, en el *pivote pasional* el sujeto patémico es modalizado por competencias que le permiten reaccionar ante imágenes o circunstancias de padecimiento o goce, sentirá valentía sí observa que el obstáculo es superable, o por el contrario se llenará de pánico si percibe que la amenaza desborda sus competencias.

La cuarta etapa del esquema pasional canónico es la *emoción*, es la reacción observable y consecuente del pivote pasional, una alteración que tiene efectos en el cuerpo y en el desarrollo de la acción: el sujeto llora, se sobresalta, tiembla o grita, expresa el acontecimiento pasional; lo da conocer a sí mismo y al otro, es la socialización de la pasión, permite conocer su estado interior frente al evento, pero también permite el hacer creer un afecto, y con esto manipular al otro; como el sujeto que simula un llanto frente a otro para hacer creer un dolor que no existe.

La etapa de la emoción, produce muchas figuras en el discurso, debido al proceso intenso del desarrollo de cada uno de los programas narrativos, tanto el de los inquilinos que busca mantenerlos arraigados y conjuntos al objeto valor casa, como el de los profesionales que busca a toda costa lograr expulsarlos para recuperar la casa. La primera manifestación es durante el proceso de aceptación de la estrategia de Jacinto, el sujeto colectivo *inquilinos* fortalece su cohesión social y logran trabajar en equipo en función de un objetivo común:

GUSTAVO CALLE ISAZA: El acuerdo de Trinidad calentó a los tibios, envalentonó a los timoratos y decidió a los indecisos. Bueno y ahí si pues se echó rodar la estrategia. Claro, de cada cual, según su capacidad, dijo don Jacinto. Y empieza ese verraco a organizar equipos, brigadas, comités hasta pa' la comida ¿oye? Y ese movimiento de ¡andamios, tablas, picos, palas! ¡Eso era una sinfonía mejor dicho! Y hubiera usted visto ese movimiento, gente pa' allá, gente pa' acá. Y hasta los más envidados con la vida, dejaron de lado el lado negro de su corazón, y empezaron a meterle ¡brío!, ¡pasión!, ¡amor! pa' esa estrategia... ¿oye?

Nótese que, en la descripción de este proceso, el narrador utiliza el término pasión, junto a *brío* y *amor*, como adjetivos de ese impulso colectivo positivo y optimista que el plan de la estrategia les otorga, una suerte de esperanza frente a un hecho negativo del que era difícil escapar o hallar otra solución. Durante este proceso, las figuras de tiempo juegan a veces en contra de los inquilinos y la tensión entre arraigo y desalojo se intensifica por las aspectualizaciones del tiempo que uno y otro sujeto tienen para cumplir sus objetivos. En varios momentos de la narración pareciera que el desalojo es inminente, lo cual ocasiona reacciones emotivas y apasionadas por parte de los inquilinos:

GUSTAVO CALLE ISAZA: Solo el perro Romero y don Jacinto, tenían plena conciencia del riesgo que se estaba corriendo, la jugada podía fracasar, los demás ya estaban acostumbrados a los éxitos del perro romero y seguían trabajando con esmero... libres de la fatídica sombra de la duda. ¡Yo mismo, sólo intuí el peligro! cuando advertí que don Jacinto Ibanguren estaba decidido a no dejarse desalojar con vida.

Ante la inminencia de la derrota, como último recurso, algunos de los inquilinos habrían optado por un desenlace violento, antes de acceder a dejarse sacar del inmueble, además de los diálogos, al ser un discurso fílmico este tipo de emociones se manifiesta en figuras expresivas; por ejemplo: en gestos faciales de alegría, tristeza o angustia; en gritos de júbilo, sonrisas y abrazos entre los inquilinos para manifestar una pequeña victoria; como cuando en tres veces consecutivas logran postergar la fecha del desalojo, o cuando logran transportar objetos muy pesados a través del mecanismo. La bañera de Gabriela, es un objeto importante en la narración, porque simboliza cómo el llevarse algunos objetos de la casa, que hacen parte de su vida y doméstica y cotidiana, proyecta en el tiempo una unión del sujeto con parte de ese objeto valor que era un todo, pero ahora está fragmentado. Los inquilinos sienten que, al llevarse ciertos elementos de la casa, pueden mantenerse en conjunción, haciendo perdurar el arraigo con la esencia del lugar representada en estos objetos, como la bañera. En esta etapa de la emoción, los inquilinos también manifiestan lo que piensan de quienes les quieren arrebatar la casa, y denuncian sus estrategias, como lo hace el personaje Calle Isaza en el último intento de desalojo:

GUSTAVO CALLE ISAZA: Por eso le digo, para sacarnos de esta casa otra vez lo mismo, que las amenazas, que la cortada de la luz, que las golpizas, que la cortada de agua, (Mientras mira y señala a Holguín) que los ¡chantajes!, ¡que los sobornos!, ¡que los testigos falsos!

En la etapa final, la moralización, el sujeto patémico ha manifestado las consecuencias de su estado pasional y este ha sido reconocido por el universo sociolectal. Estas reacciones son susceptibles de ser evaluadas, medidas, juzgadas, en el caso de un observador exterior, estas manifestaciones dan cuenta de axiologías, es decir de los valores en que se funda la pasión; por ejemplo, si un sujeto valora excesivamente la muerte, y siente placer presenciado episodios mortales o los provoca, puede considerarse un asesino perturbado, cuyo sistema axiológico valora negativamente la vida.

La moralización, en el filme, ocurre durante el desarrollo y posterior desenlace de la estrategia de resistencia al desalojo, resultado de su pulsión patémica como sujetos arraigados; algunos de los inquilinos evalúan este hecho como una forma de mantener la dignidad, el primero de ellos fue Jacinto quien en respuesta a la pregunta de Romero: *¿Y qué ganamos haciendo lo que usted dice?*, Jacinto le responde: *Nuestra dignidad*. El segundo de ellos es Calle Isaza, frente a una pregunta similar del periodista, él le responde: *Pa' la dignidad hombre. Para la dignidad nuestra*. Enunciados que ubican en el discurso a la *dignidad* como un valor subyacente del desarrollo pasional de arraigo y del apego y como el contenido valor de la Casa Uribe. Frente a la imposibilidad de poder defender sus derechos y de que estos puedan ser defendidos por las instituciones creadas para ello en el universo sociolectal, los inquilinos no tienen más remedio que llevarse la casa a cuestas y tratar de asentarse en otro terreno, con el objetivo de mantener como sea su hogar o una parte de él, reconstruido en otro lado, y no perder por completo su dignidad, es decir, evitar el verse a sí mismos viviendo en la calle, y con los lazos de familiaridad y comunidad rotos.

A partir de este último diálogo, entre Romero y Jacinto, cuando la comunidad está de nuevo reunida en el nuevo lote:

ROMERO: Tenemos que levantar un techo antes del amanecer para tomar posesión legal del predio, la ley es muy estricta en estos casos, y como si fuera poco este lote no lo hemos pagado

JACINTO: Vamos a levantar un techo todos, y lo vamos a hacer ahora mismo, pero no porque la ley lo diga sino porque lo necesitamos ¡perro!

Se reitera en el discurso cómo ante esta adversidad y el desamparo jurídico, los inquilinos valoran más sus acciones, porque estas son el único medio para tratar de solucionar sus necesidades básicas más allá del mandato legal. Finalmente, al lograr sus objetivos, los inquilinos valoran el arraigo que los lleva a no dejarse arrebatar la casa como una gran victoria frente a un sistema profesional que pretendía invisibilizarlos, al negarles cualquier posibilidad de defensa jurídica o social.

Los representantes de estas instituciones al interior del discurso, también evalúan el desarrollo pasional de los *inquilinos* y sus consecuencias, cuando la casa cae a pedazos y solo queda su imagen pintada y con el mensaje, la reacción del Juez Díaz es: *¡Secretario! Vámonos para la oficina y allá terminamos el acta, código en mano, porque ahí si en estos casos no sé francamente qué hacer.* Con esta expresión, el juez confirma que los resultados del plan de los *inquilinos* motivados, desborda sus competencias jurídicas, porque finalmente no puede hacer el desalojo, porque no queda casa para desalojar y tampoco puede tomar repercusiones legales, porque ellos no actuaron al margen de la ley, los *inquilinos* entregaron lo que prometieron “una casa pintada”.

El sujeto colectivo profesionales, evalúa la estrategia de los *inquilinos* con expresiones de desconcierto: Holguín, Mosquera, el juez Díaz, el teniente y “Matatigres”, el guardaespaldas de Holguín, observan entre el humo y los escombros el mensaje que les han dejado los *inquilinos*; el primero que reacciona en tono aireado es Holguín, quien se voltea enfurecido frente a Mosquera y le repite el mensaje en voz de reclamo: *¡Ahí tienen su hijueputa casa pintada!* inmediatamente se va iracundo del lugar, y en su prisa, empuja al juez, lo que semiotiza una figura de repulsión del operador jurídico que termina siendo inútil para cualquier cosa. La evaluación negativa por parte del sujeto de los *profesionales* hacia los *inquilinos*, a través de las reacciones enunciadas en el discurso fílmico, evidencian el orden axiológico que según ellos debería haber prevalecido: la expropiación y el desarraigo por encima del arraigo; y la indignidad por encima de la dignidad.

Teniendo en cuenta el anterior esquema pasional en el sujeto colectivo *inquilinos*, se puede definir el siguiente dispositivo modal del arraigo que oscila entre un (querer-estar ser) y un (no-poder-estar-ser): *Estar-ser / saber no poder estar-ser / querer estar-ser/no querer - deber ser / deber ser/ querer (saber-poder) / hacer hacer/para poder estar-ser.*

Inicialmente hay un estado de conjunción (*estar-ser*) del actante sujeto con el objeto valor, la Casa Uribe, pero a través de las acciones emprendidas y realizadas por el antisujeto y su programa, al sujeto *inquilinos* se le plantea una posible disjunción del objeto valor. El sujeto se entera a través del saber jurídico de sus miembros del no poder continuar viviendo en el mismo lugar (*saber no poder estar ser*) frente a lo que inicialmente hay manifestaciones de los inquilinos de querer seguir viviendo ahí (*querer estar-ser*) y no querer obedecer, asumir, el mandato legal que ordena el desalojo (*no querer-deber ser*) para mantener esa conjunción, finalmente el sujeto colectivo entiende que debe cumplir la ley, sino tendrá peores consecuencias, por ejemplo desenlaces violentos a manos de las autoridades (*deber ser*), durante este proceso la pasión del arraigo se ha hecho más fuerte e inicia un programa narrativo (arraigo y dignidad) donde el sujeto arraigado, que quiere su espacio desarrolla competencias, acciona su saber y su poder para estructurar su estrategia (*querer (saber poder)*) el plan estratégico le brinda un poder, lo cual le permite (*hacer –hacer*) a los otros, a él mismo, al sistema jurídico y al antisujeto. Una vez ejecutado el plan, *La estrategia del caracol*, puede mantenerse conjunto con una parte de la casa, en un nuevo lote, manteniendo también sus objetos íntimos y cotidianos como símbolos del hogar, y manteniendo sus lazos afectivos, lo cual fortalece la cohesión social del sujeto colectivo, que termina en un estado de unión y júbilo superior, respecto al inicio del relato.

El programa narrativo en pos de la dignidad puede sintetizarse así:

PN Sujeto colectivo *inquilinos*: $F [S1 \rightarrow (S2 \cup 0v \cap S3)]$, donde (F) es la función transformadora que busca, a través de *La estrategia del caracol* de Jacinto y los inquilinos (S1), hacer que el sujeto colectivo de los profesionales (S2) no logre desalojarlo (a S1) ni se apodere de la Casa Uribe, lo que implica tratar de mantener la disyunción (\cup) de los profesionales con la casa que reviste el (0v) de la dignidad de S1. Si el plan funciona, ellos mantienen la conjunción (\cap) con este objeto valor (con parte de él, como lo designa su plan) entonces el (S3) arma de nuevo la

casa en otro lugar, y aunque pierde el terreno original de la casa, logra mantener la dignidad de grupo, fortalecida en los lazos sociales y afectivos, de modo que la realización del programa de desalojo se cumple, pero es menos traumático por las consecuencias axiológicas del arraigo y de la casa como dignidad que porta y es atributo del sujeto y no del terreno.

A modo de resumen en el anexo 3, al final de este documento, se sintetiza en una tabla los roles actanciales y las principales figuras del programa narrativo del sujeto patémico *inquilinos* enunciado en el relato, una síntesis a modo de inventario de los roles actanciales, temáticos, figurativos y de las figuras analizada en la primera parte.

2.8.2 La avaricia alrededor de la Casa Uribe

El apego, en el sujeto colectivo *profesionales*, es el germen de la consolidación de la avaricia. La casa en disputa representa para estos sujetos un valor como objeto de comercio. Holguín padece cierto apego al dinero y a su acumulación, aunque el discurso lo enuncia como un hombre que posee un capital económico importante; al igual que los profesionales, quienes pertenecen a la esfera formal de la sociedad. Por estas razones, es extraño que sus acciones (ejercidas con intensidad) busquen la conjunción a toda costa con un objeto que al parecer no es del todo necesario para quien lo reclama. Aspectos que desde la perspectiva semiótica caracterizan a sujeto patémico avaro.

En el texto de Griemas y Fontanille sobre las pasiones semióticas, se define la avaricia a partir de diversas acepciones citadas por los autores; a) el apego excesivo al dinero, b) la pasión de acumular, c) la pasión de retener riquezas¹³², en la primera se encuentra el apego, como pasión genérica del avaro, que indica la ac-

¹³² GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones, de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002, p. 95.

ción de conjunción a un objeto valor, las dos siguientes establecen directamente la presencia de una pasión, pero acá radica precisamente la variación de la formas de la avaricia: la acción de acumular, sugiere que el avaro se dirige al objeto valor con la idea de acumular, pero la conjunción con el objeto aún no se ha establecido; mientras que en la tercera acepción la conjunción del avaro con su objeto valor ya está establecida y la pasión se orienta a la no disyunción, como establecen los autores:

La diferencia entre las dos formas de la avaricia puede ser interpretada como la de puntos de vista, es decir, como una diferencia estrictamente discursiva. En efecto, si se supone que la avaricia es una sola pasión, independientemente de sus variaciones discursivas, la oposición entre "acumular" y "retener" puede comprenderse como la oposición entre la avaricia que se ejerce antes de la conjunción, teniendo como perspectiva la conjunción misma, y la avaricia después de la conjunción.¹³³

En el caso del presente discurso fílmico, el sujeto colectivo *profesionales* manifiesta una proyección pasional hacia la conjunción con la Casa Uribe, el objeto valor, que no es el único, el discurso enuncia un desalajo previo y nefasto, el de la casa de La Pajarera, es decir que la Casa Uribe, sería el segundo bien que este sujeto busca acumular. Precisamente es a través de estos aspectos, que puede determinarse cuando emerge en el discurso el fenómeno pasional del avaro y cuando es, por ejemplo, el caso del sentimiento de un sujeto que simplemente reclama un bien que necesita por medio del aparato judicial. Frente a la evaluación de la pasión los autores establecen:

En cuanto al exceso, representa aquí una intensidad del sentimiento, acompañada de un juicio moral peyorativo. La pasión se mide entonces en una escala en la que la moral instituye *umbrales* de apreciación: el apego al dinero puede ser más o menos vivo; no obstante, habiendo alcanzado el umbral moral, se convierte en la avaricia. El umbral no es, empero, una frontera entre una no pasión y una pasión, sino entre dos formas pasionales que el diccionario, en su propia nomenclatura, llamaría respectivamente un "sentimiento" y una "pasión" [...] En principio, la competencia propia de la pasión implica una programación del sujeto, independientemente de los programas mismos y dotada de formas aspectuales específicas, al grado que uno puede preguntarse si no es la aspectualización de un comportamiento asegurando

¹³³ Ibid., p. 97.

una competencia, su repetición, su duración, su intensidad- lo que procura a la competencia su perfume pasional.¹³⁴

Es decir que en el caso del sujeto colectivo *profesionales*, hay una programación pasional en él, que se articula, incluso se anticipa, a su programación narrativa, pero evidencia aspectos que anteceden a las acciones: cuántos objetos ha acumulado o pretende acumular, cuántas acciones emprende y con qué reiteración para cumplir este objetivo; qué valor cuantitativo tienen los objetos que persigue y que características aspectuales tiene el sujeto que justifiquen la necesidad de estos; y si las acciones de este sujeto cruzan el umbral moral, establecido por el universo sociolectal enunciado en el discurso. Esta serie de *aspectualizaciones* determinan la evaluación e intensidad del exceso y por ende la pasión.

Al parecer al avaro no le interesan los objetos per se, él construye para sí una imagen fin de sí mismo en la que se ve conjunto con su objeto o sus objetos valor. Esta imagen fin que proyecta es su detonante: anticipa la realización de su programa, y antecede a su estado, lo cual le permite presuponer sus competencias y planear su estrategia:

El avaro que se sueña rodeado de riquezas, reconstruye por presuposición un programa de acumulación/retención, el cual aparece entonces en la configuración pasional como una motivación orientada por la imagen fin. La articulación del "imaginario modal" sobre la sintaxis narrativa no podría comprenderse sin sus idas y vueltas sobre el eje del parecer.¹³⁵

Pero entonces, cómo se articula este *parecer*, esta imagen fin proyectada por el avaro en relación a los programas narrativos analizados con anterioridad, al respecto, la teoría afirma que:

En primer término, la disposición pasional no puede remplazar a una competencia si no se inserta entre la competencia de tipo clásico y la performance: antes de la performance, porque es en un sentido presupuesta por ella, y después de la competen-

¹³⁴ Ibid., págs. 95 y 97.

¹³⁵ Ibid., p. 101.

cia ordinaria, que se integra y se funda de alguna manera en ella; de hecho, curiosamente, el avaro sabe y puede economizar de entrada.¹³⁶

Es decir, la disposición pasional, al ser un proceso propioceptivo que sucede en el sujeto, ubica esas pulsiones entre las competencias clásicas, el querer, saber, poder, articulándose en ellas y antecediendo su performance (acciones), lo cual, a pesar de ser un proceso al interior del sujeto, no evita que pueda ser colectivo, como por ejemplo la avaricia de un grupo familiar de herederos hacia aquel sujeto que le tocó la mejor parte de la herencia; o específicamente, el caso del sujeto colectivo *profesionales*: Holguín quiere para sí las casas, aunque no las necesita ni en cuanto a aspectos espaciales ni a lo económico, si algo deja claro el análisis figurativo de la primera parte es que el sujeto Holguín excede en recursos a los demás sujetos enunciados, pero aun así evita que el objeto circule entre los que sí lo necesitan, de hecho, infringe la ley para arrebatárselo. Entonces surge la inquietud sobre las demás figuras actorales que conforman el sujeto colectivo *profesionales* y su relación con la avaricia: aunque ellos no padecen en sí las características de un sujeto patémico avaro, el *saber* y el *hacer* del avaro anula sus competencias (el juez y el teniente no imparten orden ni justicia) y coadyuvan a que la avaricia se realice. Además, como resultado de la performance de Holguín, ellos también construyen para sí mismos un simulacro de ellos conjuntos a un objeto valor; todos establecen un contrato fiduciario con Holguín para ayudarlo a obtener la Casa Uribe a cambio de más poder, manifestado a través de objetos valorados en el ámbito sociolectal de los profesionales (dinero, contratos, casos...etc.). Ejemplo de este tipo de pactos, se evidencia en el siguiente diálogo entre Holguín y Mosquera:

HOLGUÍN: Mosquera usted sabe que yo estoy adelantando un negocio de exportaciones.

MOSQUERA: ¿Con los Estados Unidos doctor?

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 122.

HOLGUÍN: (Con síntomas de gripe) No, con todo el mundo, si por fin le funciona bien su plan, le doy la asesoría jurídica de ese negocio...Ola, muy buena su presentación...

Este tipo de contratos fiduciarios hacen que Mosquera proyecte una imagen de sí mismo hacia el futuro, en donde él se ve manejando los demás negocios de Holguín, pero este es el caso de él, que opera en el discurso como empleado de Holguín. En el caso del Juez Díaz y el teniente que tienen otro rol, no son empleados directos del demandante, y son representantes de las instituciones que deben velar por el cumplimiento de los derechos humanos fundamentales. Son ellos quienes deberían sancionar los excesos de Holguín y Mosquera, y señalarle los umbrales límite al avaro; pero debido al hacer manipulatorio de Holguín (lobby y compra de funcionarios) ellos también proyectan una imagen de sí mismos conjuntos al poder, por estar razón, actúan a favor de Holguín y buscan ser valorados de manera positiva por él. Desdibujando totalmente su rol como impartidores de justicia en el universo sociolectal; por estas razones, la figura actoral del avaro junto con sus coadyuvantes conforma al sujeto colectivo patémico del avaro.

Es importante señalar, según la teoría, otra característica de la avaricia que establece que la avaricia solo puede concebirse si las riquezas (objetos de valor) son consideradas como objetos en circulación dentro del universo sociolectal. El exceso de acumulación o retención es juzgado por una norma que establece este tipo de intercambios dentro de una sociedad: “La avaricia no es pues la pasión del que posee o busca poseer, sino la pasión del que obstaculiza la circulación y la redistribución de los bienes en una comunidad dada.”¹³⁷

La Casa Uribe, según lo enunciado, es un objeto que además de su materialidad, expresa un valor; Un bien inmueble que se encuentra en circulación en la sociedad, y la norma jurídica que establece su intercambio, obedece a diversas figuras: la compra venta, la herencia, la donación, pero la que rige y es enunciada en el

¹³⁷ Ibid, p. 99

discurso, es la del derecho de *prescripción*, que otorga el derecho de dominio de la propiedad al o los inquilinos que lleven viviendo más de 20 años allí, sin que nadie reclame el bien. La avaricia entonces se configura porque el propietario aparece, después de 20 años de no manifestar ningún interés, a reclamar estas casas, y el exceso se hace evidente cuando el demandante viola la norma (la cual opera en la lógica de que si usted no reclamó durante 20 años un bien es porque no lo necesita y otro puede usarlo). Para saltar la norma, Holguín, recurre a un saber y hacer ilegal, que tiene como resultado la desaparición de pruebas y el uso de testigos falsos para deslegitimar el derecho adquirido por los inquilinos.

Según la teoría, antes de que el sujeto apasionado realice un acto, existe una presuposición de la acción, y un proceso previo que inicia con el *apego/desapego*; en esta etapa el sujeto valora positiva o negativamente lo objetos de valor y fija su mira en ellos (posiblemente es allí donde construye o proyecta esa imagen de sí conjunto al objeto de su interés) imagen que perdura durante todo el proceso de la pasión; la segunda etapa es la *disposición*, en esta etapa el sujeto analiza los recursos de los que dispone y comienzan a operar sus demás competencias el saber y el poder en función de desarrollar estrategias manipuladoras y de performance que lo conduzcan a la conjunción; la tercera etapa es la *actitud/conducta*, en donde se da el hacer o los actos que el sujeto apasionado realiza en función de su objetivo.

La etapa de apego/desapego se evidencia en el presente discurso fílmico durante la primera aparición de la figura actoral de Holguín, cuando conversa con Mosquera y le pide cuentas de los hechos, luego del primer desalojo:

HOLGUÍN: Usted sabe muy bien que esa pajarera me importa un bledo, la Casa Uribe es la que yo tengo en la mira.

HOLGUÍN: La pajarera es una pocilga, la Casa Uribe usted lo sabe perfectamente, es un monumento nacional. Ahí nació mi tío, mis abuelos, el arzobispo. Oiga Mosquera, ¿cuándo va a llegar el día en que usted me va a dar gusto? ¡Yo de

la pajarera escasamente puedo negociar el lote, de la Casa Uribe puedo negociar... la Casa Uribe!

MOSQUERA: ¡Pero doctor! ¡Ahí está la pajarera otra vez en sus manos, a eso fue lo que yo me comprometí!

HOLGUÍN: ¡No me alegue que me saca de quicio! ¿Usted es que no se ha dado cuenta que se tiró toda la operación de la Casa Uribe?

MOSQUERA: Ah... pero eso es aparte esos son juicios separados...

En el relato, la pulsión pasional de Holguín se presupone, durante este diálogo él ya ha cumplido las tres etapas de disposición pasional antes del acto, él ya ha planeado y ejecutado acciones, es en esta primera enunciación él está valorando negativamente estas primeras acciones por parte de Mosquera, su abogado. Sin embargo, en este diálogo se confirma la fijación de su objetivo, en la frase: *La Casa Uribe es la que yo tengo en la mira*, manifiesta el sentimiento de apego hacia ese objeto valor; y en el segundo diálogo: expresa porque para él vale más una casa que otra. La Casa Uribe es valorada en el universo sociolectal de forma superior, por tener un valor patrimonial adicional, lo cual en un intercambio comercial le generaría una mayor ganancia económica. También se evidencia la recurrencia en la acumulación, él ya tiene una primera casa, pero esa no le importa, él se fijó la imagen de la conjunción con la segunda. En la frase “se tiró toda la operación”, se evidencia todo un saber-hacer estratégico, que se consolida en una operación desarrollada a lo largo del relato y planeada con antelación, que involucra diversos programas narrativos y sujetos, lo cual son aspectualizaciones de la intensidad de la pasión.

En cuanto a la secuencia de los modos de existencia del sujeto patémico durante su recorrido pasional, Greimas y Fontanille, establecen que:

La avaricia comienza por un apego, una forma de necesidad que liga al sujeto y al objeto -es decir, un *deber*; continúa *con* un deseo que se puede identificar como un efecto del *querer*, y para terminar, no hay que olvidar otra habilidad, ya que el avaro no es solamente aquel que quiere acumular y retener, pues sabe también cómo manejarse --es decir, dispone de un *saber*. El *querer* rige el conjunto, ya que, por una parte, transforma el *deber* del apego en *deber querer* del apego posesivo y, del

otro, hace del *saber* de la habilidad una especie de *saber querer*: de la misma manera como el ánimo llega a las muchachas enamoradas, la astucia llega a los avaros. La sintaxis intermodal no es pues ni discreta, ni lineal: el *deber* engendra el *querer*, el cual, a su vez, lo modifica retroactivamente; el *querer* se acompaña de un *saber*, modificándose los dos recíprocamente.¹³⁸

Los modos de existencia del sujeto patémico (virtuales) se articulan a modos del sujeto efectivos, perceptibles en el desarrollo del discurso, que dan cuenta de sus cambios de estado a estado a medida que la pulsión pasional se desarrolla en él durante el discurso. La secuencia que plantean los autores es la siguiente: *Sujeto virtualizado; sujeto actualizado; sujeto potencializado; sujeto realizado*.¹³⁹

En el estado del sujeto *virtualizado*: previamente un sujeto destinador manipulador produce el sujeto virtualizado, en este caso, Holguín como sujeto patémico se manipula a sí mismo e instala esa proyección virtual (mental) de sí mismo conjunto a la Casa Uribe (se establece el apego por el objeto) aunque la conjunción no se haya producido se constituye la imagen fin; el sujeto *actualizado*: es el sujeto que analiza que alternativas tiene para llegar a esa imagen fin, sus competencias (*saber-poder*) diseñan alternativas, planes o estrategias. Por ejemplo, cuando Holguín diseña su plan; en cuanto al sujeto *potencializado*, podría decirse que es el estado más pulsional, más orgánico, que antecede a la acción. Una especie de espacio entre el imaginario del sujeto y su propia sensibilización respecto a su pasión, una competencia adicional propia de la pasión: algo así como la desconfianza presunta del celoso, la angustia que antecede el miedo. En este caso el imaginario de Holguín, hace que actué como un jugador de ajedrez, el cual acomoda todas sus fichas, las de mayor importancia su objeto valor y los *profesionales*, que le sirven en su intención de obtenerlo, los peones opuestos serán los inquilinos, quienes no significan nada para él, son unos usurpadores que le están quitando lo que el merece. La pulsión pasional de Holguín se potencializa en la medida que él se ve como un ser poderoso y superior a los demás, digno de reclamar sus rique-

¹³⁸ Ibid, p. 124.

¹³⁹ Ibid, p. 124.

zas pasando por encima de las leyes del universo sociolectal; aspectos que se manifiestan en pequeñas acciones; por ejemplo, en la forma como se refiere al juez durante una conversación con Mosquera:

HOLGUÍN: Pues entonces invítelo a almorzar o alguna vaina y me avisa. ¡Rápido! Que el tiempo perdido los santos lo lloran.

Holguín le plantea a Mosquera que invite a almorzar al juez, para que él agilice la diligencia, acción que devela una forma de manipulación inicial, aunque durante ese almuerzo, en un restaurante japonés, Holguín se burla del juez porque no sabe pronunciar uno de los platos nipones, y además no sabe de lo que está hecho; sin embargo, el juez opina que está sabroso, Holguín le revela su contenido, con el fin de burlarse de él (sabe que al juez no le gustará saber de qué está hecho el plato):

JUEZ DÍAZ: (Tomado algo de su plato con los palillos) Está rico el ese...

HOLGUÍN: ¿El ese? ¡Sashimi!

JUEZ DÍAZ: ¿Sashimi?

HOLGUÍN: Pescado... crudo ¿quiere más?

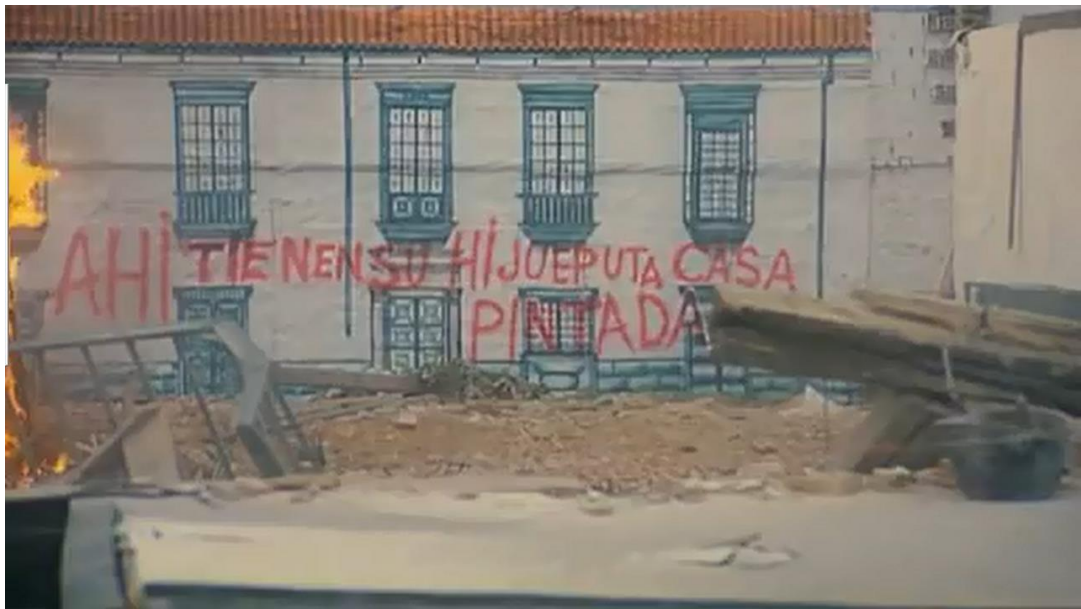
JUEZ DÍAZ: ¡No no!

HOLGUÍN: Ay no sea parco... Sírvale, sírvale más, mijo... (Señalando al mesero) Y tráigale un tenedor, porque no salimos de este almuerzo en toda la tarde (risas)

Holguín, también se burla de la incompetencia del juez en cuanto al saber frente a la gastronomía extranjera y en cuanto a su no-hacer, al no poder usar las herramientas para comerlo (los palillos) por eso Holguín le pide más pescado y los cubiertos. Estas acciones, pequeñas, pero recurrentes, evidencian la prepotencia de Holguín frente a los demás, incluso frente a los sujetos que él necesita, y hacen parte del sujeto potencializado, Holguín necesita sentir esta prepotencia y ese despotismo propio del avaro que en función de lo que acumula se hace "hombre de mundo".

Y, por último, el modo del sujeto realizado, el cual no termina de realizarse, porque Holguín no logra conjuntarse con la Casa Uribe, su programa narrativo de recuperación de la casa no se cumple y queda virtualizado. Los inquilinos logran repeler sus estrategias y se llevan la casa a pedazos y a Holguín le dejan una representación de la casa: una pintura de ella sobre una pared.

Imagen 4. Fotograma de escena de la película *La estrategia del caracol*. El momento en que se enuncia el mensaje (representación pictórica de la casa y el grafiti) que los *inquilinos* les dejan a los *profesionales*.



En conclusión, el dispositivo pasional de Holguín, el del aparente propietario que, como antisujeto instala el programa narrativo de desalojo: que consistió en emplear jugadas judiciales y policivas para desterrar a los inquilinos y lograr una relación conjuntiva con la casa, fracasa. Para el antisujeto, la casa tiene el sentido de una cosa que se debe apropiar a toda costa para acumular riqueza en desmedro de la dignidad del otro, del despojado. El antisujeto logra eliminar las pruebas que demuestran que la dueña de la casa por tiempo de posesión es Doña Trinidad. Frente a este programa y conscientes de su obligación (*deber jurídico*) de entregar la casa, los *inquilinos*, desarrollan diversas estrategias para conseguir donde vivir,

replicar a la orden de desalojo y, finalmente, cargar con ellos la casa a pedazos y, con ello, mantenerse en el orden de la dignidad a través de un acto de resistencia y de no pasividad, con lo que logran, en cierto modo, mantener una relación conjunta con los valores simbólicos de la casa, aunque pierden el lugar de habitación y terminan siendo desplazados del espacio de habitación.

El programa narrativo (anti-programa) en pos de la avaricia puede sintetizarse así:

PN Sujeto colectivo *profesionales*: $F [S1 \rightarrow (S2 \cup 0v \cap S3)]$, donde (F) Función transformadora que busca que, a través de las estrategias de Holguín (jurídicas a través de Mosquera y violentas a través de su guardaespaldas), que Holguín (S1) sujeto destinador principal, junto a su abogado y hombres, buscan que los inquilinos (S2) de la Casa Uribe, sean desalojados, lo que implica una disyunción (U) de ellos con el objeto valor (0v) Casa Uribe. Para poder establecer una conjunción (\cap) de este objeto valor con el (S3) que es el sujeto colectivo *profesionales*, donde está Holguín y sus secuaces, como sujeto destinatario del programa desalojo – avaricia.

A modo de resumen en el anexo 4, al final de este documento, se sintetiza en una tabla los roles actanciales y las principales figuras del programa narrativo del sujeto patémico *profesionales* enunciado en el relato, una síntesis a modo de inventario de los roles actanciales, temáticos, figurativos y de las figuras analizada en la primera parte.

El discurso fílmico es agudo en enfatizar el rol del avaro a través de las figuras que rodean a Holguín: su aspecto, vestuario y los elementos que lo rodean, su casa, su autos, los hombres a su servicio, y de los negocios de los que habla, van configurando el perfil de un hombre joven y adinerado que realmente no necesita el dinero que obtendrá por la casa, pero aun así él quiere evitar a toda costa que el bien circule en la sociedad, y menos a manos de los inquilinos, comunidad que él

enfáticamente desprecia durante el relato. Holguín es consciente de su avaricia, en la conversación con el juez en el restaurante, algunas respuestas de Holguín dan indicios de una suerte de moralización frente a lo que él realmente hará con la casa:

DOCTOR HOLGUÍN: Le voy a ser muy franco, Díaz, yo a estas alturas mire, ya ni sé si la Casa Uribe sea recuperable como, como pieza de arquitectura, como patrimonio nacional, como, como el recuerdo de lo que fue nuestra Bogotá, no tengo ni idea, ni me importa, lo que sí es muy claro y no pretendo siquiera discutirlo, es que yo tengo todo el derecho de escoger el destino de mi patrimonio familiar y las casas tienen todo el derecho a que su dueño les escoja el destino, y no una manada de usurpadores ahí ... ¿usted si me está entendiendo lo que yo le estoy diciendo? (con un gesto de incredulidad).

JUEZ DÍAZ: Perfectamente Doctor Holguín.

JUEZ DÍAZ: (Mirando a Holguín) ¿Y el banco le ha propuesto comprar?

DOCTOR HOLGUÍN: No... no... prr... pero si lo hacen tengo que considerarlo una obligación o ¿no? Los bancos también hacen patria.

En la respuesta de Holguín hay primero una negación y luego un titubeo, que señala una duda en su respuesta; frente a la pregunta inesperada del Juez, Holguín duda, tanto en su respuesta verbal como en su reacción corporal y facial; es obvio que la pregunta lo sorprende y se da en ese instante una moralización por parte de él frente a la verdadera intención que esconde. Si él acepta ante el juez que el banco le ofreció comprar, o ya le compró, como se enuncia en una noticia emitida por la radio al final de la película, Holguín estaría aceptando que su interés en la casa siempre fue económico, y no, como argumentaba, un interés romántico por la recuperación de estas casas patrimoniales. Con una respuesta afirmativa, prácticamente estaría aceptando que él es un avaro, por eso se da la moralización, porque sabe que lo que está haciendo ante la sanción de los terceros puede ser mal visto, no es normal que un hombre rico y poderoso, busque expropiar a toda costa a una comunidad humilde de una casa, por este motivo niega sus acciones; sin embargo, deja sembrada la duda en el juez de que si el banco le ofreciera la compra, él lo consideraría, y con el “también” (adverbio de confirmación), Holguín señala que ellos al igual que él hacen patria, al respecto de la expresión “hacer pa-

tria”, el editorial de una publicación universitaria centroamericana, cuyo autor no se especifica, dice:

En estas fechas, la palabra “patria” se pone de moda y la frase “hacer patria” se repite hasta el cansancio sin que sea del todo claro qué se pretende decir con ella. Usualmente, “patria” hace referencia al sitio de nacimiento, aunque, en un sentido más amplio, también al lugar al que una persona se siente atada por vínculos afectivos, culturales o históricos. “Patria”, entonces, significa la tierra a la que las personas se sienten relacionadas. Sin embargo, en el caso de “hacer patria”, no hay un único significado. Antes y durante la guerra civil, para los escuadrones de la muerte, “hacer patria” era matar sacerdotes [...] Todavía en estos tiempos, “patria” tiene una connotación ideológica en oposición al comunismo.¹⁴⁰

Por lo que la afirmación “hacer patria” en el relato, y desde la perspectiva del personaje de Holguín, evidencia una posición ideológica capitalista arraigada en el ámbito de los empresarios y profesionales, desde la cual el patriotismo se entiende como una forma de valoración de los bienes únicamente por su valor económico en desmedro de las apropiaciones sociales, y de la circulación del bien entre otros sujetos menos privilegiados que son los que más lo necesitan.

2.9 AXIOLOGÍAS EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

Según el Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje, en semiótica se designa con el nombre de *axiología*, al modo de existencia paradigmático de los valores, por oposición a la ideología, que toma la forma de su disposición sintagmática y actancial. Al respecto de esta diferenciación, Greimas, aclara estas dos formas fundamentales de organización del universo de valores: las articulaciones paradigmática y sintagmática. En el primer caso, los valores están organizados en sistemas y se presentan como taxonomías valorizadas que podemos distinguir con el nombre de axiologías; en el segundo caso, su modo de articulación es sintáctico y están investidos en modelos que aparecen como potencialidades de procesos

¹⁴⁰ Editorial UCA. Hacer patria. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas El Salvador 2015, hallado en: <http://www.uca.edu.sv/noticias/texto-3835>

semióticos¹⁴¹. Desde la perspectiva de Hamon, en este último caso, los valores reciben del nombre de ideología.¹⁴²

Sobre el papel de los valores en la formación de las ideologías, Van Dijk señala que:

Los valores desempeñan un papel central en la construcción de las ideologías. Junto con las ideologías, son los puntos de referencia de evaluación social y cultural.[...] No tomamos a los valores como abstracciones sociales o sociológicas, sino como objetos mentales compartidos de cognición social.¹⁴³

En esta parte del análisis, se determinarán los valores subyacentes presentes en el discurso fílmico que conforman el sistema axiológico de los sujetos colectivos y por ende del universo sociolectal representado en la película en relación al hecho del arraigo.

En la acción de los inquilinos de desarmar la casa y cargarla con ellos se evidencia la transformación y reapropiación del objeto valor que sienten como propio y, aunque pierden el terreno, llevan el alma de la casa (que es un arraigo que rebasa la relación con el terreno material y que se proyecta sobre las relaciones humanas de orden comunitario y dignificantes), con todo el peso simbólico-afectivo, lo que se evidencia en dos elementos importantes que hacen parte del trasteo y a los que se les dedican escenas importantes del discurso: la bañera de Gabriela, que representa la intimidad del espacio cotidiano, y el muro de la casa donde se aparece la supuesta imagen de una virgen a Doña Trinidad, que representa el espacio ritual religioso donde este actor, y algunos más, desarrollaban cotidianamente rituales de oración. En cuanto a la dimensión sociocultural, el hecho que el grupo de

¹⁴¹ GREIMAS, Argidas & COURTES, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo 1. Madrid: Editorial Gredos, 1991. p. 179

¹⁴² HAMON, Philippe. Texto e ideología. Para una poética de la norma. Paris PUF, 1984, pp. 5-41 Traducción: Emma Rodríguez y Elizabeth Lager; revisión: Eduardo Serrano Orejuela p. 5

¹⁴³ VAN DIJK, Teun A. Ideología. Una aproximación multidisciplinaria. España: Editorial Gedisa, S.A., 1999 p.10

inquilinos haya terminado modalizado por un *querer*, para encontrar un hogar, fortaleció sus lazos como comunidad, valorando positivamente la acción de la apropiación, mientras que el desalojo y la expropiación quedan valorados negativamente tanto por los inquilinos como por todo el discurso del filme, donde la casa encarna el objeto valor de la dignidad y, para ello, del tejido del arraigo, incluso identitario.

Esta tensión axiológica puede representarse en un cuadrado semiótico. En este, se plantea el modelo axiológico del relato tematizado desde la perspectiva de los inquilinos, protagonistas del relato, relacionado con algunas de las figuras y sus acciones, presentes en el relato fílmico. El cuadrado semiótico es un modelo de representación de las estructuras profundas presentes un discurso dado, descrito por Courtés de la siguiente forma:

Elaborado progresivamente por A.J. Greimas, quien se basaba en los avances lingüísticos de la Escuela de Praga y en las investigaciones antropológicas (C. Lévi-Strauss), el cuadrado (o cuadrado) semiótico es una representación visual de la articulación de una categoría semántica tal y como puede ser obtenida, por ejemplo, del universo del discurso dado, categoría que viene a ser como el corazón, el nivel más profundo.¹⁴⁴

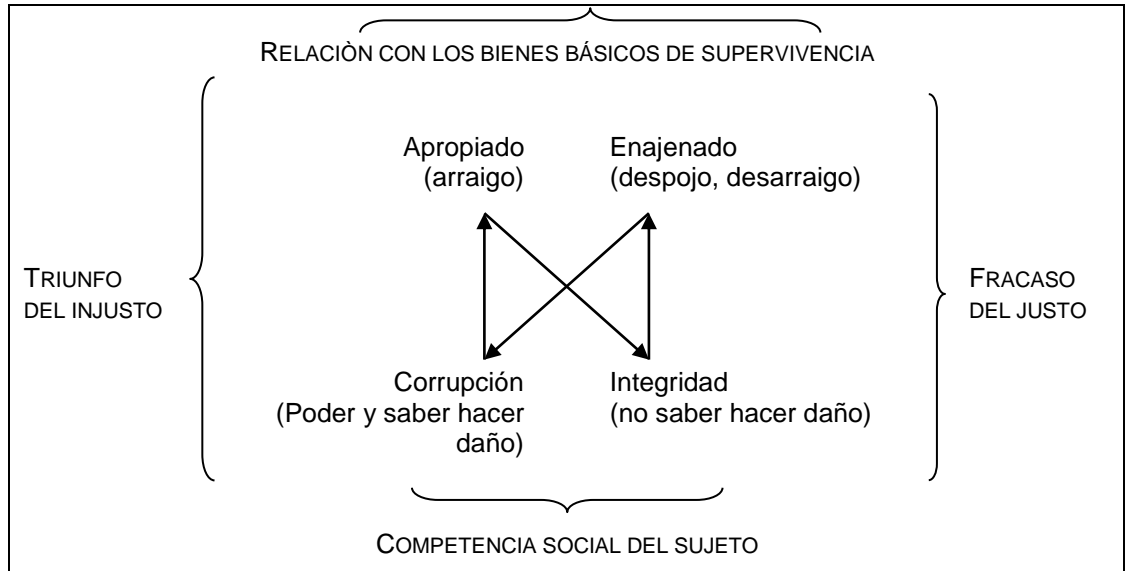
Este esquema inicial se relaciona con elementos de la competencia de los sujetos y el proceso para la relación con el objeto valor y en el modo de relación de los sujetos con la dignidad y los bienes que la encarnan o que conducirían a ella, así sea momentáneamente, como la casa, lugar de construcción de tejidos de relaciones entre sujetos solidarios a pesar de las diferencias. Lo curioso de este cuadrado es que el sujeto (inquilinos) que está arraigado en un bien material (inmueble) para construir un microtejido social, dada la marginación de la que es objeto por el orden social dominante, es enajenado por la acción deshonestas de otros, a lo que sirve un saber hacer (una competencia que permite llamar a los operadores de este proceso de despojo como los *profesionales*, quienes desde el quehacer en el

¹⁴⁴ COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos, 1997, p. 221

ámbito axiológico de la corrupción que manipula el poder y el saber, queda en relación de apropiación de la tierra o del espacio del bien en disputa). Esto implica el triunfo aparente e instrumental (pues Holguín no recupera la casa, sino el terreno) de la posesión de un conocimiento al servicio de valores de orden disfórico en el ámbito ético y moral moderno, relacionado este con los derechos humanos, la dignidad y la solidaridad.

En este orden de ideas, los *inquilinos*, el sujeto en relación de apropiación, si obra en el marco de lo integral (pero sin suficiente competencia cognitiva, o determinado por la ignorancia de la complejidad de los mecanismos de la corrupción de otros) pasa, por acción de estos otros (los *profesionales*) y por la carencia de recursos para manipular el orden de lo aceptable y a los operadores jurídicos, a la condición de enajenado del bien que creía apropiado. El proceso de enajenación se emparenta con programas pasionales como la vergüenza, pero en la película, el sujeto patémico despojado incrementa su deseo por el objeto valor (la dignidad) y lucha por este, de modo que pueda quedar en relación conjuntiva con la simbólica casa o con partes residuales de ella. Por estas razones, el metatérmino entre lo apropiado (arraigo) y enajenado (despojo y desarraigo forzado) es la relación con los bienes básicos de la supervivencia o de la dignidad. El metatérmino de la competencia social del sujeto abarca el ámbito del quehacer corrupto o íntegro, mientras que el metatérmino de la relación complementaria entre la pérdida (enajenación) por la integridad del sujeto es el fracaso del justo en el orden cultural (en principio, colombiano y latinoamericano) representado en el filme. El metatérmino del triunfo momentáneo del injusto abarca la relación complementaria entre la apropiación por corrupción del poder y del empleo del saber para la cosificación de la dignidad humana.

Figura 5. Esquema del Cuadrado semiótico de los bienes básicos de supervivencia de la competencia social del sujeto en *La estrategia del caracol*



En un segundo esquema se relacionan elementos de la propiedad física del objeto valor y de su carga simbólica para los sujetos, que mantienen una relación identitaria y de memoria con él, y de la relación en los procesos de apropiación y expropiación mediados por la institucionalidad garante de la justicia en el universo representado en la película.

Al inicio del relato, el sujeto colectivo *inquilinos* se encuentra arraigado al espacio físico (según la ley, con derecho de dominio), pero el poder y el hacer del anti-sujeto Holguín, desarrollado con destreza en el ámbito ilegal, corrompe los mecanismos de la justicia, por lo que un eje temático central de la película es el de la injusticia de la justicia (enunciado literalmente en el relato fílmico a través de uno de los actores) que se presta para obrar contra la dignidad de los desfavorecidos, lo que va en contravía de un proyecto solidario y de un mandato esta-

tal¹⁴⁵, donde priman los derechos fundamentales colectivos por encima de los derechos individuales. En este caso sucede todo lo contrario, por lo que la orden judicial de expropiación es a todas luces injusta y recae sobre esta pequeña comunidad de sujetos (*inquilinos*) que por diversas circunstancias, entre ellas, su deficiente capital económico y educativo, se encuentran en una situación vulnerable (estado anterior a la expropiación), por lo que su forma de vida se ha desarrollado en la esfera informal y de rebusque, situación que dificulta la constitución de una defensa justa (por lo menos en igualdad de condiciones) frente a su poderoso verdugo (antisujeto: Sujeto colectivo *profesionales*).

Los inquilinos asumen el desarraigo; lo que implica para ellos la pérdida de nada menos que su lugar en el mundo y la amputación de sus vínculos sociales y afectivos como comunidad, incluso como familia, lo que los coloca en una situación indigna de vulneración absoluta. Ellos pierden el espacio físico, y las relaciones simbólicas que operan gracias a él. Frente a este estado de indefensión jurídica y sin poder económico y social, los *inquilinos* emprenden un programa de apropiación con una parte de la vivienda, que implica la estrategia que le da nombre a la película (*La estrategia del caracol*) y que consiste en llevarse consigo lo que puedan de la vivienda, elementos domésticos personales e íntimos (objetos de la memoria) y materiales físicos que son reciclados para improvisar de nuevo una vivienda en otro lote, esta vez hacia los límites urbanos. A pesar de que deben abandonar la casa, el contexto urbano, el barrio, y deben migrar a una zona semi-urbana (situación que los deja en un estado aún más vulnerable del que estaban al inicio del relato), este programa de apropiación se consolida como su única esperanza para recuperar algo de la dignidad que les han arrebatado. Proceso pro-

¹⁴⁵ Al respecto de la definición del principio de dignidad, la Corte Constitucional Colombiana en una sentencia del 2002, elabora un concepto de dignidad a partir de tres postulados: (i) La dignidad humana entendida como autonomía o como posibilidad de diseñar un plan vital y de determinarse según sus características (vivir como quiera). (ii) La dignidad humana entendida como ciertas condiciones materiales concretas de existencia (vivir bien). Y (iii) la dignidad humana entendida como intangibilidad de los bienes no patrimoniales, integridad física e integridad moral (vivir sin humillaciones). Corte Constitucional. Sentencia T 881 de 2002, recuperado en: <http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2002/T-881-02.htm>

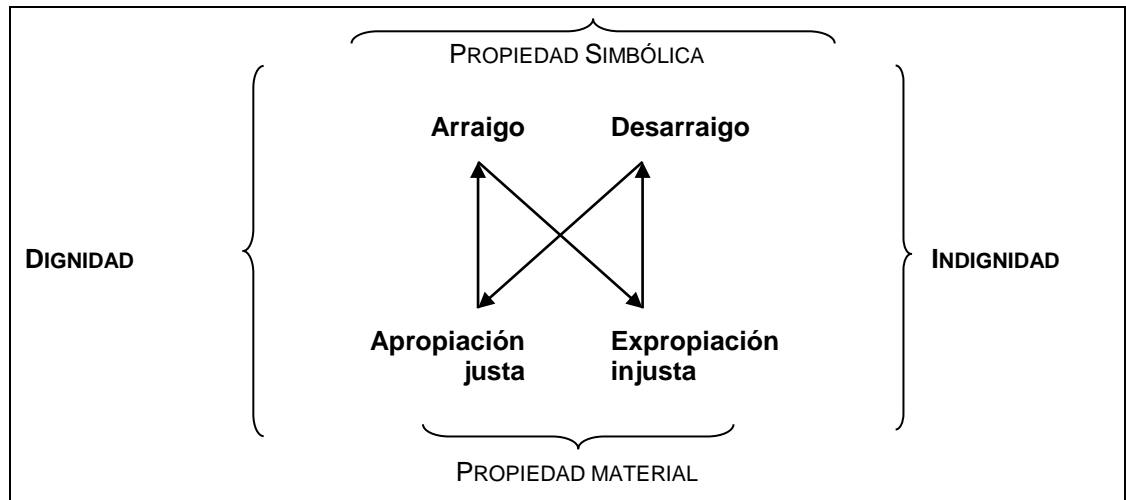
gresivo que los une y fortalece como comunidad, su estado de cohesión social es superior al final del relato fílmico.

Por toda la significación simbólica del objeto valor para los inquilinos, expuesta con anterioridad, el metatérmino de la propiedad simbólica oscila entre el arraigo (encarnado en el espacio físico *casa*) y el desarraigo (la pérdida de la raíz de su lugar en el mundo). El metatérmino propiedad material en el discurso fílmico abarca la apropiación justa, acción que emprenden los inquilinos para solucionar una necesidad fundamental y mantener su cohesión comunitaria, y la expropiación injusta, orquestada por el antisujeto con el beneplácito de las instituciones impartidoras de justicia en el universo representado. El arraigo como construcción de tejido social en un espacio específico y la apropiación justa del espacio como necesidad de solución básica de una comunidad vulnerable proyectan en el discurso fílmico el metatérmino de la dignidad (subyacente a la relación del arraigo simbólico encarnado en el espacio físico *casa*, expuesto con vehemencia en la película). En oposición al metatérmino Indignidad: que abarca la relación entre la expropiación injusta, debido que la institucionalidad jurídica y el grupo de profesionales expropián a una comunidad vulnerable para favorecer a un solo sujeto que no manifiesta en el discurso una necesidad latente; y el desarraigo, que implica la separación simbólica y de memoria con los lazos familiares y la cohesión social que se ha desarrollado en el espacio que debió abandonarse.

En este modelo de representación semiótica de los valores fundamentales de un discurso se exponen dos términos (arraigo /desarraigo) constituyentes de una categoría dada; en relación de oposición o contrariedad, es decir para que uno exista debe negarse el otro; para ellos en un segundo eje horizontal se presentan los términos contradictorios (no arraigo / No desarraigo). El *no-arraigo*, es la *expropiación*, como término contradictorio del arraigo. El *no-desarraigo* es la *apropiación*, como término contradictorio del desarraigo. Una forma de constatar la homogeneidad del modelo consiste en verificar la contradicción en la diagonal: entre (arraigo-

go/expropiación) y (desarraigo/apropiación). En el eje horizontal estarían los contrarios (arraigo/desarraigo) y (apropiación/expropiación); y en el eje vertical estarían los complementarios (arraigo/apropiación) y (desarraigo/expropiación).

Figura 6. Cuadrado semiótico de la dignidad en *La estrategia del caracol*.



Según Fontanille, la dificultad del modelo a veces reside en el establecimiento de la relación entre las categorías complementarias, es decir que, si los complementarios no funcionan en el texto analizado, puede haber alguna categoría mal construida, esto puede verificarse en el recorrido del modelo y su correspondencia en el relato, al respecto el autor señala que:

El cuadrado semiótico está destinado a ser recorrido: el sistema de valores que propone puede diseñar las fases principales de un relato mínimo las relaciones entre los términos sirven entonces de soporte a las transformaciones narrativas elementales. Pero no todas las relaciones son explotadas de la misma manera.¹⁴⁶

Por ejemplo, la contrariedad no puede dar lugar a una transformación. El camino que lleva de un contrario a otro (arraigo/ desarraigo) pasa primero por el contradictorio, en este caso, *expropiación* (no arraigo), es decir que es necesario primero

¹⁴⁶ FONTANILLE, Jaques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de cultura económica, 2001. p. 54.

negar el término que se encuentra en el origen del recorrido, para llegar al segundo, su contrario. Observando el recorrido canónico de estas categorías en relación con el relato enunciado y desde la perspectiva del sujeto colectivo inquilinos, puede afirmarse que la primera categoría hallada es el arraigo.

Al inicio del relato los sujetos están conjuntos la casa y arraigados en cuanto a su dimensión material y simbólica con el espacio; *arraigo* que se evidencia frente a la amenaza del desarraigo de diferentes formas: hay un apego especial a ciertos objetos como la bañera de Gabriela, el muro de la virgen, que son rescatados y manipulados de manera muy cuidadosa durante su desinstalación y transporte, representan la esencia de la casa, y representan esa dimensión simbólica del hogar; la cohesión social como comunidad que trabaja unida y de manera ordenada, y que manifiesta euforia o disforia de forma homogénea frente a los logros o derrotas de su programa narrativo son muestras de pulsiones pasionales que los identifican como grupo y que evidencia el padecimiento de la pérdida de su espacio (arraigo), acentuado aún más cuando la causa del desalojo es injusta.

La segunda categoría en el recorrido la *expropiación* (no-arraigo), evidente en acciones y figuras de los sujetos colectivos *profesionales*; por ejemplo, en todos los elementos que conforman la puesta en escena de las diligencias judiciales de desalojo: el vestuario, los uniformes, los papeles, la máquina de escribir, la jerga judicial, son figuras de la expropiación al interior del relato; pero también las consecuencias y las figuras de la violencia, como la muerte del niño en el desalojo de la casa de al lado, o las señales de violencia sobre el cuerpo y rostro de Romero resultado de la golpiza propinada por los guardaespaldas de Holguín. En este caso también evidente en la inoperancia de la justicia en favor de los sujetos vulnerados, pero si manifestando un beneplácito (incluso corrupción) en favor de los sujetos más poderosos. Aspectos que confirman en el discurso un modo de hacer (forma de vida) ilegal y concertada que evita la circulación de bienes a favor de la comunidad presente en el universo sociolectal enunciado.

La tercera categoría, contraria a la inicial, el *desarraigo*, se evidencia en el discurso cuando los *inquilinos*, conscientes de que no hay alternativa judicial diferente al desalojo, optan por dejar el lugar y tratar de llevarse lo que más puedan (*La estrategia del caracol*). Aunque evitan la humillación del desalojo a través de la diligencia en las circunstancias y tiempos que impone la ley, es innegable el desarraigo, como se manifiesta claramente en este diálogo de Jacinto (un inquilino): *Si esta casa no fue para nosotros no va ser para nadie*, donde el verbo *ir*, conjugado en pretérito indicativo, confirma que los inquilinos saben y asumen que la casa no fue para ellos y por lo tanto no estarán más conjuntos a ella. Otra acción en el discurso que manifiesta el desarraigo: es la determinación de Eulalia, otra de las inquilinas, de realizarle la ‘eutanasia’ a su esposo utilizando un arma; al enterarse que debían abandonar la casa, supo que el proceso aumentaría el padecimiento de su esposo Lázaro. Esta muerte y la reacción comprensiva de los demás inquilinos, simbolizan la separación con una parte de la vida que sólo era posible en el espacio de la casa, confirmando que el proceso de dejar el espacio implica pérdidas y sacrificios por parte de los *inquilinos*.

La última categoría en el recorrido representada en el modelo es la *apropiación*, estado al que llegan finalmente los inquilinos en el relato. Las estrategias judiciales les sirvieron para ganar algo de tiempo y poder disponer de un nuevo lugar y poder además reciclar partes de su casa antigua para construir parte de una nueva. La acción de compra del nuevo lote, la decisión de no separarse e irse todos para este lugar, es evidencia del paso hacia otro lugar donde posiblemente ellos volverán a arraigarse hasta que los vuelvan a desalojar como lo insinúa el discurso.

El arraigo y el desarraigo configuran la dimensión de la propiedad simbólica de los sujetos en relación a su objeto valor, su lugar de vivienda, su hogar, todas las implicaciones sociales, culturales y afectivas que implica la relación entre el sujeto y el espacio y su pérdida o consecución, lo que confluye en el valor fundante de la dignidad; al respecto, es pertinente aclarar el revestimiento simbólico y de valores

que emerge a partir del objeto valor enunciado por el discurso fílmico: la Casa Uribe, en primera instancia se puede interpretar su pérdida como la carencia del lugar físico para un pequeño grupo social, pero debido a lo hallado en el análisis (figuras del arraigo) hay una conexión simbólica que es manifestada a partir de la pulsión pasional de este grupo (el sujeto patémico *inquilinos*), la cual se intensifica debido a los lazos de tiempo y de memoria de la comunidad con la casa, además de su cohesión como grupo social que padece una vulnerabilidad previa homogénea (todos los sujetos presentan carencias de diversa índole), pero también se intensifica por la injusticia jurídica, impulsada por el poder y la corrupción de un grupo de tecnócratas.

La casa es un resguardo físico, una necesidad primaria, pero encarna propiedades simbólicas para quienes lo han habitado y han tejido relaciones valiosas de vecindad y familiaridad en ella. La relación entre lo físico y lo simbólico construye el valor de dignidad para los sujetos que padecen la expropiación, por eso el valor subyacente que es perseguido por el programa narrativo (la estrategia) de los inquilinos es la dignidad, relacionada con el fortalecimiento de sus lazos como grupo social a pesar de las circunstancias, y de la capacidad creativa de poder torcer las circunstancias a su favor a pesar de tener pérdida de antemano la injusta batalla jurídica y lograr hallar un nuevo lugar para apropiarse. En este sentido, la apropiación y la expropiación configuran la propiedad material, la conjunción o disyunción física entre los sujetos y el espacio.

Es pertinente recordar, aunque el análisis lo ha enfatizado, que el relato inicia con un narrador: Gustavo Calle Isaza, quien está siendo desalojado y en esa situación le narra a un periodista la historia de la Casa Uribe, que según enuncia sucedió hace unos cinco o seis años. Al ser él un personaje que hace parte del grupo social de los *inquilinos* habitantes de la Casa Uribe, y teniendo en cuenta que las características físicas del espacio de este segundo desalojo son similares a las del lugar donde se trasladaron los inquilinos luego de dejar la Casa Uribe; puede infe-

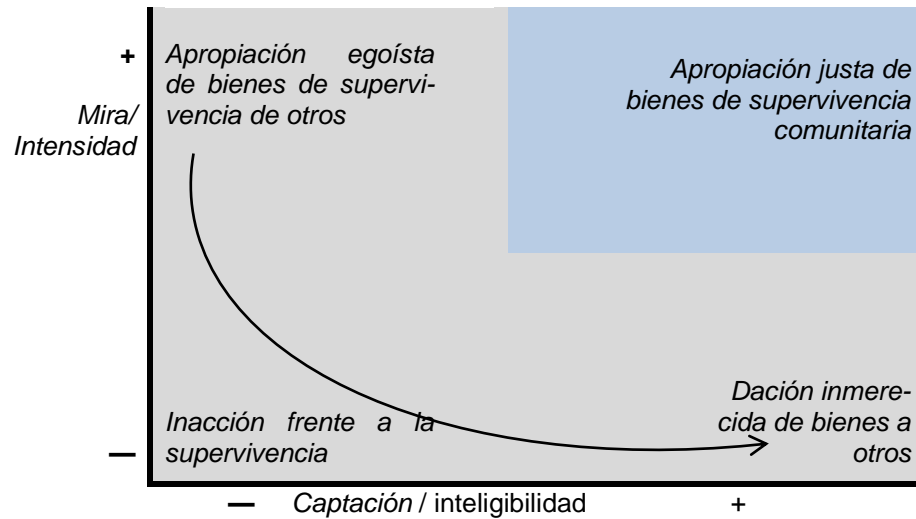
rirse que el discurso insinúa un desalojo cíclico que recae continuamente sobre el mismo sujeto colectivo. Lo anterior, evidencia que el recorrido de los actores enunciado en la película, y representado en el cuadrado semiótico, es recurrente. En consecuencia, es difícil determinar si el discurso cinematográfico, además de crítico, es esperanzador para los sujetos vulnerados.

En el esquema se presenta la zona gris, diversos comportamientos de los *profesionales*: injusticia, corrupción o facilismo que atentan contra la dignidad. La inacción frente a la supervivencia radica en la incapacidad de actuar por falta de competencias (el caso de los sujetos desterrados, desplazados, etc.), pero también la inoperancia del estamento jurídico que injustamente da bienes a otros. Los inquilinos se representan en la zona azul en el cuadrante de la apropiación justa de bienes para la supervivencia como comunidad, y para el mantenimiento de su dignidad.

El modelo que representa la dignidad en el discurso fílmico es un esquema descendente si se considera la vulnerabilidad y la pérdida de bienes por parte de los inquilinos, que prácticamente ceden ante los dispositivos corruptos de la administración de la justicia. Acerca de la dirección de las fuerzas en este tipo de esquemas en correspondencia al grado de intensidad de las acciones relatadas y los géneros de representación narrativa, Fontanille, señala que: "(...) en la comedia, toda crisis debe resolverse sobre el modelo del *esquema descendente*, gracias a los arreglos cognitivos, a los compromisos razonables, o, asimismo, gracias a nuevos hechos, descubiertos a último momento, y a veces presentados de una manera laboriosamente explicativa; las relaciones entre los protagonistas se reorganizan y la situación se estabiliza."¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 96.

Figura 7. Esquema del tensivo de la dignidad en *La estrategia del caracol*



Posterior a la intensidad pasional manifestada en el anterior esquema tensivo (Fig. 11) que presenta el apego al lugar, los inquilinos han medido sus competencias en relación a las fuerzas manipuladoras del antisujeto (poder económico y saber jurídico); frente a ese hecho, este esquema representa la resolución estratégica de los inquilinos en cuanto a la apropiación justa de los bienes para su supervivencia (apropiación de un lote nuevo con las partes recicladas de la Casa Uribe) acción que denota una planeación minuciosa y estratégica para acertar en su objetivo sin caer en la ilegalidad; proceso que requiere paciencia (contener su pulsión pasional) y proyectar una competencia cognitiva en ascenso, además de un trabajo ordenado y cooperativo que además fortalece su unión como grupo (el hecho de soportar juntos la misma adversidad, genera lazos aún más profundos entre ellos de unión, que en perspectiva también les otorga algo de esperanza y dignidad) frente a la adversidad. Por lo tanto, el modelo representa el proceso de explotación cognitiva de los inquilinos posterior a la toma de posición frente a la acción del desalojo que atenta con su dignidad.

Hasta aquí, el análisis semiótico desarrollado hasta este punto ha abordado el análisis figurativo y del texto enunciado, en donde se han hallado figuras: actorales, temporales, espaciales, y de la enunciación cinematográfica, en relación al arraigo y desalojo (la relación del sujeto con el espacio de habitación) recurrente en el texto analizado y que define la relación de los sujetos en un enfrentamiento que cumple las características de un esquema canónico de prueba, en disputa por un mismo objeto valor. En este proceso se hacen evidentes los programas narrativos de los actores colectivos y actantes, lo que finalmente conduce a consolidar en el análisis un sistema axiológico subyacente en la obra en donde el arraigo (pasión que manifiesta un apego al lugar) encarnado en un espacio físico con una carga simbólica de hábitos y memoria para los sujetos afectados, proyecta a la dignidad como un valor subyacente en el relato, buscado por los sujetos vulnerables y desposeídos (de modalidades del *poder* y el *saber*), quienes son víctimas de un poder opresor y corrupto que dispone a las entidades encargadas del orden y la justicia en el universo representado en contra de los sujetos despojados, sometidos a un estado reiterado de indignación. Este análisis corresponde a los niveles de los signos y el texto enunciado, según el esquema de Fontanille (Fig. 2), correspondiente a los planos de inmanencia de las prácticas semióticas. En el siguiente capítulo se analizarán los niveles más englobantes y dinámicos, según este esquema, correspondientes a: el objeto soporte (en donde se ha inscrito el contenido de este discurso); a las situaciones estratégicas, para la producción y circulación de este tipo textos fílmicos en el mecanismo de la cultura; y el de las formas de vida contemporáneas en las que circula el objeto cinematográfico.

3. LA ESCENA PRÁCTICA, LA SITUACIÓN SOCIOCULTURAL EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL COMO PRÁCTICA CULTURAL

3.1 DEL FILM COMO INTERFAZ DE MEDIACIÓN DEL SENTIDO

Esta tercera parte del estudio trata de los niveles de análisis posteriores al texto enunciado, del objeto soporte y de la escena práctica que envuelve al objeto semiótico; en este caso, la película *La estrategia del caracol*. Se hace necesario retomar el modelo que ilustra la relación de interdependencia entre los niveles de análisis de un objeto semiótico (Fig. 2) sobre el concepto de ‘objeto-soporte’, Jacques Fontanille, afirma que:

En resumen, la experiencia de las totalidades coherentes, las de los “textos-enunciados”, da lugar a un plano de inmanencia con dos fases y una doble morfología: (i) una faz formal (faz 1) destinada a la acogida coherente de las figuras-signos del nivel inferior, que es la faz “isotopante”, y (ii) una faz sustancial (faz 2) que hará con las figuras-signos un aporte sobre un soporte-objeto, que constituye el “dispositivo de inscripción”. Por consiguiente, el texto-enunciado reclama, en el nivel de pertinencia superior un “soporte” de inscripción, que tendrá el estatuto fenoménico (por el lado de la experiencia) de un “cuerpo-objeto”¹⁴⁸.

La primera fase a la que se refiere el autor corresponde al análisis del contenido del texto enunciado, analizado de manera minuciosa en el capítulo anterior y sobre el que hace énfasis esta investigación. La segunda fase se refiere al análisis sustancial de la manera en cómo este contenido circula en las prácticas significantes en el universo sociolectal. El autor señala que ese ‘contenido’, el texto enunciado, reclama un soporte de inscripción que se materializa en un cuerpo-objeto que funciona integrado a unas prácticas específicas que le permiten su circulación como bien en escenarios socio-culturales. Posteriormente, se analizará la escena predi-

¹⁴⁸ FONTANILLE, Jacques. [ISBN versión electrónica: 978-9972-45-33-2.] Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima. 2016. p. 528.

cativa y las estrategias culturales que permiten escenarios donde aparece el objeto, en este caso la película, como objeto de intercambios intersubjetivos.

Es importante señalar que el objeto película pertenece a una esfera mediática más general que es el medio cinematográfico y, desde la perspectiva de la semiótica de las culturas, los medios sirven de puente entre dominios socioculturales (casi siempre disjuntos), además de su agotado y genérico rol de comunicación, su rol decisivo, es en cuanto a operadores de mediación, sobre todo en los límites y en la periferia del mecanismo de la cultura; son ellos los que propician las transferencias, las traducciones, incluso, los choques violentos y las transformaciones de las formas semióticas.

Los medios, entonces, bombardean con informaciones y significaciones el centro de este mecanismo, es decir, el centro identitario de la cultura donde están instalados los regímenes de creencia, que son las referencias comunes compartidas de interpretación de los fenómenos culturales. El medio cinematográfico, al igual que otros, a través de sus objetos semióticos media entre discursos espontáneos e inestables que cuestionan a los discursos canónicos, normalizantes instalados en el imaginario cultural. Al respecto, Martínez Pardo, afirma que

El cine es un producto que se caracteriza por la producción de mensajes, por la creación de un universo propio que interpreta al real. Este es, por lo tanto, su aspecto que lo pone en relación con el consumidor. Pero esta relación no se da sino en la medida en que ese universo-mensaje del cine sea la respuesta a una necesidad –ficticia o real- del espectador. (...) a medida que logra mantener un contacto con el público mediante la adecuación del tema y mensaje a las nuevas necesidades históricas, a aquello que responde a las tensiones y fuerzas de la época, y no a conceptos abstractos que pretendan definir apriorísticamente lo que es bueno y conveniente darle al público.¹⁴⁹

¹⁴⁹ MARTÍNEZ P., Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Editorial Guadalupe, 1978. p. 456-457.

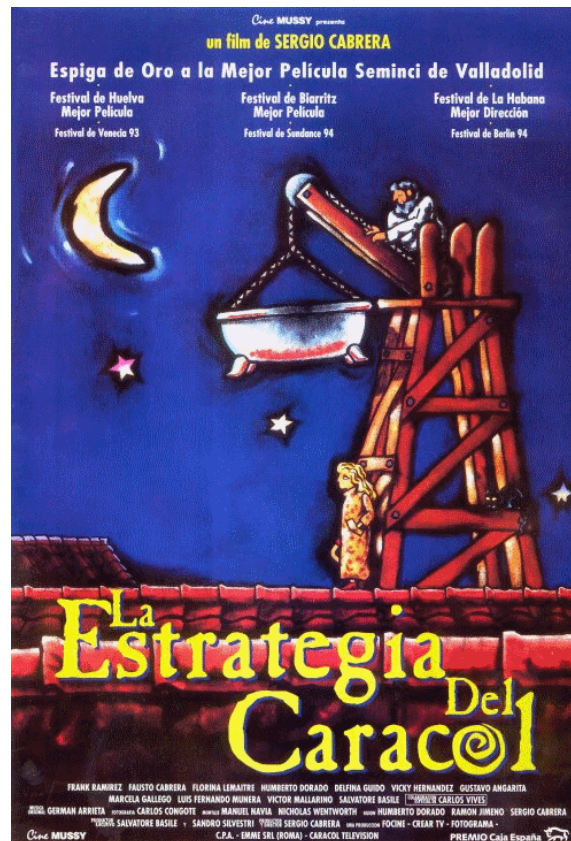
Teniendo en cuenta esto, el cinematográfico es un medio llamado a la construcción de expresiones o representaciones que dialoguen, critiquen o cuestionen aquello que pone en tensión al universo sociolectal en donde el medio irrumpe. Así, la película como objeto soporte sirve de interfaz entre el texto enunciado (contenido inscrito al interior del soporte) y las prácticas significantes donde este contenido, dialoga y se traduce con otros contenidos de otras prácticas y en suma constituyen la urdimbre de discursos que conforman el mecanismo de la cultura. En este sentido, el objeto-película es el mediador entre el texto-enunciado (contenido) y los escenarios donde se intercambian objetos y textos de acuerdo a unas prácticas semióticas definidas que su vez conforman situaciones estratégicas que han sido consolidadas por ideologías y formas de vida.

3.2 LA CORPOREIDAD DEL FILM

Esta película fue realizada en el año 1993, para su producción recibió apoyo de Focine¹⁵⁰, aunque su realización fue algo traumática porque al parecer la película no recibió el monto total de la cuota pactada con este fondo, hecho que aplazó por algunos años su finalización. Para hacer posible su terminación se asociaron en la figura de coproducción empresas cinematográficas nacionales y extranjeras. El soporte de registro fue película de cine de 35 mm, en su rodaje intervinieron más de cincuenta profesionales de diferentes oficios de cine, finalmente la película ya montada y finalizada era copiada en este mismo soporte para ser distribuida en salas con proyectores para 35 mm.

¹⁵⁰ Focine fue un Fondo Nacional del Cine Colombiano, creado en 1978, bajo el decreto 1924, con el objetivo de fomentar e incentivar la industria fílmica colombiana y contribuir en la producción de películas que narraran historias colombianas, ya que en esa época el país estaba inundada de producciones estadounidenses y mexicanas. Focine cumplió sus funciones entre 1978 hasta 1993, en este periodo apoyó producciones importantes para el cine colombiano que permitieron darlo a conocer en los festivales extranjeros, entre ellas: Carne de tu carne, de Carlos Mayolo; El embajador de la India, de Mario Ribero; La mansión de Araucaima, de Carlos Mayolo; Pura sangre, de Luis Ospina; Rodrigo D. No futuro, de Víctor Gaviria; Técnicas de duelo, de Sergio Cabrera; Tiempo de morir, de Jorge Alí Triana; Visa U.S.A, de Lisandro Duque. La última película que recibiría fondos sería, precisamente, La estrategia del caracol, porque a pesar del éxito internacional de estas producciones, la baja retribución de la taquilla nacional fue la causante de la liquidación de la compañía nacional en 1993.

Figura 8. Afiche oficial para la promoción de la película *La estrategia del caracol*. Esta imagen que también fue la caratula del DVD, años después.



No obstante, el modo de registro y de copiado de la película ha cambiado a través del tiempo y con los avances tecnológicos, de modo que existen versiones digitales del audiovisual, no solo disponibles en DVD, sino además, de acceso libre en plataformas como Vimeo y YouTube y algunas transmisiones en programaciones de televisión y de cineclubes. Esto indica que la transformación del modo de encarnación del discurso de *La estrategia del caracol*, luego de su realización, se ha trasladado a medios de copiado que demuestran no solo la importancia de la obra sino, además, la construcción de la memoria cinematográfica y cultural colombiana con este objeto semiótico como elemento de referencia.

Al respecto, es importante señalar que las transformaciones tecnológicas facilitan el acceso a la cinta e indica la pertinencia, en el universo colombiano, de la temática planteada hace 23 años; es decir, el sentido que construye la película sobre la realidad colombiana es vigente y supera las limitaciones de sus registros iniciales para proyectarse hacia las situaciones de circulación del bien cultural en otros soportes de acceso y lectura. Es en este sentido que, en el modelo de Fontanille que se sigue en este análisis, es pertinente esta consideración de la manera en que el discurso cinematográfico se encarna en un objeto material o en un soporte de inscripción cuyas transformaciones posibilitan el acceso a él.

En este sentido, el hecho de que el objeto soporte que contiene la película *La estrategia del caracol* se haya transformado, indica que en la práctica actual el bien cultural es intercambiado de manera espontánea a través de diversos mecanismos, desde las distintas versiones web, que pueden ser observadas desde cualquier dispositivo de comunicación con acceso a internet (celular, tabletas, etc.), hasta versiones especiales de la película (con traducción para espectadores con discapacidad visual). Estas diversas formas de intercambio, son posibles debido a estrategias de circulación del bien que indican que su contenido (el texto enunciado) es vigente y pertinente cada vez que es llamado o que hace parte de una práctica significativa, una práctica de intercambio cultural.

3.3 LA ESCENA PREDICATIVA COMO CONDICIONANTE DEL SENTIDO DEL FILM

En el modelo que se sigue para este análisis, es necesario considerar la escena predicativa o la situación estratégica en que aparece el objeto semiótico y en que circula aún como bien de entendimiento en las relaciones intersubjetivas. Al respecto, Fontanille, define la escena predicativa o *situación semiótica*:

Lo que llamamos situaciones semióticas, siguiendo a Landowski, no pueden en la mayor parte de los casos ser objeto de un análisis continuo, y hace falta entonces establecer sobre esa discontinuidad del análisis, y tomar en consideración dos dimensiones distintas y jerarquizadas. Hacer la experiencia de una situación puede entenderse dos maneras: (i) sea como la experiencia de una interacción con un texto, vía sus soportes materiales (...) situación de comunicación, o con uno o varios objetos que se organizan en torno a una práctica; (ii) sea como la experiencia del ajuste entre varias prácticas, complementarias o concurrentes (...) situación coyuntural, que reúne el conjunto de prácticas y de circunstancias pertinentes.¹⁵¹

De acuerdo a esta definición, el autor clasifica la situación en dos niveles de análisis por criterio de pertinencia: las escenas prácticas, como el conjunto de los elementos que conforman la situación de comunicación (en este caso elementos, formas y género en el que se circunscribe la película y que organiza la praxis para su comunicación); y las estrategias, como la situación de coyuntura, que reúne un conjunto de prácticas y circunstancias pertinentes (condiciones que definen la película y la conectan desde el discurso enunciado con el universo sociocultural en que ella aparece como objeto, es consumida, y este universo se reconoce en su propia representación)

Esto, justamente, es lo que explica la pertinencia del análisis semiótico con respecto de la relación del objeto con el entorno sociocultural, sin que esto signifique que el análisis tome las vías de la deriva, pues el análisis mismo se mantiene, rigurosamente, en relación con el objeto, pero este ya no visto como algo autónomo y con determinación solipsista.

La película inicialmente hacía parte de una práctica de consumo de estos bienes culturales en un público especializado que asistía a los teatros de cine y que buscaba contenido de cine colombiano, sin olvidar que, hacia el año de estreno de la película, el fondo estatal de apoyo al cine (Focine) era liquidado, entre otras cosas, por la baja asistencia de público a ver películas colombianas. Sin embargo, *La es-*

¹⁵¹ FONTANILLE, pp. cit., p. 115.

trategia del caracol registró un número de espectadores histórico (1.500.000 espectadores) en comparación con otras cintas.

Pero la liquidación de Focine y luego la aparición, años después, del Fondo para el desarrollo cinematográfico reguló las prácticas de producción de objetos cinematográficos, aunque ahora hay posibilidades de apoyo económico para hacer las películas (de origen estatal y privado) y aunque este apoyo se ha estandarizado y reglamentado a partir de una ley (Ley de cine) también es cierto que un proceso es hacer la película y otro proceso es exhibirla y distribuirla, en la actualidad gran parte del cine colombiano no llega a exhibirse en los teatros nacionales debido a diversos motivos: desde la censura hasta el desinterés por parte de empresas exhibidoras en programar contenidos nacionales, más aún, si estos tratan de problemas sociales nacionales latentes (es más fácil programar contenidos extranjeros que aseguren una mayor retribución en taquilla). Frente a este panorama, la transformación tecnológica del objeto-soporte: desde la costosa copia en cinta de 35 mm proyectada en los teatros, pasando por el VHS, el DVD, hasta los archivos digitales alojados en la web, son transformaciones que han modificado las prácticas de intercambio de estos contenidos.

La estrategia del caracol fue estrenada en 1993 y es clasificada como perteneciente a un género híbrido entre comedia y drama cinematográfico, aunque algunos elementos cruciales se inspiran en hechos reales de la época, como el paquidémico desahucio que “adelantaba” la justicia colombiana al punto de que al momento de la decisión del juez se descubre que la casa objeto de disputa ya no existía. A partir de una situación real, la película se constituye como un discurso enmarcado en códigos dramáticos y cómicos: el componente dramático obedece a la exposición del conflicto social y el padecimiento de los desalojados, *los inquilinos*; y los códigos de comedia, son expresados en situaciones que caracteriza algún personaje; por ejemplo: la expresión oral (la jerga), la expresión (visual) cómica de un actor (su atuendo, su forma de caminar), también la reacción disfórica de un actor

respecto a un hecho, puede generar la comicidad del espectador en la enunciación, como la reacción de Los *profesionales* ante la caída de la casa.

Estas formas de la enunciación cinematográfica que hacen parte del contenido de la película (son situaciones verosímiles y meticulosamente organizadas respecto al orden sintagmático en que se va presentando el relato) y hacen parte de los géneros de ficción (drama y comedia) con el sentido de dinamizar y refrescar el discurso en la enunciación. Una de las escenas más recordada de la película (la imagen de esta escena se ha reproducido y multiplicado en infinidad de soportes en la web), y que a la vez puede ser la más cómica, es el momento en que aparece el grafiti: *Ahí tiene su hp casa pintada*, porque en la enunciación se confirma la respuesta irónica que los inquilinos (tematizados como víctimas a partir de códigos dramáticos) le dan a su verdugos (los *profesionales*) dejándolos en una situación ridícula y de derrota, tanto frente a los espectadores del acto-desalojo al interior del texto enunciado (transeúntes y vecinos de la Casa Uribe), como frente a los enunciatarios presupuestos (los espectadores que entran en contacto en cada enunciación con la obra cinematográfica).

Estas formas de la narración cinematográfica (perceptibles en la enunciación del discurso) son complejas debido a los requerimientos creativos para poder encausar al espectador y guiarlo desde el sentido dramático de un hecho hacia un sentido cómico de una secuencia a otra en el misma película; códigos cinematográficos que hacen parte del género en que se enmarca la película, la cual pertenece a una escena predicativa que involucra una preparación y unos mecanismos para que el espectador pueda acceder al texto-enunciado, ya sea en un teatro, o un computador, en donde diversos elementos hacen parte de la mediación entre el texto enunciado y el espectador, sea la pantalla de cine, del televisor o del ordenador, sea en cualquiera de las formas del objeto-soporte, se pueden observar los mismos códigos que hacen que la película pueda percibirse como perteneciente a un género híbrido: dramático y cómico; y es precisamente esta mezcla de sensacio-

nes (las que provocan en el espectador el sentido de estar a favor o en contra de alguno de los sujetos colectivos: *inquilinos o profesionales*, o las que provocan la comicidad en una escena dada) que hacen parte la escena predicativa que le otorgan una identidad a la película y contribuyen a construir su aceptación por parte del público y de la crítica nacional e internacional (verificable en el número de premios y el número de espectadores expuesto en páginas anteriores). Esta situación hace que la película sea asumida, en la época de su aparición y hoy, como una metáfora de la resistencia de los colombianos ante la violencia, los acosos y una especie de entropía que atenta contra la dignidad.

Más allá de que *La estrategia del caracol* sea una película de ficción y tenga las características de un género determinado, retrata un universo social altamente estratificado con sectores víctimas de diferentes formas de acoso, lo que es uno de los problemas más emblemáticos de los conflictos sociales colombianos de la época y de hoy, tanto así, que el mismo proceso de producción de la película atravesó diferentes vicisitudes relacionadas con asuntos de presupuesto y la ausencia de apoyo de las instituciones gubernamentales para la cultura cinematográfica, situación que en parte ha mejorado con la actual Ley de cine, pero que no soluciona del todo la situación actual para la exhibición en salas de cine de este tipo de discursos.

En cuanto a la escena predicativa actual, es difícil que este tipo de discursos permanezcan en salas de cine un tiempo considerable proporcional al esfuerzo que demanda la realización de una película en la práctica de producción cinematográfica colombiana. Las pocas películas que pueden llegar a salas son valoradas por el número de espectadores y el recaudo de taquilla; si pasados unos pocos días no logran un umbral (propuesto por la industria de la distribución de cine en el país) la película es expulsada de las salas. Muchas obras filmicas, incluidos títulos recientes con grandes premiaciones en festivales internacionales como *El abrazo de la serpiente* o *Gente de bien*, no permanecen en salas más tiempo que cual-

quier película de consumo masivo tipo Hollywood (del tipo: *Transformers (2007)* o *La guerra de las galaxias, episodio VII (2015)*), situación que dinamiza la evolución de los objetos soportes y la escena predicativa de los discursos fílmicos colombianos; estos objetos-soporte se ven en la obligación de mutar y transformarse en diversas formas de exhibición: desde maletas especializadas de cine nacional, que son financiadas por entidades gubernamentales o a veces por la industria privada para que ser expuestas en itinerancias en las pequeñas ciudades y pueblos del país, o son alojadas en portales audiovisuales para el dominio público. Sin embargo, aún hoy existen películas de gran calidad, y con contenidos pertinentes sobre situaciones transversales a la actualidad colombiana: el conflicto, los grupos insurgentes y el desplazamiento, que no se exhibieron, y si lo hicieron fue por muy corto tiempo; por ejemplo, *Retratos en un mar de mentiras (2010)* del director colombiano Carlos Gaviria, cinta que trata sobre el drama de la violencia paramilitar y el desplazamiento forzado narrado desde la perspectiva de una víctima adolescente que busca la forma de volver a su tierra, pero esta película nunca se exhibió oficialmente, solo puede verse o descargarse a través de la web.

De este modo *La estrategia del caracol*, estrenada hace 23 años, aparece en una escena compleja de la vida colombiana donde se destacan acontecimientos como la ausencia de políticas culturales sólidas para la realización, exhibición y distribución nacional del cine colombiano; y también a la inercia del sistema jurídico colombiano, que se debatía o zozobraba ante los nuevos mandatos de la constitución política desde 1991 hasta nuestros días.

3.4 LA ESTRATEGIA DEL CARACOL COMO ICONIZACIÓN DE ESTRATEGIAS SOCIOCULTURALES

Desde la perspectiva semiótica la iconización describe el proceso de vertimiento semántico sobre figuras ya constituidas al interior de un discurso, y en este proce-

so el discurso logra *persuadir* a través del efecto de sentido de realidad; por ejemplo, la introducción de un dialogo entre dos personajes enunciados en un discurso genera el efecto de sentido como si dos sujetos en realidad estuvieran manteniendo una conversación espontanea, aunque sea un único sujeto el autor del contenido. Al respecto de la definición de la iconización:

Figuración. Iconización: En los procedimientos de figurativización hay que distinguir dos planos. La figuración explica la conversión de temas en figuras, la instalación de figuras semióticas. Mediante la iconización se dota a las figuras, ya constituidas, de vertimientos particulares capaces de producir ilusión referencial, el efecto de sentido *verdad, realidad*. (...) El discurso llamado figurativo, es un discurso que multiplica los procedimientos de integración de las figuras entre ellas; funda la eficacia (la credibilidad) de las representaciones concretas que propone sobre la densidad de las conexiones establecidas entre sus figuras. Es un discurso que, para producir el efecto de iconicidad, usa abundantemente la referencialización.¹⁵²

La riqueza de figuras halladas en la película (sin duda, el discurso fílmico es de los discursos con mayor grado de persuasión debido a su naturaleza iconizante) y, analizadas al detalle en los capítulos anteriores, brindan las coordenadas espaciales y temporales que permiten referenciar el cuándo y dónde de lo que el discurso predica.

Las referencias señalan que la representación de los hechos expuestos se ubica en la ciudad de Bogotá, Colombia, al inicio de la década de los 90. Precisamente, durante las últimas décadas del siglo XX, es donde la ciudad padeció un acelerado crecimiento y se expandió hacia el norte, el sur y el occidente. Este tipo de fenómenos de expansión urbana acarrearán una serie de problemáticas sociales; debido a la especulación inmobiliaria que infla el costo del suelo, estratificando su precio y uso del suelo; constituyendo mecanismos de segregación social a partir del uso y del costo del suelo. Situación que ha establecido en Colombia y en Latinoamérica dos concepciones de ciudad: la ciudad formal, en donde se agrupa la ciudad planeada y desarrollada por constructores, que cuenta con todos los equipamientos

¹⁵² BETANCUR G., Ángela. Aproximación semiótica a la narrativa. Medellín. Editorial Universidad de Antioquia, 2005. p.105.

urbanos; y la ciudad informal, en donde se agrupan los asentamientos espontáneos, casi siempre en los límites o las periferias urbanas, generalmente en zonas precarias que no cuentan con el suministro de los servicios básicos. Al respecto, el investigador del hábitat Carlos Torres afirma que:

Los asentamientos de origen informal datan, en el caso colombiano, de finales del siglo XIX, pero cobran mayor relevancia tanto en cantidad como en variedad después de mediados del siglo pasado cuando se dinamizó el proceso de urbanización de las ciudades colombianas. Para comienzos de este siglo la proporción que representan los territorios urbanos configurados informalmente es del 24% de lo construido en sus ciudades (...) Se ha reconocido que el acelerado crecimiento de la informalidad urbana se explica, en gran medida, por la transferencia de la responsabilidad social del Estado al mercado, en la producción y financiamiento de la denominada vivienda social. Y que esto, sumado a las débiles políticas públicas en materia de hábitat y vivienda, ha generado una imposibilidad al acceso de vivienda producida bajo los esquemas del mercado formal, a través de los promotores inmobiliarios para los sectores de población de más bajos ingresos, obligando así a grandes contingentes de población a autoproducir su vivienda y el hábitat en condiciones indignas y sin garantía de la calidad de vida requeridas.¹⁵³

En esta perspectiva, y tomando en cuenta los planteamientos de Bourdieu, el espacio y los sujetos que habitan y desarrollan su actividades laborales y recreativas en él son organizados de acuerdo a su capital económico y cultural, pero debido a la gran demanda de vivienda en las ciudades colombianas, en este caso Bogotá, y a la ausencia de políticas públicas claras que subsanen las necesidades primarias de la población, queda en manos del mercado inmobiliario la oferta de vivienda para la población en general. Frente a este panorama, los actores sociales que no cuentan con los recursos suficientes para acceder a una vivienda (así sea la más económica) no tienen más remedio que improvisar por sus propios medios la consecución de un techo. Estos grupos sociales (sin techo) son los que terminan asentándose en las zonas límites y periféricas de la ciudad, zonas que conforman la ciudad informal.

¹⁵³ TORRES, Carlos. Ciudad informal colombiana, barrios construidos por la gente. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2009. p.19.

En relación a este escenario real, el discurso (ficción) predica que el grupo de *inquilinos*, tematizado en el discurso como perteneciente a la esfera informal, desde el punto de vista de los oficios con los que obtienen su sustento (ninguno de ellos tiene un empleo formal), al inicio del relato habita un inmueble ubicado en el centro de la ciudad (zona urbana formal), pero debido a diversos factores, antes descritos, terminan siendo expropiados y deben improvisar un nuevo hogar con los elementos que tienen a disposición y con sus propias manos en un lote que, según lo enunciado, se ubica en una zona periférica de la ciudad, diferente al espacio urbano consolidado que les obligaron a abandonar. En este sentido, el discurso fílmico predica sobre un grupo de sujetos que, a causa de del poder económico y corruptor de un supuesto propietario, además de la inoperancia del sistema jurídico, fueron desalojados de un inmueble en una zona formal de la ciudad, para desplazarse y asentarse en un nuevo lote que pertenece a la esfera informal; es decir, que la película evidencia la acción de segregación que recae sobre este grupo social vulnerable, a causa de la inoperancia de la justicia y del poder de unos actores sociales pertenecientes a la esfera formal de la sociedad colombiana.

En este sentido, *La estrategia del caracol* desarrollada por el sujeto colectivo inquilinos, y que le da el título a la obra cinematográfica, representa una estrategia sociocultural colombiana frente a la injusta situación de un grupo social vulnerable que debe abandonar su lugar, su espacio de habitación, frente al total desamparo de las instituciones impartidoras de justicia. La estrategia consiste en fortalecer los lazos de cohesión social y el emprendimiento de un programa de búsqueda de consecución de una vivienda de emergencia, sin planear o ejecutar acciones ilegales, que a la larga podrían fragmentar el grupo. Utilizan su experiencia y su saber para organizarse y trabajar unidos y con los recursos que tienen a mano. En cuanto a la búsqueda de su objetivo, en el proceso se evidencian acciones de rebusque; ahorro (administración responsable de los pocos recursos económicos) y reciclaje (reutilización de recursos físicos como los elementos constructivos de la casa) que les permite, como enuncia la película, improvisar un nuevo hogar, ac-

ción que en parte les devuelve la calidad de dignos en la medida que ellos mismos se otorgan un nuevo espacio.

En la acción recursiva de rebusque se asocian acciones como el ahorro y el reciclaje, acciones que hacen parte del *habitus* colombiano, como parte de estrategias socioculturales para preservar o mantener su lugar en la escala social (si no se escala, por lo menos no descender). El *rebusque* como alternativa de los sujetos a la inestabilidad en el espacio simbólico que propone Bourdieu, mediado por el capital económico y el capital cultural; en este sentido, el semiotista venezolano Horacio Rosales describe el rebusque desde la perspectiva colombiana:

El rebusque es un término que se refiere, según los informantes, a los colombianos que en ocasiones obran malintencionadamente o no dejan pasar la oportunidad de hacer algo, a expensas de otro, que les trae beneficios.

Otro término que se utiliza para expresar la misma idea es el *papayazo*. Este es un colombianismo derivado de la palabra papaya (papayo) y evoca ganancia inesperada, suerte, el "golpe de suerte", generalmente en detrimento de otro. En Colombia, el término *no dar papaya* se ha vuelto muy popular y el significado de esta expresión se relaciona con el asegurarse de que "otros no se aprovechen de mis debilidades" o evitar dar a otros la oportunidad de "hacerme mal, burlarse de mí o ejercer la venganza sobre mí". El texto [analizado] explica que quien aprovecha el *papayazo* es vivo, como una avispa (avispa), inteligente, astuto, tramposo. Estas formas de actuar, específicas para el colombiano malvado, también se consideran negativas e indeseables. Pero, al lado de esto, el trabajo duro es otra práctica asociada con ingenio y rebusque en la cultura colombiana. Así, el 26,5% de los informantes describen al colombiano, de acuerdo con la región de origen, como un trabajador incansable: los santandereanos, los paisas y bogotanos son inagotables trabajadores, mientras que "los costeños son perezosos".

También se encuentran rasgos descriptivos que parecen contradictorios de la misma figura discursiva: Colombia es desorganizada, improvisado, vive el "día a día" y es llevada a creer en los milagros o el azar, se vive el presente por el presente, etc., y, sin embargo, con una sensación de felicidad, a pesar de las vicisitudes de la vida. Al mismo tiempo, el colombiano trabaja antes del amanecer hasta muy tarde en la noche, vive dedicado por completo a su deber, pero eso no quiere decir que quiera construir un entorno cultural organizado: el trabajo intenso se puede diluir por la poca forma estratégica de la organización y el colombiano puede hacer enormes esfuerzos que dan pocos resultados. Estos diversos aspectos de la forma de vida de los colombianos se definen en los textos usando términos específicos: *chévere*, tra-

bajador, caliente, inconsciente, superficial, irresponsable, de menor importancia, etc.¹⁵⁴

Estas acepciones de rebusque son enunciadas y tematizadas en el discurso fílmico en el sujeto colectivo *inquilinos*, la acepción del colombiano maligno y rebuscador se halla en algunos de los inquilinos que se dedican, por necesidad, a actividades delictivas como el hurto, actividad que suspenden para poder emprender la estrategia en la que el trabajo arduo, organizado y colectivo tematiza el rebusque asociado al colombiano emprendedor que no se deja vencer frente a las vicisitudes. Por lo que la acción del rebusque sería una característica de la forma de vida colombiana recurrente en los grupos sociales que habitan y laboran en la dimensión informal del espacio urbano.

3.4.1 Iconización de estrategias de la cultura colombiana

En el modelo de análisis, las prácticas se combinan y se superponen para constituir estrategias que:

[...] aportan específicamente un «horizonte» de valores dominantes -en nombre de los cuales las prácticas son ordenadas y dispuestas entre sí-, así como un “estilo” estratégico, es decir, una cierta manera observable y caracterizable de tratar las relaciones entre las prácticas y de ajustarlas unas a otras.¹⁵⁵

Así, las sensibilidades, percepciones, formas de comprender y de actuar frente a fenómenos políticos, sociales, económicos, artísticos, estéticos, mediáticos, jurídicos, lúdicos, tecnológicos, etc., dependen en mucho de cómo los actores sociales, en la dinámica de una praxis cultural, enunciativa y del sentido común (incluso, en la confrontación de este) toman decisiones o rediseñan las lecturas e interpretaciones del mundo que son, en últimas, los fundamentos recurrentes de estrategias

¹⁵⁴ ROSALES CUEVA, José Horacio. Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique. Tesis doctoral, dirección de Jacques Fontanille. Limoges: Universidad de Limoges, 2006. [Traducción de René Palomino].

¹⁵⁵ FONTANILLE, Jacques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. En Revista Contratexto: Universidad de Lima, nº 21, pp. 65-82.

o programas de acción, también recurrentes o adaptables, para dar sentido a la vida y resolver los problemas del mundo cotidiano.

En estas condiciones, la forma de vida, que es el nivel que cubre a las estrategias, sería una forma de representación, ya con cierta autonomía del objeto semiótico específico, que expresa el ethos que rige a las estrategias de iconización o de solución adecuada y adaptada a los problemas de sentido de la cultura, por lo que es comprensible que se desprenda de las condiciones sociales, afectivas y cognitivas como dimensiones del quehacer enunciativo de la práctica cultural misma, ejecutada por sujetos que, en principio, poseen un cuerpo vivo sujeto a los avatares de la existencia. En este orden de ideas, ¿cómo el filme *La estrategia del caracol* es la manifestación de estrategias culturales ya iconizadas o estabilizadas por la praxis cultural para predicar y enfrentar los problemas cotidianos de la cultura colombiana? La respuesta rebasa el contenido del filme y lo conecta con modos de hacer y ser del entorno sociocultural en que se produce, de lo que se mencionan aquí algunos elementos relacionados, por líneas de pertinencia, con el filme. Esto apunta, además, a la comprensión de la vigencia de la película colombiana analizada.

El término *dignidad* es enunciado explícitamente y de forma reiterada en *La estrategia del caracol* sobre todo en secuencias dónde se indaga a los inquilinos por el fin último de su estrategia, que en términos semióticos es un constituyente esencial del programa narrativo y de las competencias y creencias de los actores y actantes. Este mismo término aparece de manera reiterada en la norma máxima que establece cómo debe ser el comportamiento de los sujetos políticamente constituidos del territorio nacional. Aunque el filme se construye precisamente en el periodo que la Asamblea Nacional Constituyente redactaba la nueva Constitución Política de Colombia y esta era sancionada oficialmente, no hay duda de que *La estrategia del caracol* expone problemas de la organización social colombiana y de muchas otras sociedades contemporáneas, con casos que no se resuelven del todo,

aún, con la vigencia de la nueva constitución colombiana que se funda sobre el valor de la dignidad, como se expresa desde el artículo primero:

Artículo 1. Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general.

Es de común conocimiento que esta nueva carta constitucional surge a partir de varios debates y comisiones, en donde representantes de diversos grupos socio-culturales construyeron este documento con el objetivo de la propugna de nuevos derechos y valores fundamentales para todos los ciudadanos, es por esta razón, que la carta constitucional funda sus cimientos en la dignidad humana como principio.

Al respecto, Juan Pablo Montero¹⁵⁶ ha desarrollado varias investigaciones sobre la jurisprudencia de la dignidad en Colombia, y señala que el volumen de sentencias, desde el año 91 hasta hoy, ha venido aumentando, lo que ha permitido la elaboración de conceptos más concretos que concilian elementos subjetivos de la percepción sobre la dignidad en relación a las reglas de aplicación; una de estas sentencias sobre el derecho a la dignidad como finalidad del estado señala que:

El hombre es un fin en sí mismo. Su dignidad depende de la posibilidad de autodeterminarse (CP¹⁵⁷ art. 16). Las autoridades están precisamente instituidas para proteger a toda persona en su vida, entendida en un sentido amplio como "vida plena". La integridad física, psíquica y espiritual, la salud, el mínimo de condiciones materiales necesarias para la existencia digna, son elementos constitutivos de una vida íntegra y presupuesto necesario para la autorrealización individual y social. Una administración burocratizada, insensible a las necesidades de los ciudadanos, o de sus mismos empleados, no se compadece con los fines esenciales del Estado, sino que,

¹⁵⁶ MONTERO. Juan P. La dignidad humana en la jurisprudencia constitucional colombiana: un estudio sobre su evolución conceptual. Universidad Católica de Colombia, p. 15. Recuperado en: <http://repository.ucatolica.edu.co/bitstream/10983/2257/1/LA%20DIGNIDAD%20HUMANA%20EN%20%20LA%20JURISPRUDENCIA%20CONSTITUCIONAL%20COLOMBIANA%20UN%20ESTUDIO%20SOBRE%20SU%20EVOLUCI%C3%93N%20CONCEPTUAL.pdf>.

¹⁵⁷ Carta Política.

al contrario, cosifica al individuo y traiciona los valores fundantes del Estado social de derecho (CP art. 1).¹⁵⁸

Sobre este mismo asunto, y en un trabajo interdisciplinario de la semiótica y el derecho, Orlando Pardo y Horacio Rosales, luego del análisis de 273 fallos de la Corte Constitucional Colombiana para definir el sistema axiológico de tales sentencias y caracterizar las incompetencias del sujeto políticamente constituido que lo conducen al incumplimiento de la Constitución, expresan:

[...] los principios consagran prescripciones jurídicas generales y restringen el espacio de interpretación, son ellos normas de práctica inmediata, como el Estado social de derecho, la forma de organización política y territorial, la democracia participativa y pluralista, el respeto de la dignidad humana, la prevalencia del interés general, la supremacía de la Constitución Política, entre otros. En consecuencia, los principios tienen una mayor especificidad que los valores, mayor eficacia, mayor capacidad para ser practicados de manera directa e inmediata y expresan normas jurídicas para el presente; los valores tienen una eficacia indirecta, pues son practicables desde una concretización de casos según principios constitucionales. [...] La solidaridad sería un objeto valor que media para alcanzar un estado o condición que, en el plano axiológico, sería el metatérmino de la dignidad. [...] La solidaridad, como expresa la sentencia T-523/06¹⁵⁹, involucra una valoración de los individuos en términos de dignidad, al considerarlos iguales a los demás en la condición esencial de seres humanos y, por esto, no hay razón alguna para discriminarlos o descalificarlos burdamente ante los derechos a la existencia y a una plena integridad moral y física. En este fallo queda claramente expresado que la sociedad no puede despreciar o asumir una actitud de conmiseración pasiva hacia quienes llevan una vida subnormal y altamente lesiva del derecho a la igualdad que pregona la CPC¹⁶⁰; en consecuencia, es en el criterio de solidaridad que el Estado debe buscar soluciones eficaces y urgentes y “promover las condiciones para que la igualdad sea real y efectiva y adoptar medidas en favor de grupos discriminados o marginados” (T-523/06). En tal concepción, la CC considera a la dignidad como metatérmino o máximo referente filosófico y axiológico fundante de un modelo humanitario, basado en el racionalismo ilustrado y no en consideraciones misericordiosas de la tradición judeo-cristiana, que soporta los postulados ético-políticos que engendraron la axiología política de la modernidad. El desarrollo jurídico de la dignidad se perfilaría desde otros referentes axiológicos, expuestos en la Revolución Francesa bajo el tridente de *égalité*, *liberté* y *fraternité*, que reconocerían la individualidad del sujeto, la naturaleza de este como ser libre en un ámbito

¹⁵⁸ COLOMBIA. CORTE CONSTITUCIONAL. Sentencia T-499, 1992. p. 4.

¹⁵⁹ Este código señala el número de la sentencia o fallo de la Corte Constitucional ante un recurso de tutela (T) interpuesto por un ciudadano que se ha considerado vulnerado en sus derechos constitucionales.

¹⁶⁰ Carta Política de Colombia, también Constitución Política de Colombia.

de relación social y la implicación del asumir la organización político de lo social desde tales referentes.¹⁶¹

Como se ha dicho anteriormente, *La estrategia del caracol* se produce y realiza durante el periodo en que se da el proceso de la publicación de la Constitución Política de Colombia de 1991. En la película, que debe entenderse bajo el régimen de creencia de la ficción, muestra cómo el ideario político de solidaridad, justicia y defensa de la dignidad es un proyecto propio de los sujetos que, en el desarrollo de la narración, son los más vulnerados y terminan siendo despojados y sometidos a un proceso cíclico de desalojos liderados por el aparato judicial y policivo al servicio de intereses particulares, lo que señala un quehacer inconstitucional y una respuesta estratégica del sujeto vulnerado que, a lo largo del filme, podrá cuestionarse con respecto de las competencias relacionadas con el poder económico y el saber hacer, pero no con respecto de fallos éticos o morales, pues el filme cuida precisamente que el quehacer de los inquilinos no sea objeto de crítica en el ámbito de los valores. Ante esto, los inquilinos responden con la reapropiación de lo que es necesario como condición mínima para vivir, pero **en este rebusque de la dignidad perdida o en riesgo son sometidos a un ciclo permanente de quebrantamiento en el que el valor defendido queda cada vez más reducido.**

En este sentido, la representación del filme de ficción (inspirado en hechos reales y recurrentes en la sociedad colombiana) corresponde a la necesidad de búsqueda de la dignidad como un proyecto social colectivo que reclama una equidad de acceso a los derechos fundamentales para todos los individuos. Esto coincide con la urgente necesidad del país de reformular el proyecto comunitario bajo el ideario del Estado social de derechos, regido por el principio de la dignidad que, como ha resuelto la corte constitucional, es de obligatorio cumplimiento por parte de cada uno de los sujetos políticamente constituidos.

¹⁶¹ ROSALES CUEVA, José Horacio y Orlando PARDO MARTÍNEZ. La incompetencia del ciudadano y el mandato constitucional colombiano, artículo en arbitraje de la Revista de Derecho, Universidad del Norte, No 46, julio-diciembre de 2016.

En este sentido, el aparato del Estado debe velar por el cumplimiento de derechos, encontrando medios en los procesos de solidaridad y, sobre todo, en mecanismos de administración de la justicia, de modo que la protección de los derechos que hacen parte del pueblo soberano sean menos sujetos a las componendas y a los procesos de corrupción. Es en este horizonte donde la película plantea una paradoja: el grupo de sujetos vulnerado es expropiado; es decir, el mandato jurídico los condena a la indignidad a pesar de poseer un derecho de pertenencia sobre el espacio. Lo cual evidencia que los estamentos judiciales ignoran el derecho legítimo a la vivienda, a sabiendas de la condición social de los afectados. En oposición, estas instituciones terminan favoreciendo al poderoso, aceptando un poder corruptor sobre ellas.

Podría pensarse que las vicisitudes para lograr producir el filme¹⁶² como bien cultural colombiano y lo que el filme relata (y que es versión friccionada de la realidad

¹⁶² Sobre los problemas de todo orden para la producción de *La estrategia del caracol*, consúltese MARTÍNEZ DUQUE, Laura. Sergio Cabrera revela el verdadero final de 'La estrategia del caracol', en Revista Arcadia, Separata Cultural de la Revista Semana, del 25-05-2016 [disponible en línea]: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/multimedia/la-estrategia-del-caracol-escenas-descartadas-memorias-de-rodaje/48970>. En esta entrevista, Sergio Cabrera, el director del filme, expresa: *Un día, leyendo El Tiempo, vi un titular que aparecía en la última página del diario que decía 'se evapora inquilinato' acompañada de una foto que era como la imagen de lo que queda cuando se llevan una casa. [...] Faltando más o menos 15 días para iniciar el rodaje, Fanny Mickey (delegada de los artistas y cineastas de Focine) y Jorge Nieto, me llamaron para decirme que [...] Focine se iba a cerrar, que ni siquiera habían (sic) fondos para pagar la nómina... Me dijeron que el segundo desembolso no iba a salir y mucho menos el tercero. [...] Efectivamente, el primer día de rodaje leímos en los periódicos que Focine se liquidaba [...] Entonces pusimos dinero entre todos y rodamos hasta la quinta semana y quedo faltando el 20% y ahí yo, que en esa época hacía muchos comerciales, le pedí a todos los actores que no se cambiaran de look, y trabajé durante 6 meses haciendo comerciales y ahí hicimos la última etapa de rodaje, las últimas dos semanas, 6 meses después y ahí se terminó el rodaje con muchas dificultades [...] En esa época se filmaba en celuloide, en 35 mm, que se mandaba a revelar y lo normal era que al día siguiente o a los dos días entregaran el material positivo para verlo proyectado en sala. Yo vine a ver las primeras imágenes proyectadas casi un año después. Como no teníamos presupuesto, llegamos a un acuerdo con el laboratorio que se comprometía a revelar y nos entregaba un informe del jefe de laboratorio asegurando que las tomas estaban bien, pero era como escribir una novela a máquina de escribir, pero sin papel [...] En el medio de la cena en México, Gabo me preguntó '¿Qué pasó con esa película que ibas a hacer sobre la gente que se lleva la casa a sus espaldas?' Y yo le contesté 'escribí el guion y rodé la película, pero perdí el entusiasmo porque he tenido muchos problemas y la abandoné... 'Y Gabo se puso loco, ¡¿Cómo así?! Una película no se abandona, es como un hijo' y exigió verla.*

social) es que el mandato jurídico es insuficiente, que la justicia termina torciéndose en favor del poderoso y sus intereses individuales debido a que los entes de control son corruptibles. Por lo que la película estaría señalando una distancia entre el mandato jurídico y su realización en el universo sociolectal, distancia que es mediada por una forma de vida deshonesta que atenta sobre la ética de los ciudadanos y el ideario del estado. Rosales y Pardo, siguiendo a Harkot de la Taille y a Fontanille, han caracterizado esta militancia anti-axiológica de los actores de la sociedad como el cinismo que es, en suma, la estrategia de la corrupción de los poderes del Estado:

Incompetencia por cinismo. Aquí se trata del no-creer en el sistema axiológico, lo que causa la ruptura de los otros determinantes modales para actuar (se desconfía del propio saber, no se justifica el deber, se paraliza el poder). Como expresa Elizabeth Harkot-de-la-Taille, el sujeto es definible positivamente a través de la relación que sostiene con el objeto-valor (el sujeto cree que es de determinado modo o que posee determinadas cualidades), pero la negación de esta relación (que puede hacerla el sujeto mismo o un evaluador de los comportamientos de este) puede producir una situación de humillación o de vergüenza que consiste en la ruptura de la relación sujeto-objeto valor. Para el sujeto, que es continua y profundamente avergonzado, dos soluciones son previsibles: *i*) la negación de la vergüenza (lo que puede hacerse con la huida, el suicidio, la depresión, la burla de sí mismo, la humillación de un tercero, etc.) o *ii*) el cuestionamiento del valor y del orden social que este representa. La segunda solución conduce al abandono del cuadro axiológico subyacente a la vergüenza; es decir, a la negación del orden societal que humilla. Bajo su forma definitiva, esta última es la solución escogida por los cínicos en su proyecto de deculturación (Harkot, 2006). Esto conduce al sujeto, en su búsqueda libertaria de todo juicio emanado por la mirada de los semejantes, al rechazo de toda sumisión de los actos a las reglas sociales, de modo que el cínico recusa los sistemas de valor, huye de la dependencia que estos implican y se vuelve un verdadero militante anti-axiológico que se empeña en minar toda axiología que posea la menor relación con una coacción social (Fontanille, en Harkot de la Taille, 2006).

En este sentido, el cinismo es una postura radical de rechazo a la cultura y los valores de esta e instituye un alejamiento del sujeto de su propia dimensión humana, pues, como dice Harkot-de la-Taille, sin objeto-valor no hay institución de sujetos y, en consecuencia, desaparece la posibilidad de establecer contratos (2006). Por esta razón, el cínico no concede su confianza ni al orden social ni a la alteridad y, sin esta confianza, el contenido del valor de la solidaridad no es reconocido. Pareciera que el colombiano no solidario, pero que ha sido vejado por todo tipo de violencia, como la pobreza, recusa todo orden social, sospecha de este y la desconfianza se convierte en una explicación parcial del egoísmo del hombre común. Sin

embargo, frente a un individuo cínico, **sería peor el recrudecimiento del cinismo brutal de las instituciones y de las clases políticas que estarían habitadas por un resentimiento anti-axiológico proveniente de la marginación social y que ahondaría en la marginalidad intelectual y moral.**¹⁶³

Por lo anterior, es poco probable establecer si el final de la película corresponde a un discurso esperanzado o no; a lo sumo podría afirmarse que se trata de la toma de conciencia de un héroe colectivo desesperanzado, pero lúcido, como el Gaviero, personaje de varias novelas del colombiano Álvaro Mutis, y que, por esta razón se empecina en la defensa ética del proyecto de la dignidad, tal como deciden los inquilinos en el relato del filme.

La estrategia del caracol ha estado vigente desde el año 1994 hasta estos días, en parte, a causa de la actualización técnica de los soportes de contenido audiovisual, pero también porque la película en los últimos años se ha proyectado en cines en eventos especiales y se ha transmitido por televisión, tal vez, como lo señala Samuel Castro, un columnista de la Revista Arcadia, porque representa una problemática que aún sucede. Esta vigencia también obedece a la calidad del guion, al lenguaje tan colombiano, como dijo Gabriel García Márquez¹⁶⁴ y, como se ha expresado, a la respetuosa mirada de la película frente a los personajes vulnerados y sus conflictos; ética que según el director del filme se ha ido perdiendo en el cine colombiano actual:

¿Pa' qué le sirve a usted la dignidad? ¿Esa palabra no existe o no la usan ya en televisión?", dice Gustavo, casi al final de la película. Esa dignidad con la que son tratados todos los habitantes del inquilinato en el guion: el tinterillo sin grado, el travesti, el ladrón de medio pelo, el inmigrante, es la misma que brilla por su ausencia en el cine popular actual. El éxito perdurable de *La estrategia del caracol* es que supo ver en ese colombiano trabajador, que lucha todos los días contra la adversidad, no

¹⁶³ ROSALES, PARDO, op. cit. El subrayado es del autor de este trabajo de grado.

¹⁶⁴ MARTÍNEZ DUQUE, Laura. Sergio Cabrera revela el verdadero final de 'La estrategia del caracol', op. cit. En la entrevista, Cabrera dice: "Gracias a Gabo la película vio la luz, al verla, el Nobel dijo 'es la primera película que oigo hablada en colombiano'".

al fácil objeto de burla de las películas de paseos, sino lo que es en realidad: un héroe cotidiano.¹⁶⁵

En esta misma revista, surge un artículo más reciente y más extenso sobre la película, al cual ya se ha hecho mención anteriormente: “Sergio Cabrera revela el verdadero final de ‘*La estrategia del caracol*’”; en efecto, el artículo viene acompañado de una reciente entrevista con el director, donde revela la existencia de un material sustraído de la película, entre estas secuencias, se hallaba una escena del final de la que mostraba a los inquilinos en el nuevo lote, escena que le costó cortar al director, porque fue una de las escenas que requirió un gran despliegue técnico. Los motivos de estos cortes del material fueron requerimientos de exhibición, como lo señala Cabrera:

La película duraba 132 minutos y era la versión que se exhibió en el festival de cine de Venecia, que fue muy exitosa y bien criticada, pero todos los distribuidores querían que la recortara y finalmente me convencieron con un argumento muy simple y es que, con 132 minutos solo se podían hacer cuatro pases al día, mientras que recortándola al tiempo que quedó -de 116- se podía llegar a cinco. Una película permanece en cartelera según las cifras de taquilla y ese número crece si hay más proyecciones. Y por esa razón le corté escenas, dos de las escenas más bonitas, porque sucede con frecuencia que las escenas muy bonitas no son indispensables o narrativas... Yo tengo la versión completa grabada de la pantalla en la sala de edición y hace como cinco años cuando hice ese dvd me dio mucha tristeza ver las escenas que se habían perdido, además la película quedó más corta, pero perdió un poquito.¹⁶⁶

El artículo en su versión web viene acompañado de los fragmentos de película sustraídos, y de otros datos curiosos sobre su realización. Así, las proyecciones, emisiones y este tipo de publicaciones dan cuenta de la vigencia de la película en la medida que es de nuevo convocada a lo largo de los años, sin embargo, a partir de los hechos analizados en *La estrategia del caracol* y el orden en que estos fue-

¹⁶⁵ CASTRO, Samuel. *La estrategia del caracol*, Sergio Cabrera. Bogotá: Revista Arcadia. Enero 2014. Recuperado en: <http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/la-estrategia-del-caracol-sergio-cabrera/35099>

¹⁶⁶ MARTÍNEZ D., op. cit.

ron narrados es posible hallar similitudes con discursos audiovisuales más recientes que abordan el desalojo como un tema central.

La iconización de la praxis cultural, semiótica y artística hasta aquí descrita y que trata del conflicto de los actores sociales por defender la dignidad frente a otros que, tras el aparato del Estado, vulneran los derechos humanos, queda evidenciada también con las prácticas significantes más recientes. El 8 de octubre de 2013, canal institucional Señal Colombia transmitió el documental *Agridulce*, del realizador bogotano John Fernando Velázquez, grabado en la ciudad de Bogotá, y que a diferencia de la película de ficción de Cabrera, este es un film documental (género conocido también como no ficción). Según los códigos canónicos del género, este tipo de películas se construye a partir del registro de hechos reales que acontecen a personajes reales. Sin embargo, son películas que, aunque se basan en hechos reales y en imágenes capturadas del mundo real y cotidiano de los personajes, durante el proceso de montaje son dispuestas y organizadas en función de hacer avanzar el relato y generar en el espectador el efecto de narración; es decir, el discurso que parte de lo real es organizado de tal forma que describa una historia. Proceso de organización de secuencias cinematográficas que cada vez más limita la frontera entre el documental y la ficción, o entre la realidad y la ficción.

Según la descripción del documental que acompaña un fragmento de la película alojado en el portal de YouTube la historia trata de lo siguiente:

En Bogotá se emiten diariamente entre 60 y 80 órdenes de desalojo en los juzgados. El 23 de julio de 2008, cerca de 150 agentes de la Policía, acompañados de patrullas, grúas y tanquetas, cercaron el hogar de don José Sandalio Herrera, un hombre de 64 años, y doña Isabel, su esposa. "Terroristas de Estado", se escuchaba mientras los policías protegían a quien destruía los cerrojos. Después de siete intentos de desalojo abrieron la puerta y los sacaron de la casa, la casa de los Herrera. No valieron los días de angustia, la resistencia de algunos familiares de la pareja atrincherados en el sitio, las varillas, los palos, las piedras ni el apoyo de los vecinos. Ese día hubo un caso más de desalojo en la ciudad. Espaldarazos a un abogado oficioso, felicitaciones a un escuadrón por el deber cumplido y el placer de los banqueros. (...) "Con esta película no pretendía recuperar la casa de don Chepo y

doña Chavela, pretendía recuperar sus dignidades", dice John Fernando Velásquez, director de Agridulce. Este es un documental que retrata la odisea --el poder de resistencia-- y la vida después del desalojo de una familia que vivió lo que centenares viven año tras año.¹⁶⁷

Entre el documental de Velásquez y *La estrategia del caracol*, pueden establecerse similitudes que establecen relaciones isotopantes entre ambos discursos: el documental *Agridulce* no describe lo que le sucede al grupo de *inquilinos* (personajes de ficción) de la película de Cabrera, sino lo que le sucede a una familia real, Los Herrera, quienes compraron una casa al occidente de Bogotá bajo las condiciones de un crédito bancario de usura; en el que pagaron varias veces el costo original de la casa pero nunca pudieron concluir el crédito, y el banco decidió rematar la casa. En esta oportunidad el demandante no es Holguín, sino un banco, pero el resto de operadores es el mismo: un juez y el cuerpo policial; es decir, la representación del sujeto colectivo *profesionales* que desalojó a los inquilinos es muy similar al de los funcionarios y policías que desalojan a la familia Herrera en el mundo real. Los inquilinos padecieron tres intentos de desalojo, los Herrera soportaron siete.

En la película los inquilinos optan por no recurrir a la violencia, con el precedente del niño muerto, temen por la vida de los miembros de su comunidad; en el documental, los Herrera acceden a desalojar cuando ven que sus nietos corren peligro en el forcejeo contra la fuerza pública. En la cinta de ficción los inquilinos se llevan partes de la casa auestas como la bañera de Gabriela, en el caso del documental los Herrera también se llevaron lo que pudieron de la casa, esta vez optaron por desarmar la cocina y llevársela completa para armarla en su nuevo destino. En la película, los *inquilinos* compran un lote de características semiurbanas, no es un sector urbano consolidado; en el documental, la familia Herrera luego del desalojo debe asentarse en una zona rural, porque no cuenta con los medios para costear-

¹⁶⁷ Descripción del documental *Agridulce* de John Velásquez, publicado en el canal de YouTube del programa "En Órbita" del canal institucional Señal Colombia. 2013. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=uXHh1nwcYFc>

se una casa en la ciudad de Bogotá. Al final de *La estrategia del caracol*, los inquilinos celebran en el nuevo lote el éxito de su estrategia y el fortalecimiento de sus lazos como comunidad; en el documental *Agridulce*, la familia Herrera al final, instalados en una nueva casa rural hacen una reunión familiar donde son visitados por hijos y nietos y comparten un sancocho, donde se ve la misma cocina reinstalada en la nueva casa.

Aunque estas similitudes en ambas películas, evidenciadas en una mirada superficial sobre este discurso documental, podrían ameritar un estudio posterior que establezca más recurrencias entre estos y otros discursos que aborden el tema de la relación entre el sujeto y su espacio de habitación. Sin embargo, las recurrencias halladas y descritas brevemente entre ambos discursos fílmicos en relación a la similitud de: figuras, estados iniciales, estados finales, y acciones emprendidas por sujetos colectivos semejantes, son evidencias de la vigencia del discurso fílmico enunciado. El hallazgo de rasgos recurrentes, aún más, si uno de los discursos es de carácter documental y más actual, reafirmaría la permanencia en el tiempo de una forma de vida colombiana en donde coexisten grupos de actores sociales que evidencian relaciones tensivas entre la expropiación y el arraigo, y donde los más vulnerables buscan reafirmar su dignidad, en un espacio sociocultural adverso para ellos.

Con el análisis desarrollado hasta aquí se evidencia que las prácticas significantes, entendidas como prácticas culturales, como afirma Fontanille¹⁶⁸, son cursos de acción abiertos en sus posibilidades de desarrollo en el quehacer de la vida cotidiana o en la praxis cultural, pero con necesidad de proveer de sentido a la acción y en relación con estilos estratégicos coherentes, recurrentes, suficientemente poderosos al punto que influyen, como se observa en la vida que determina la construcción de los discursos fílmicos colombianos, para influenciar todas las

¹⁶⁸ Fontanille, Jacques. (2013). "Medios, regímenes de creencia y formas de vida", en: *Revista Contratexto*, Universidad de Lima, N° 21, pp. 65-82.

prácticas y todas las manifestaciones de un grupo social y cultural. Esto es, en suma, un principio de coherencia de la arquitectura semiótica de la cultura que converge en la forma de vida, de la que se aborda el análisis a modo de conclusión de esta investigación en las páginas siguientes. Las interacciones e intercambios de prácticas significantes permiten instaurar un *nosotros* de referencia cultural y, en el caso de Colombia, como expresan Rosales y Pardo¹⁶⁹, se podría decir que está definido por una vocación social, política y jurídica expresada discursivamente como la solidaridad como mandato y proyecto inacabado, por lo que los dispositivos culturales deberían ser destinados a legitimar la fuerza, la estabilidad y la creencia en la dignidad, a pesar de la contradictoria realidad.

¹⁶⁹ ROSALES, PARDO, op. cit.

4. CONCLUSIÓN: LA FORMA DE VIDA COLOMBIANA Y LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

El nivel de las formas de vida, según el diagrama (Fig. 2) de los niveles de inmanencia del objeto significativo (objeto semiótico), es el más envolvente y abarca los estilos estratégicos mediados por el ethos y el comportamiento de los sujetos en el universo representado. Al respecto, es pertinente recordar una acepción de las formas de vida, descrita por Fontanille en uno de sus artículos más recientes:

Finalmente, se puede hablar de *forma de vida* cuando se identifican estilos estratégicos coherentes, recurrentes, relativamente independientes de las situaciones temáticas y suficientemente poderosos para influenciar todas las prácticas y todas las manifestaciones semióticas de un grupo o de un tipo social y cultural. La *coherencia* es la propiedad central de las formas de vida, pero una coherencia bien particular; en efecto, un texto es coherente desde que los mismos contenidos de significación son repetidos en muchos lugares del despliegue textual; asimismo, una práctica es coherente si conserva a lo largo de su curso el mismo objetivo; pero se trata ahí de la coherencia «horizontal», entre contenidos de la misma naturaleza y sobre un mismo nivel de análisis. Una forma de vida obedece en cambio a un principio de coherencia «vertical», en un doble sentido: por el lado de los niveles de expresión, se observa una coherencia entre el tratamiento de los signos, de los textos, de las prácticas y de las estrategias integradas a la forma de vida; por el lado de los niveles de contenido, se observa igualmente una coherencia entre los valores, los estilos, los roles, las cualidades sensibles, los ritmos, los regímenes temporales y las pasiones. Esta coherencia vertical de las formas de vida es, de hecho, una fuerte congruencia entre todas las opciones operadas sobre los diferentes niveles y sobre los diferentes tipos de contenidos que participan en una misma forma de vida.¹⁷⁰

De acuerdo a lo anterior, e interpretando a Fontanille, se puede establecer que las formas de vida son el nivel de integración de todos los planos del modelo; en ellas se incorporan e incluyen los signos, textos, objetos, prácticas y estrategias, a través de estos niveles y de su articulación con las formas de vida (nivel más envolvente) se establecen los valores y principios que respaldan la coherencia en todos

¹⁷⁰ FONTANILLE, Jacques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. Francia: Universidad de Limoges. Perú: Revista Contratexto N° 21. Universidad de Lima, 2013 p. 71. [Traducción: Óscar Quezada Macchiavello]. Recuperado en: <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/v21/04%20-%202021.pdf>

los planos de la inmanencia. A partir de estos niveles en la forma de vida hallamos actitudes y expresiones simbólicas, que influyen en los sentidos, y contribuyen a la toma de posiciones axiológicas, en este sentido, las formas de vida son constituyentes de la semiosfera; en una sociedad determinada son ellas las que albergan las diferentes formas del ethos, y las diferentes posibilidades de experimentar los valores.

Es importante señalar que en el texto enunciado de la película se representan formas de vida, pero la película, como texto, a su vez, está integrada a una forma de vida que la ha determinado tanto estratégicamente como en la aparición de la obra en una práctica social: en este caso; la creación, realización y distribución de obras cinematográficas en el universo sociocultural colombiano. Precisamente uno de los objetivos específicos del presente estudio es establecer la relación entre el contenido del filme y la intelección que este hace de la problemática de conflictos sociales en el momento de producción y en la escena práctica contemporánea donde su circulación como bien de intercambio simbólico se hace posible.

Al respecto, el discurso cinematográfico ha sido analizado de modo que se evidencien las relaciones de inmanencia y de pertinencia entre lo que lo constituye internamente y lo que lo determina como objeto cultural. Frente a lo cual, puede decirse que el proceso de realización de una película como objeto cultural en el universo colombiano es complejo porque depende de diversos factores que afectan las diferentes etapas de la producción, entre ellas conseguir la financiación, ya sea a través de fondos estatales, fondos extranjeros o de productoras de cine privadas nacionales o extranjeras. Una vez finalizada la película es exhibida como bien cultural en salas de cine y su tiempo de exhibición depende del número de espectadores que asistan a las funciones. Actualmente una película puede durar poco menos de una semana en exhibición. Sin embargo, hay películas que no logran un número de espectadores considerable o nunca llegan a salas, es importante señalar, que aunque en la actualidad la ley de cine asegura recursos anuales

para un volumen importante de producción cinematográfica nacional, la exhibición de estos bienes culturales no siempre es viable porque depende de empresas de exhibición privadas, que censuran los contenidos o exhiben las películas nacionales por poco tiempo, en parte porque su prioridad es programar cine extranjero que es más taquillero y a través de él obtienen mayor ganancia en poco tiempo. Las películas que no llegan a salas, se distribuyen por otros medios, ya sea a través de la televisión o la web, como el caso del documental *Agridulce*, que no estuvo en cines, su estreno fue en la televisión estatal.

El caso de *La estrategia del caracol*, es algo atípico porque fue vista en salas por un número importante de espectadores y después de 20 años sigue siendo vista en las emisiones de televisión o en los diferentes portales donde está alojada en la web, lo que evidencia su vigencia, la cual parece fortalecerse, en parte porque la película con el paso del tiempo se ha consolidado en el universo cultural como bien cultural importante que refiere a la representación desde la ficción de la segregación y la desigualdad, enmarcada en un género cinematográfico que alterna la comedia y el drama. En este sentido la película estudiada evidencia a través de sus métodos de producción y de las diversas formas de exhibición que pertenece a una forma de vida que reúne a un grupo de actores sociales compuesto por artistas y realizadores audiovisuales que aúnan esfuerzos en pro de la generación de textos fílmicos que representen hechos y problemáticas latentes que afectan a un volumen importante de la población colombiana. Los artistas crean e improvisan diversas prácticas y estrategias para que estos objetos puedan exhibirse y consolidarse como bienes culturales de intercambio social, en algunos casos, sin esperar una retribución económica (véase el caso de *Retratos en un mar de mentiras*). Sin embargo, parte de estos contenidos, urgentes y necesarios para entender a partir de estas representaciones los problemas de la nación, no reciben una respuesta por parte del público colombiano, que a veces busca en contenidos foráneos únicamente entretenimiento.

La estrategia del caracol como película nacional en el marco de esta forma de vida, logra generar en el público colombiano un sentido reflexivo respecto a los problemas representados del desarraigo y la segregación desde una perspectiva humorística; es decir, que la película, a diferencia de otras obras más contemporáneas, logra una conexión importante con el público colombiano (desde la perspectiva semiótica el enunciatario presupuesto) precisamente porque construye en ellos a través del texto enunciado el sentido del humor y desde allí predica sobre el problema del desalojo. En suma, puede afirmarse que en esta forma de vida colombiana los discursos fílmicos que a través de la comedia construyen representaciones de los conflictos presentes en el universo nacional perduran más en la memoria cultural colombiana y son convocados por nuevas generaciones de sujetos que se interesan en el intercambio de la película como bien cultural.

Un segundo objetivo planteado en este estudio consiste en establecer cómo se representan las tensiones axiológicas relacionadas con las relaciones de actores sociales en el relato cinematográfico. En otros términos, se trata de investigar la dotación de valores que se da al problema social representado en el relato cinematográfico y el cómo se construye esa representación en el discurso cinematográfico. A partir del análisis figurativo en el discurso fílmico se evidencian unas figuras antropónimas, espaciales y temporales; tematizadas como dos sujetos colectivos, *inquilinos* y *profesionales* de acuerdo a su aspecto, profesión y expresión oral, que se hallan en una misma dimensión espacio-temporal: la ciudad de Bogotá a comienzos de la década de los 80.

Ambos sujetos se proyectan hacia un mismo objeto valor, situación que evidencia un programa narrativo de prueba o donde existe la relación polémica de dos sujetos en pos del mismo objeto, la Casa Uribe. El análisis pasional realizado en el enunciado, determina que este mismo objeto encarna valores distintos para los sujetos colectivos: para los inquilinos la casa encarna el apego al espacio, el arraigo como pasión detonante que los proyecta a un programa colectivo de búsqueda

de la dignidad; para los *profesionales*, la casa encarna un apego económico, la avaricia como pasión detonante que los proyecta en un programa de expropiación de los inquilinos para poder realizar un intercambio comercial con el bien. Finalmente, los inquilinos acceden al desalojo, pero se llevan consigo la casa a costas para reconstruirla en un nuevo lote, hecho que les permiten proyectar un arraigo simbólico a través de estos elementos como memoria del lugar y de los nexos comunitarios que tuvieron que dejar, aunque el hecho de poder armar todos juntos un nuevo techo les devuelve la dignidad. La acción de arrancar la casa sorprende a los *profesionales*, quienes pierden físicamente el objeto valor. Al no tener un bien para intercambiar, su programa narrativo se virtualiza, pero al ser poseedores de capital económico y cultural, su supervivencia o dignidad no depende del cumplimiento de este programa, simplemente el avaro, corruptor de la ley, no logra la conjunción con el objeto valor.

El relato se produce y representa un medio en que los sujetos (*inquilinos*) intentan resolver dignamente la existencia, lo que corresponde con el proyecto nacional colombiano, pero ante ello, se levanta, con todas las estrategias y enmascaramientos posibles, el cínico que, en términos de la semiótica de las pasiones, es un actante anti-axiológico y que, para satisfacer su inconformidad, no cuestiona el orden social de manera crítica, sino que atenta directamente contra él y lo agrede violentamente, lo deteriora y recurre a lo que el mismo orden social le aporta para emplearlo en el deterioro y el daño. De esto se desprende que la película no solo representa una serie de problemáticas sociales y humanas de la sociedad colombiana y latinoamericana, sino cómo las alternativas de solución quedan aplanadas si no existe un proyecto de razón comunitaria.

La estrategia del caracol se plantea como un problema de investigación cuyo objeto central es analizar, desde la perspectiva semiótica, las formas de vida colombiana enunciadas en este discurso audiovisual, basadas en una axiología construida sobre la hipótesis del arraigo como razón de lucha de los actores vulnera-

bles socioeconómicamente y que resisten al desalojo ejecutado por la alianza entre actores del Estado y de la burguesía. A partir del análisis semiótico realizado se evidencia la forma de vida colombiana representada en el enunciado de la película, en ella coexisten unos actores sociales que pertenece al ámbito formal del universo sociolectal, y que valoran la expropiación y el desarraigo como mecanismos efectivos para segregar y desplazar a otros actores sociales más vulnerables, además de sancionarlos de manera disfórica o peyorativa por su aspecto figurativo y su escaso capital económico y sociocultural. Esto les permite a los actores sociales poderosos retener bienes económicos evitando que circulen en la sociedad, y de paso seguir acumulando poder. El segundo grupo coexistente en esta forma de vida se encarna en los protagonistas del relato, un grupo de sujetos que debido a su escaso capital económico y sociocultural son limitados por el ámbito informal de la sociedad, sus roles sociales se desarrollan allí, incluso esta situación obliga a algunos de ellos a ejercer actividades ilegales para subsistir. Este grupo de actores sociales, menos poderoso, valora el arraigo y la apropiación como mecanismos legítimos para acceder a un lugar en el mundo (en este caso la sociedad colombiana), y poder establecer sus raíces y desarrollar lazos de comunión, elementos vitales para llevar a cabo su proyecto de vida en situación de vulnerabilidad de una manera digna.

Los actores sociales más cercanos al poder utilizan y se valen de estrategias para acceder a los bienes a los que se proyectan. La primera de ellas es el cinismo, a partir de su aspecto figurativo que involucra atuendos formales y pulcros, y de sus diversos roles sociales, empresarios o profesionales, exigen y demandan ser tratados con una suerte de sumisión por parte del resto de actores sociales que no pertenece a su círculo de poder, situación que se ha instalado en la cultura colombiana y se evidencia en el discurso fílmico, en donde los actores que conforman el sujeto colectivo profesionales son llamados homogéneamente como “doctores”, el doctor Holguín, el doctor Mosquera...etc. Lo que configura en la representación un fenómeno social presente en la sociedad colombiana denominado como *doctoritis*,

que es la costumbre del colombiano de llamar doctor a cualquier persona que porta un atuendo formal, aun desconociendo si el sujeto cumple con los atributos académicos para ser llamado doctor.

El sentido cínico se configura cuando desde esta posición los actores sociales presionan a las instituciones y a los demás grupos sociales para exigir sus derechos y proyectan simulacros de ética y bondad hacia el ámbito social, pero simultáneamente, operan en ellos programaciones para corromper el estado y la ley, a través de su poder económico y social, en función de sus objetivos individuales; acciones que en todo caso van en detrimento de los actores sociales más vulnerables y de la misma institucionalidad del estado.

Los actores sociales menos poderosos operan desde la informalidad y en una situación de desamparo en cuanto al reconocimiento de sus derechos por parte del aparato jurídico y legal, debido al poder corruptor del grupo social más poderoso, situación que los arroja a sobrevivir a través del rebusque, término que describe la estrategia del colombiano para conseguir por sus propios medios su sustento alimenticio y el techo para dormir. Precisamente, en una de las primeras líneas de la película, el narrador afirma que su situación se debe a dos motivos fundamentales: *la injusticia de la justicia; y segundo, la falta de estrategia de la clase inquilinal*. La primera parte de la frase confirma en el discurso el desamparo legal de estos actores sociales, la segunda hace un llamado a los mismos actores a que se unan y generen estrategias, alternativas propias para solucionar sus problemas ya que el proyecto del estado no es operativo.

Consecuentemente, la forma de vida colombiana representada en el film no es ajena ni a la realidad de la década de los 80 ni a la realidad de hoy, donde el desahucio, el desplazamiento y el abandono de los que luchan por la dignidad ya no se representa en un régimen de pura ficción cinematográfica, sino en documentales como “Agridulce”. Esto hace constar que la forma de vida colombiana no está

determinada por un valor o principio fundante ya incorporado por todos los actores sociales, como el proyecto de dignidad, defendido por los inquilinos de la casa en disputa, que entra en crisis ante los fáciles valores negativos que contravienen el proyecto consensuado. Ante esto, *La estrategia del caracol*, para cargar con la casa a cuestas, no es más que un mero grito esperanzado ante unas fuerzas que parecen aniquilarlo.

A partir de los resultados de este análisis semiótico resta hacer explícitas las expectativas de investigación futura en torno a representaciones culturales que aborden el arraigo y el desarraigo como expresiones segregadoras en función de espacios urbanos y rurales en la cultura colombiana en donde parecen coexistir dos formas de habitar el territorio: la formal y la informal, formas que consolidan espacios simbólicos como mecanismos de una clasificación cultural, a todas luces injusta, entre ciudadanos dignos e indignos; frente a lo cual cabría la pregunta sobre la suerte del proyecto de igualdad social como mandato estatal, y del deber ético de los diferentes actores sociales por incorporar el valor de la dignidad para todos los sujetos que habitan el territorio colombiano. Este tipo de investigaciones desde una perspectiva semiótica contribuirían a la elaboración de metarepresentaciones de la cultura que arrojen luces sobre las causas del distanciamiento entre el proyecto de dignidad expresado en la carta constitucional y la materialización de este mandato en la sociedad colombiana.

BIBLIOGRAFÍA

ARFUCH, Leonor. Comp. Pensar este tiempo Espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BACHELARD, Gaston. *Poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

BAJTÍN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.1989.

BASSO Fossali, P. & DONDERO, M. G. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: Pulim, 2011.

BENVENISTE, Émile. Problemas de lingüística general II. México: Siglo veintiuno editores, 1977.

BERTRAND, Dennis. *Précis de Sémiotique Littéraire*, Paris: Nathan, 2000. pág 5, [citado por AREVALO, Luis F. en Preguntas que invitan a leer desde una dimensión semiótica en educación básica. Enunciación. Revista digital Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2009.

BETANCUR G., Ángela. *Aproximación semiótica a la narrativa*. Medellín. Editorial Universidad de Antioquia, 2005.

BLANCO, Desiderio. *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo desarrollo editorial. Universidad de Lima, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Argentina/México: Siglo XXI Editores, 2008,

CABRERA, S. (productor) (director). *La estrategia del caracol* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Caracol Televisión, Crear Cine y Video, Fotograma (Colombia), Emme SRL (Italia), Ministere Francais de la Culture et de la Francophonie, inistere Francais des Affaires Etrangeres (Francia).1993, 126 minutos.

CAMPANELLA, J.J. (director). *El secreto de tus ojos* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Haddock films, Tornasol films, Telefe. España: Canal +1, TVE. 2009.

CASETTI, Francesco & DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. España: Paidós, 1991. p. 151.

CINE COLOMBIANO. Taquilla total del cine colombiano por N° de espectadores [en línea]. < http://cinecolombiano.com/taquilla_1962_2015/total-1962-a-2013/> [citado en 20 de junio de 2016].

COLOMBIA. CORTE CONSTITUCIONAL. Sentencia T-499, 1992. p. 4

COURTÉS, Jaques. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1990.

DEL ACEBO IBÁÑEZ, Enrique. *Sociología del arraigo. Una lectura crítica de la teoría de la ciudad*. Buenos aires: Editorial claridad, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.

ECHEVERRI J, Andrea. *La producción de sentido en el cine*, en *Ensayos semióticos*, 2008.

ECO, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1998.

Editorial Revista UCA. Hacer patria. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas El salvador 2015, hallado en: <http://www.uca.edu.sv/noticias/texto-3835>

EVERETT, Margaret. Desalojos forzados y derechos humanos en Colombia, Perspectivas Urbanas, Temas críticos en políticas de suelo en América Latina. EE.UU: Lincoln Institute of Land Policy, 2007.

FONTANILLE, Jacques. [ISBN versión electrónica: 978-9972-45-33-2.] Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima. 2016. p. 528.

FONTANILLE, Jacques. Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima. 2016. p. 324. ISBN versión electrónica: 978-9972-45-33-2.

FONTANILLE, Jacques. Pratiques sémiotiques. París: PUF, 2008.

FONTANILLE, Jacques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. Francia: Universidad de Limoges. Perú: Revista Contratexto N°21. Universidad de Lima, 2013 p. 71. [Traducción: Óscar Quezada Macchiavello].

FONTANILLE, Jacques. Semiótica de los textos y los discursos, método de análisis. en: MUCHELLI Alex (directeur). Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. París: Armand Colin, 2a edición, 2004. [Traducción libre de Horacio Rosales disponible en línea en: <http://semiouis.blogspot.com/>] p. 2.

FONTANILLE, Jacques. Textos, objetos, situaciones y formas de vida. Los niveles de pertinencia de la semiótica de las culturas. 2004. Traducción de Horacio Rosales para la maestría en Semiótica UIS. 2010.

FONTANILLE, Jaques. Semiótica del discurso. Lima: Fondo de cultura económica, 2001.

FONTANILLE, Jaques. Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures, en Transversalité du Sens, Bertrand, D. Costantini, M. Paris: P.U.V. 2007 [Traducción libre de Horacio Rosales para la Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia, junio 2010]

FONTANILLE Jacques. Soma et séma. Figures du corps. Paris: Maisonneuve & Larose, 2004.

GENETTE, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.

GONZÁLEZ RALLÓN, Jéssica Ivón Renata. La representación discursiva de la belleza en "El prestigio de la belleza", de Piedad Bonnet (trabajo de grado). Bucaramanga: Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander, 2015

GREIMAS, Algirdas J. (et. al.). Figuras y estrategias: En torno a una semiótica de lo visual. Mexico: Siglo veintinuno editores. 1994

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTES, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones, de los estados de cosas a los estados de ánimo. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002.

GREIMAS, Argidas & COURTES, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo 1. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

HAMON, Philippe. Texto e ideología. Para una poética de la norma. Paris PUF, 1984, pp. 5-41 Traducción: Emma Rodríguez y Elizabeth Lager; revisión: Eduardo Serrano Orejuela

HARKOT DE LA TAILLE, E. Breve examen semiótico de la vergüenza. Presses Universtaires de Limoges. 2000.

HERNANDEZ, Gabriel (compilador). Figuras y estrategias: En torno a una semiótica de lo visual. Mexico: Siglo veintinuno editores. 1994

HILDALGO M. Carmen. Tesis doctoral. Apego al lugar, ámbitos, dimensiones y estilos. Tenerife: Universidad de la Laguna – España. 2012, p.10, Recuperado en: <ftp://tesis.bbtik.ull.es/ccssyhum/cs48.pdf>

LATELLA, Graciela. Metodología y teoría semiótica *Análisis de Emma Zunz de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Hachete, 1989. p.30.

LOTMAN, Yuri. La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura. España: Ediciones Catedra, 2000.

LOTMAN, Yuri. La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y el Texto. España: Universidad de Valencia, 1996.

LUNA, Ambrosio Javier. Ilusión, seducción, persuasión. Tópicos del seminario, núm. 14. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2005, p. 87-109.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Editorial Guadalupe, 1978. p. 456-457.

MÉLICH, Joan-Carles. Antropología simbólica y acción educativa. Barcelona: Paidós, 1996, pág. 56.

MONTERO. Juan P. La dignidad humana en la jurisprudencia constitucional colombiana: un estudio sobre su evolución conceptual. Universidad Católica de Colombia.

MUCCHIELLI Alex (sous la direction). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. 2e Ed., París: Armand Colin, 2004. Traducción de Horacio Rosales, profesor de la Escuela de idiomas de la Universidad Industrial de Santander, marzo 2007.

PAVEAU, Anne, Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition. París: Presses Sorbonne Nouvelle. 2006.

PRADO GARDUÑO, Gloria Ma. Una aproximación, desde la Hermenéutica, al texto literario. Ponencia presentada en el VI Coloquio Nacional Universitario sobre Comunicación Escrita, Chihuahua, Chile., agosto de 1984.

POSE, Carlos. ¿Qué es racionalidad instrumental? Madrid: Revista Eidon N°41. 2014.

RICŒUR, Paul. Tiempo y narración I, II, III. Madrid: Cristiandad, 1987.

RICŒUR, Paul. Du texte a l'action. Essais de Herméneutique II. París: Seuil, 1986.

ROCHA DE LA TORRE, Alfredo. Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología). Lima: Círculo Latinoamericano de Fenomenología, 2009.

ROSALES CUEVA, José Horacio. *Notas para análisis de objetos semióticos sincréticos y multimodales. Presentación para el curso de Semiótica III (Inédito)*. Bucaramanga: UIS, Maestría en Semiótica, 2014.

ROSALES CUEVA, José Horacio. *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique*. Tesis doctoral, dirección de Jacques Fontanille. Limoges: Universidad de Limoges, 2006. [Traducción de René Palomino].

ROSALES CUEVA, José Horacio y PARDO MARTÍNEZ, Orlando. La incompetencia del ciudadano y el mandato constitucional colombiano, artículo en arbitraje de la Revista de Derecho, Universidad del Norte, No 46, julio-diciembre de 2016.

RUBIO ANGULO, Jaime. *Interpretar la Comunicación*. Santafé de Bogotá: Significantes de Papel, 1992.

SIMONE, Rafalle. *Fundamentos de Lingüística*. Barcelona: Ariel, 2001

STRAUSS, Anselm y CORBIN, Juliet. *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Bogotá: CONTUS-Editorial Universidad de Antioquia, 2002

TORRES, Carlos. *Ciudad informal colombiana, barrios construidos por la gente*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2009. p.19.

VAN DIJK, Teun A. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. España: Editorial Gedisa, S.A., 1999

VILA, Santiago. *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1997.

VILLEGAS, Manuel. Las disciplinas del discurso: hermenéutica, semiótica y análisis textual. España: Universidad de Barcelona, Anuario de Psicología, 1993, p.35.

LOTMAN, Yuri. La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y el Texto. España: Universidad de Valencia, 1996, p.78.

WHITE, Eric Charles. Kaironomia: On the Will-To-Invent. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1987, p. 13.

ZINNA, Alessandro. “Avant-propos. Quatre questions sur les fondements d’une sémiotique du visible”, en: BEYAERT, Ane et al. *Dynamiques visuelles*. Limoges: Pulim: Nouveaux Actes Sémiotiques, vol. 73, 74, 75, 2001.

ZYLKO, Boguslaw. La cultura y la semiótica. Notas sobre la concepción de la cultura de Lotman. Entretextos: Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura.

ZYLKO, Boguslaw. La cultura y la semiótica. Notas sobre la concepción de la cultura de Lotman. Entretextos: Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura.

ANEXOS

ANEXO A. Secuencialidad del discurso fílmico *La estrategia del caracol*, con el orden de los tiempos tal y como el relato es enunciado.

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
1	Ext./día/Cerros surorientales de Bogotá. El periodista registra el desalojo que está ocurriendo al suroriente de Bogotá, entrevista a Gustavo Calle Isaza, uno de los afectados y quién será el narrador de la historia.	Tiempo presente del relato. Las figuras de espacio, sujetos y sus atuendos, clima, entre otras, ubican el relato en el suroriente de Bogotá en los años 80. La secuencia termina en un fundido a negro y un flashback (seis años atrás aproximadamente)
2	Ext./día/calle Casa Uribe. Se está desarrollando la acción judicial de desalojo de la Casa La Pajarera, ubicada junto a la Casa Uribe, Juez anuncia a los inquilinos que deben desalojar, mientras tanto van llegando los refuerzos policiales.	Tiempo pasado del relato. Corte directo, cambio de espacio
3	Int./día/juzgado Juez Díaz. El abogado Romero está en el juzgado del Juez Díaz y se entera de la diligencia de desalojo de La Pajarera que se está llevando a cabo.	Corte directo, cambio de espacio
4	Ext./día/calle Casa Uribe. Acción del desalojo de la Casa La Pajarera, tiene un desenlace violento donde fallece un menor. Romero alcanza a llegar y es testigo del hecho junto a su colega de la contraparte el Dr. Mosquera	Corte directo; Cambio de tiempo (de día a noche)
5	Ext./noche/calle Casa Uribe. Inquilinos de ambas casas y vecinos van en una procesión liderada por Fray Luis, para velar el cadáver del menor fallecido. Romero, trinidad y Gloria hablan sobre las posibilidades jurídicas que ellos tienen para defenderse.	Corte directo; cambio de espacio
6	Int./noche/Casa Uribe; Habitación Lázaro y Eulalia. Eulalia le cuenta a Lázaro sobre la muerte del niño. Lázaro yace en su lecho inmóvil y con los ojos cerrados, Eulalia se acerca a su pecho para escuchar si aún respira.	Corte directo; cambio de espacio
7	Int./noche/Casa Uribe. Romero y Jacinto entran desde la calle al patio central, están hablando de qué hacer,	Corte directo; cambio de espacio

¹⁷¹ Secuencia.

¹⁷² De ruptura temporal o marca de continuidad temporal (Truco que hace sentir que se cambió de tiempo: un simple negro en la pantalla, una indicación lingüística, figuras de la moda de los personajes).

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
	Romero dice que opta por la ley, Jacinto, más pesimista dice que entonces tocará buscar para donde irse. Eulalia llega y los interrumpe, Romero le pide un momento, le pregunta a Jacinto sobre qué ganarán haciendo lo que él dice, Jacinto responde que la dignidad, y le dice a Romero que crea más en las personas y menos en las leyes, luego se va. Eulalia le dice a Romero que no sabe si Lázaro aún está vivo. Romero llama al paisa y se van hacia el cuarto de Eulalia.	
8	Int./noche/Casa Uribe; Habitación Lázaro y Eulalia Eulalia llega a su habitación con Romero y El “paisa” (Gustavo Calle Isaza) el mismo narrador, quien se acerca al cuerpo de Lázaro que yace recostado en la cama, y le explica a Eulalia como hallar el corazón de él, para escuchar si aún vive, ella se agacha y los escucha, entonces se alegra	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (Elipsis)
9	Ext./día/Casa Uribe Aún es muy temprano, de la Casa Uribe sale Arquímedes a entrenar en su bicicleta, al mismo tiempo llega Gabriela, se saludan, él se va y ella entra a la casa, pasa por el patio, y va hasta su habitación en el segundo piso. (se escucha la canción “toreador” de la ópera <i>Carmen</i> .)	Pequeñas elipsis durante la narración de la secuencia. Corte directo; cambio de espacio.
10	Int./día/Casa Uribe; Habitación Jacinto La música proviene de este cuarto, de un tornamesas donde rueda un disco de vinilo, Jacinto está en pijama, cantando y siguiendo la música mientras termina de hacer una maqueta que parece de la manzana donde se ubica la casa.	Corte directo; cambio de espacio
11	Int./día/Casa Uribe; Habitación Gabriela Gabriela está sentada frente al espejo, tiene el maquillaje corrido y una expresión de decepción, se quita los aretes.	Corte directo; cambio de espacio
12	Int./noche/Casa Uribe En el patio central se muestra el movimiento de la casa en la mañana, Gustavo Calle Isaza, saca a Lucero, su culebra, la cuelga de un árbol del patio, el “zorro” entra con su caballo, Jacinto pasa hacia el baño, Doña Trinidad le grita desde su ventana a Gustavo para que guarde su mascota, este le discute, el caballo se asusta, Gabriela grita desde su ventana que dejen dormir.	Corte directo; cambio de espacio
13	Int./día/Casa Holguín La casa de Holguín es amplia, campestre, iluminada y lujosa, está ubicada sobre los cerros nororientales de la ciudad, desde allí se ve parte de ella. Dos guardaespaldas están afuera en el mirador, Holguín habla por teléfono, Mosquera llega con Matatigres, el jefe de seguridad de Holguín. Holguín le recrimina a Mosquera sobre la operación de La Pajarera, le advierte que con la muerte del “carajito” puso en sobre	Corte directo; cambio de espacio

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
	aviso a los inquilinos de la Casa Uribe que es la casa que más le interesa porque la puede vender bien por su valor patrimonial. Le exige a Mosquera que no en un mes sino en tres días le entregue la casa. Mosquera dice que tendrían que hablar con el juez	
14	Int./día/Juzgado Romero llega al juzgado, Don Mauro, el secretario del juzgado le dice que hay noticias, pero que ahora no puede hablar. Romero sale a la calle y consigue un niño embolador que va a buscar al secretario con el pretexto de que una mujer “mona” lo está esperando en el café Roma	Corte directo; cambio de espacio
15	Int./día/Café Roma El secretario llega al café buscando la supuesta mujer, Romero lo llama y se disculpa, Don Mauro le informa que Mosquera presionó la entrega de la casa, que el juez dictará los autos para la correspondiente diligencia lo más pronto posible	Corte directo; cambio de espacio
16	Int./día/Casa Uribe; Habitación Lázaro y Eulalia Romero conversa con Lázaro y Eulalia, les dice que mañana los irán a desalojar, pero que el estado de salud de Lázaro puede servir para frenar la diligencia. Eulalia le da las gracias.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (Elipsis)
17	Ext./día/Casa Uribe El juez Díaz, Mosquera, y demás funcionarios están frente a la Casa Uribe, los inquilinos esperan afuera, el Juez comienza a leer la diligencia y pregunta si alguien se opone, Romero pide la palabra e indica que según lo estipulado en el numeral 8 del artículo 434, en la casa reside una persona enferma en grado peligro de muerte si se llega a desalojar, la cual responde al nombre de Lázaro Eccehomo Mora Blanco, nacido en Filandia, Quindío, el juez verifica la cédula y entra a la casa a verificar el estado de salud del ciudadano, mira a Mosquera y le dice que tiene las manos atadas, suspende la diligencia.	Pequeñas elipsis en la secuencia. Corte directo; cambio de espacio.
18	Int./día/Casa Holguín Holguín está en el amplio mirador de su casa, tiene un arco de tiro profesional y está practicando tiro al blanco, Matatigres le lleva el teléfono inalámbrico, es Mosquera, le informa que la diligencia se canceló, Holguín se molesta y arroja lejos el teléfono.	Corte directo; cambio de espacio.
19	Int./día/Casa Uribe; Habitación de Jacinto Jacinto le muestra a Romero la maqueta del mecanismo de poleas.	Corte directo; cambio de espacio.
20	Int./día/Juzgado Mosquera le habla al juez de una invitación a almorzar que le quiere hacer el Dr. Holguín, el secretario le indica al juez que llegó Romero, el juez le dice que lo notifique de una vez, le informan a Romero que tienen diez días para desalojar la casa.	Corte directo; cambio de espacio.

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
21	Int./noche/Casa Uribe Romero está reunido con todos los inquilinos en el patio central de la casa, les dice que no se pudo demostrar la posesión legal del inmueble por parte de Doña trinidad porque la contraparte eliminó las pruebas, y les informa que tienen diez días para desalojar. Jacinto les explica el plan de la estrategia.	Corte directo; cambio de espacio y tiempo (Flashforward) el relato vuelve al tiempo presente donde está el narrador, Gustavo Calle Isaza, siendo entrevistado por el periodista.
22	Ext./día/Cerros surorientales de Bogotá Gustavo Calle Isaza, camina por la calle entre los enceres de las familias que están siendo desalojadas, dice que la estrategia de Jacinto era una verdadera estrategia, pero imposible de llevar a cabo en diez días, se debatían entre la confusión y la duda.	Tiempo presente del relato. Corte directo, la voz del narrador se sobrepone a la imagen de la siguiente secuencia (como método de pegue o articulación entre dos secuencias de distintos tiempos en el relato)
23	Ext./día/oficinas abogados en el espacio público Romero está sentado en la calle, bajo un parasol y frente a una mesa, conversa con Justo sobre la estrategia, dice que Jacinto debe convérselos a todos para emprenderla.	Tiempo Pasado del relato Corte directo; cambio de espacio
24	Int./día/teatro Jacinto está en el teatro donde trabaja como tramoyero, allí llega Doña Trinidad y Gabriela, Jacinto le muestra el mecanismo de carga de las tramosyas para explicarle a trinidad su estrategia, con el objetivo que esta acceda, ella le dice que lo consultará con las ánimas del purgatorio	Corte directo; cambio de espacio
25	Int./noche/Casa Uribe Jacinto, romero y los demás inquilinos hablan sobre qué acciones deben tener en cuenta para el proyecto. Doña Trinidad grita milagro, en su cuarto se aparece una figura en un muro que parece ser una virgen, todos los inquilinos comienzan a rezar y ella le dice a Jacinto que debe contarle al padre, le dice que guarde discreción.	Corte directo; cambio de espacio y tiempo (elipsis)
26	Int./día/ Casa Uribe – habitación Trinidad El fray Luis está inspeccionando el muro de la supuesta aparición de la virgen, Gabriela lo acompaña, parece que se gustan. Afuera en el pasillo Romero y Jacinto conversan sobre el evento, Jacinto concluye que aunque él no cree en eso, es un milagro que la virgen se haya aparecido, ella probará el aparato. Con este argumento logran convencer a Trinidad de acceder a la estrategia bajo dos condiciones: i) que la virgen salga primero; ii) que todo el proceso lo pongan bajo su bendición.	Corte directo; cambio de espacio y tiempo (flashforward)
27	Ext./día/Cerros surorientales de Bogotá Gustavo Calle Isaza, le explica al periodista cómo comenzó el trabajo de los inquilinos por grupos y tareas específicas, se ven las imágenes de los inquilinos trabajando.	Tiempo Presente del relato. Sobre la imagen del presente, se corta al resumen del proceso de trabajo de los inquilinos (pasado) narrado por Calle Isaza. Corte directo; cambio de espacio

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
28	Int./ día/ Casa Uribe. El padre Luis llega a la casa, Gabriela lo distrae en su cuarto para que no descubra lo que hacen los inquilinos, allí le dice que no tiene casi amigos. El fray escucha los ruidos y se dirige al patio, descubre lo que hacen los inquilinos y decide ayudarlos, él se convierte en el tesorero de la estrategia.	Tiempo Pasado del relato. Pequeñas elipsis que dinamizan la secuencia. Corte directo; cambio de espacio.
29	Ext./día/calle Casa Uribe Romero va hasta la casa de la esquina para pedir permiso de guardar las cosas allí	Corte directo; cambio de espacio
30	Int./día/ Casa Uribe Comienza el transporte de las cosas grandes, los inquilinos izan la bañera de Gabriela a través del mecanismo de poleas, la bañera viaja en el aire, sobre los techos, hasta la casa de la esquina, esto los llena de alegría. Luego Jacinto, Romero y el zorro van hasta la casa y llevan la bañera a un lote baldío, al parecer, al suroriente de la ciudad.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (flashforward)
31	Ext./día/Cerros surorientales de Bogotá Gustavo Calle Isaza le dice al periodista que que si el “perro” Romero no se inventaba algo para conseguir un plazo adicional, al otro día los sacarían sin misericordia de la casa	Tiempo Presente del relato Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (flashback)
32	Ext./noche/calle Casa Uribe Don Jacinto prepara unas bombas caseras al interior de la casa, afuera los inquilinos cambian las placas con las direcciones de los predios.	Corte directo; cambio de tiempo
33	Ext./día/calle Casa Uribe Segundo intento de desalojo, Romero pide verificar la dirección de la casa, el teniente constata el número y no coincide, el juez Díaz suspende la diligencia, Mosquera amenaza a Romero.	Corte directo; cambio de espacio
34	Int./día/ Casa Uribe Los inquilinos celebran el triunfo momentáneo, ese mismo día comienza a mover lo más pesado, el muro de la virgen, puertas y ventanas.	Elipsis en la secuencia, termina en la noche. Corte directo; cambio de espacio
35	Ext./ día/ oficinas abogados en el espacio público. Mosquera y Matatigres secuestran a Romero y le dan una golpiza, lo arrojan en un basurero en los cerros de la ciudad, llegan a la estación de gasolina donde casualmente trabaja Gabriela, y mandan limpiar el carro, ellos arrojan una cadena que era de Romero y Gabriela la recupera.	Elipsis en la secuencia, comienza de día y termina en la noche. Montaje paralelo, mientras sucede el secuestro, en corte directo se ve a Gabriela, quien deja su vida como prostituta y se reincorpora como “Gabriel” a trabajar en una estación de gasolina. Corte directo, cambio de espacio y tiempo.
36	Ext. /día/cerros orientales La policía halla el cuerpo de Romero, parece muerto, pero reacciona.	Corte directo; cambio de espacio.
37	Int./día/ Casa Uribe Una de las inquilinas encuentra un baúl con objetos de antiguos de oro.	Corte directo; cambio de espacio.

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
38	Int./día/oficina Mosquera Mosquera habla por teléfono con Holguín le dice que la fecha del desalojo ya está fijada, y que el juez Díaz accedió a almorzar con él.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
39	Int./noche/ Casa Uribe La policía llega a la Casa Uribe, traen a Romero alzado y golpeado, los inquilinos lo reciben y lo cuidan.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
40	Int./día/restaurante japonés Holguín, Mosquera y el juez Díaz almuerzan en el restaurante, Holguín le cuenta al juez su motivación por la recuperación de la casa	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
41	Int./noche/ Casa Uribe Los inquilinos están en una misa, Jacinto les habla y les dice que intentaran un nuevo plazo, si no se da tienen que acelerar el transporte de cosas.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
42	Int./día/Juzgado Jacinto y Romero hablan con el juez Díaz, ellos le dicen que si les da unos días más, entregarán la casa pintada. El juez les dice que no, ellos argumentan que la cosa puede salirse de control como en La Pajarera, que les dará hasta el 31 de octubre.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
43	Ext./noche/casa Holguín Mosquera le informa a Holguín a través del citófono que el juez aplazó la entrega de la Casa Uribe, Holguín se molesta y le cuelga.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
44	Int./día/tienda/Casa Uribe/bomba de servicio Los inquilinos venden el tesoro hallado, contratan zorreros y camiones, en la noche los camiones parten cargados con todos los trasteos. De nuevo en el día Jacinto compra dinamita y granadas, Jacinto y Romero hablan con Gabriela para persuadirla y cumpla una misión como "Gabriela".	Secuencia de varias acciones consecutivas, separadas con pequeñas elipsis. Corte directo; cambio de espacio y de tiempo.
45	Int./noche/casa Holguín Mosquera le explica a Holguín, a través de una presentación de diapositivas, cómo será el operativo del desalojo de la casa Uribe con el apoyo de los funcionarios judiciales y policivos. Holguín lo felicita y le promete darle un negocio si todo sale bien.	Corte directo; cambio de espacio
46	Int./noche/Casa Uribe Jacinto les habla a los inquilinos en el patio central, están todos reunidos, les dice que mañana a las 12 del día la casa debe estar completamente desocupada y que deben sincronizarse muy bien, en esos momentos suena un disparo. Suben al cuarto de Eulalia, ella le acaba de disparar a Lázaro. Todos reaccionan con comprensión. Jacinto le dice que se lo llevarán junto con el trasteo.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (flashforward)
47	Ext./noche/Cerros surorientales de Bogotá Ya ha anochecido en el lugar donde Calle Isaza conversa con el periodista, Gustavo le dice que cada uno tenía un rol en la estrategia que debía cumplir sin vacilaciones, la suerte estaba echada.	Tiempo presente del relato Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (flashback)

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
48	Int./día/Casa Uribe Gabriela se está maquillando, los inquilinos empaacan partes de la casa en camiones y carruajes tirados por caballos, Justo está pintando una pared, Jacinto ubica cargas de dinamita en el lote de la casa. Romero le avisa a Gabriela que ya es hora.	Secuencia de varias acciones consecutivas, separadas con pequeñas elipsis. Corte directo; cambio de espacio
49	Int./día/oficina de Mosquera Gabriela llega al edificio de Mosquera, espera que este se suba al ascensor, una vez allí finge un desmayo, el abogado la ayuda y la lleva a su oficina, allí ella lo seduce y lo distrae para que él se olvide de la diligencia o llegue tarde a la misma. Mientras tanto llega el teniente, el juez y los periodistas a la calle de la Casa Uribe. Desde el interior de la casa Gustavo Calle Isaza observa, tan pronto ve a la periodista, sale de la casa con la culebra al cuello para llamar la atención.	Montaje paralelo, mientras Gabriela distrae al Dr. Mosquera en su oficina, en corte directo se ve a Jacinto terminando de ubicar la dinamita, y la llegada a la calle de la Casa Uribe del juez Díaz y el teniente con los refuerzos. Corte directo.
50	Ext. /día/ calle Casa Uribe El narrador, Gustavo Calle Isaza, sale de la Casa Uribe y se para frente a ella con su culebra "Pirulita" al cuello, la periodista se acerca para entrevistarle, él le dice que ella es una de las damnificadas de ese desalojo, hay comienczo a narrar una historia de violencia bipartidista en su pueblo natal, Yarumal, Antioquia, lo cual desencadenó un desplazamiento de sus habitantes. En acciones paralelas se observa la llegada de Holguín y sus escoltas a la calle, el teniente le informa del retraso de Mosquera. Holguín manda a Matatigres a llamarlo. Gabriela continúa distrayendo a Mosquera en su oficina.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente, se unen a través de corte directo, y causan el efecto de un ritmo más acelerado a esta parte del relato. Corte directo-cambio de espacio.
51	Int./día/Casa Uribe Jacinto y Arquímedes, el ciclista, continúan colocando dinamita en la parte interior de la casa, o lo que queda de ella, Jacinto le explica técnicas para protegerse de la onda explosiva en caso de emergencia. Por señales en el relato que narra Gustavo en la calle, Jacinto sabe que Mosquera aún no ha llegado. Mientras tanto Mosquera se da cuenta de la hora, y le dice a Gabriela que debe irse, ella lo sigue, van en el carro de Mosquera hacia la Casa Uribe, y Hermes los sigue en su moto.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente, se unen a través de corte directo, y causan el efecto de un ritmo más acelerado a esta parte del relato. Corte directo; cambio de espacio
52	Ext./día/calle Casa Uribe Gustavo continúa su narración, Jacinto y Justo discuten sobre la pertinencia de usar o no las bombas, Jacinto le dice que si esa casa no será para ellos, no va a ser para nadie. Mosquera finalmente llega a la diligencia, inmediatamente Gustavo Calle comienza a cantar fuerte el himno nacional, Jacinto le dice a Romero que es la señal.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente, se unen a través de corte directo, y causan el efecto de un ritmo más acelerado a esta parte del relato. Corte directo; cambio de espacio
53	Ext./día/calle Casa Uribe Gabriela persigue a Mosquera hasta el frente de la casa, frente a todos le dice que	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente,

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
	no es mujer sino es hombre, que se llama Gabriel, Mosquera le va a pegar pero Hermes en la moto la rescata. Holguín se enfurece con Mosquera y le exige que haga rápido la diligencia, Mosquera le dice al juez que empiecen, el juez golpea en la puerta de la casa preguntando por Romero.	se unen a través de corte directo, y causan el efecto de un ritmo más acelerado a esta parte del relato. Corte directo; cambio de espacio
54	Int./día/ Casa Uribe Romero le indica a Arquímedes que es el turno de ellos, le desea suerte, sale a la calle y saluda a todos, le notifica al juez que él ya no es más el apoderado de los inquilinos, que pueden hacer con el predio lo que les dé la gana, se va caminando rápido por la calle.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente, se unen a través de corte directo, y causan el efecto de un ritmo más acelerado a esta parte del relato. Corte directo; cambio de espacio
55	Ext./día/calle Casa Uribe. El juez ordena abrir la puerta de la Casa Uribe, sugiere un cerrajero, Mosquera dice que, de una vez con la fuerza pública, el juez ordena al teniente forzar la puerta de la Casa Uribe con el cuerpo policial, adentro Arquímedes enciende la mecha que lleva a todas las cargas explosivas. Desde la casa de la esquina, los inquilinos se marchan con lo último del trasteo, Justo y Arquímedes suben por una escalera hacia los techos vecinos. Holguín sonríe al ver a los policías forzando la puerta de la casa. Suena una explosión se ve desde distintos ángulos la caída de la fachada, abogados y juez se cubren, los policías corren despavoridos, al fondo de la casa se ve una casa pintada con un letrero encima que dice: “Ahí está su hijueputa casa pintada”	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente, se unen a través de corte directo, y causan el efecto de un ritmo más acelerado a esta parte del relato. Corte directo; cambio de espacio
56	Ext./día/calle Casa Uribe La explosión cesa, el humo se disipa, Holguín, Mosquera, Matatigres, el juez y el teniente quedan atónitos frente a lo que acaba de ocurrir. Holguín mira la frase, mira a Mosquera y se la repite en gesto de reclamo, se va iracundo y Matatigres tras él. El teniente le pregunta al Juez qué hacer, el juez le dice que le pregunte a Mosquera, quien no pronuncia palabra. El juez ordena levantar todo e irse al juzgado, código en mano, porque debe revisar que hacer en estos casos. Se escucha la voz del narrador	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente, se unen a través de corte directo, y causan el efecto de un ritmo más acelerado a esta parte del relato. Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (flashforward)
57	Ext./noche/Cerros surorientales de Bogotá Gustavo Calle Isaza continua narrándole al periodista la historia de la Casa Uribe, le dice que hasta ahí llegaron las ínfulas de Mosquera y el fin de esta “gesta epopéyica popular”, el periodista le hace la pregunta que todo eso para qué? Gustavo Calle Isaza reacciona un poco malhumorado por la pregunta, y le dice que cómo que para que, para la dignidad de los inquilinos.	Tiempo presente. Se evidencia el paso del tiempo en la duración de la narración del relato por parte de Gustavo calle Isaza, cayó la noche, está todo oscuro y Gustavo y el periodista se ven en claroscuro, iluminados por las luces de

S. ¹⁷¹	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷²
		la calle.
58	<p>Ext./noche/Cerros surorientales de Bogotá. Arquímedes escala en su bicicleta el cerro donde está ubicado el nuevo lote, allí es recibido con alegría por todos los inquilinos, que están allí reunidos junto con todo el trasteo y las partes de la Casa Uribe (en audio off se escucha la noticia del suceso y se informa que la dinamita fue detonada por profesionales y que la casa pertenece a un holding financiero, lo que indica que Holguín ya la había vendido o hace parte de este grupo económico. Jacinto le dice a Romero que van a construir la nueva casa, pero no porque la ley los obligue, sino porque la necesitan, porque es su ilusión y es por lo que han luchado toda la vida.</p>	<p>Tiempo pasado. Es el final del relato, la cámara sigue al Arquímedes y luego se abre a un gran plano general que muestra a todos los inquilinos reunidos y celebrando y al fondo la panorámica de Bogotá desde los cerros surorientales.</p>

ANEXO B. Secuencialidad del discurso fílmico *La estrategia del caracol*, con el orden cronológico en que los hechos suceden, sustrayendo las figuras enunciadas de salto en el tiempo del montaje cinematográfico.

S.	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷³
2	Ext./ día/ calle Casa Uribe. Desalojo casa La Pajarera.	Corte directo; cambio de espacio
3	Int./día/juzgado Juez Díaz. Romero se entera de la diligencia de la Pajarera.	Corte directo; cambio de espacio
4	Ext./día/calle Casa Uribe Desalojo violento de La Pajarera, muere un niño.	Corte directo; Cambio de tiempo (de día a noche)
5	Ext./noche/calle Casa Uribe Velación niño muerto.	Corte directo; cambio de espacio
6	Int./noche/Casa Uribe – Habitación Lázaro y Eulalia Eulalia no sabe si Lázaro aún vive.	Corte directo; cambio de espacio
7	Int./noche/Casa Uribe Romero y Jacinto discuten sobre qué hacer, si los hechos que ellos puedan hacer o someterse a la ley.	Corte directo; cambio de espacio
8	Int./noche/Casa Uribe – Habitación Lázaro y Eulalia El paisa le enseña a Eulalia como revisarle el pulso a Lázaro.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (Elipsis)
9	Ext./día/Casa Uribe Movimiento de la cotidianidad de la mañana en la Casa Uribe, presentación de personajes.	Pequeñas elipsis durante la narración de la secuencia Corte directo; cambio de espacio
10	Int./día/Casa Uribe – Habitación Jacinto Jacinto trabaja en una maqueta en su cuarto	Corte directo; cambio de espacio
11	Int./día/Casa Uribe – Habitación Gabriela Gabriela está sentada frente al espejo, tiene el maquillaje corrido y una expresión de decepción, se quita los aretes.	Corte directo; cambio de espacio
12	Int./noche/Casa Uribe Movimiento de la cotidianidad de la mañana en la Casa Uribe, presentación de personajes	Corte directo; cambio de espacio
13	Int./día/Casa Holguín Holguín le exige a Mosquera que no en un mes, sino en tres días le entregue la casa. Mosquera dice que tendrían que hablar con el juez	Corte directo; cambio de espacio
14-15	Int./día/Juzgado Don Mauro, el secretario del juzgado informa a Romero que el juez dictará los autos para la correspondiente diligencia lo más pronto posible.	Corte directo; cambio de espacio

¹⁷³ De ruptura temporal o marca de continuidad temporal (Truco que hace sentir que se cambió de tiempo: un simple negro en la pantalla, una indicación lingüística, figuras de la moda de los personajes).

S.	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷³
16	Int./día/Casa Uribe – Habitación Lázaro y Eulalia Plan para que el estado de salud de Lázaro puede servir para frenar la diligencia.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (Elipsis)
17	Ext./día/Casa Uribe Primer intento de desalojo de la Casa Uribe, la situación de Lázaro frena la diligencia.	Pequeñas elipsis en la secuencia. Corte directo; cambio de espacio.
18	Int./día/Casa Holguín Mosquera, le informa que la diligencia se canceló, Holguín se molesta y arroja lejos el teléfono.	Corte directo; cambio de espacio.
19	Int./día/Casa Uribe – Habitación de Jacinto Jacinto le muestra a Romero la maqueta del mecanismo de poleas.	Corte directo; cambio de espacio.
20	Int./día/Juzgado Le informan a Romero que tienen diez días para desalojar la casa.	Corte directo; cambio de espacio.
21	Int./noche/Casa Uribe Romero les informa (inquilinos) que tienen diez días para desalojar. Jacinto les explica el plan de la estrategia.	Corte directo; cambio de espacio y tiempo
22	Secuencia innecesaria en orden cronológico	
23	Ext./día/oficinas abogados en el espacio público Romero está sentado en la calle conversa con Justo sobre la estrategia, dice que Jacinto debe convérselos a todos para emprenderla.	Corte directo; cambio de espacio
24	Int./día/teatro Jacinto intenta convencer a Doña Trinidad de que acceda a su plan.	Corte directo; cambio de espacio
25	Int./noche/Casa Uribe Aparición de la virgen en la Casa Uribe	Corte directo; cambio de espacio y tiempo (elipsis)
26	Int./día/ Casa Uribe – habitación Trinidad Jacinto concluye que aunque él no cree en eso, es un milagro que la virgen se haya aparecido, ella probará el aparato.	Corte directo; cambio de espacio y tiempo
27	Secuencia innecesaria en orden cronológico	
28	Int./día/ Casa Uribe El fray escucha los ruidos y se dirige al patio, descubre lo que hacen los inquilinos y decide ayudarlos, él se convierte en el tesorero de la estrategia.	Pequeñas elipsis que dinamizan la secuencia Corte directo; cambio de espacio
29	Ext./día/calle Casa Uribe Romero va hasta la casa de la esquina para pedir permiso de guardar las cosas allí	Corte directo; cambio de espacio
30	Int./día/ Casa Uribe Comienza el transporte de las cosas grandes, los inquilinos izan la bañera de Gabriela a través del mecanismo de poleas, luego llevan la bañera a un lote baldío, al parecer, al suroriente de la ciudad.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
31	Secuencia innecesaria en orden cronológico	
32	Ext./noche/calle Casa Uribe Don Jacinto prepara unas	Corte directo; cambio de tiempo

S.	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷³
	bombas caseras al interior de la casa, afuera los inquilinos cambian las placas con las direcciones de los predios.	po
33	Ext./día/calle Casa Uribe Segundo intento de desalojo, Romero pide verificar la dirección de la casa, el teniente constata el número y no coincide, el juez Díaz suspende la diligencia, Mosquera amenaza a Romero.	Corte directo; cambio de espacio
34	Int./día/ Casa Uribe Los inquilinos celebran el triunfo momentáneo, ese mismo día comienza a mover lo más pesado, el muro de la virgen, puertas y ventanas.	Elipsis en la secuencia, termina en la noche. Corte directo; cambio de espacio
35	Ext./día/oficinas abogados en el espacio público Mosquera y Matatigres secuestran a Romero y le dan una golpiza, lo arrojan en un basurero en los cerros de la ciudad.	Elipsis en la secuencia (día-noche) Montaje paralelo. Corte directo; cambio de espacio y tiempo.
36	Ext. /día/cerros orientales La policía halla el cuerpo de Romero, parece muerto, pero reacciona.	Corte directo; cambio de espacio.
37	Int./día/ Casa Uribe Una de las inquilinas encuentra un baúl con objetos de antiguos de oro.	Corte directo; cambio de espacio.
38	Int./día/oficina Mosquera Mosquera habla por teléfono con Holguín le dice que la fecha del desalojo ya está fijada, y que el juez Díaz accedió a almorzar con él	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
39	Int./noche/ Casa Uribe La policía llega a la Casa Uribe, traen a Romero alzado y golpeado.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
40	Int./día/restaurante japonés Holguín y el juez Díaz almuerzan, le cuenta al juez su motivación por la recuperación de la casa	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
41	Int./noche/ Casa Uribe Jacinto les dice que intentaran un nuevo plazo, si no se da tendrán que acelerar el transporte de cosas.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
42	Int./día/Juzgado Juez les da hasta el 31 de octubre. (8 días más)	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
43	Ext./noche/casa Holguín Mosquera le informa a Holguín que el juez aplazó la entrega de la Casa Uribe, Holguín se molesta.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
44	Int./día/tienda/Casa Uribe/bomba de servicio Los inquilinos venden el tesoro hallado. Jacinto y Romero hablan con Gabriela para persuadirla a que cumpla una misión como "Gabriela"	Secuencia de varias acciones consecutivas, separadas con pequeñas elipsis. Corte directo; cambio de espacio y de tiempo
45	Int./noche/casa Holguín Mosquera le explica a Holguín	Corte directo; cambio de es-

S.	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷³
	cómo será el operativo del desalojo de la Casa Uribe con el apoyo de los funcionarios judiciales y policivos.	pacio
46	Int./noche/Casa Uribe Jacinto les dice a los inquilinos que mañana a las 12 del día la casa debe estar completamente desocupada. Eulalia le dispara a Lázaro.	Corte directo; cambio de espacio y de tiempo (flashforward)
47	Secuencia innecesaria en orden cronológico	
48	Int./día/Casa Uribe Gabriela se maquilla, los inquilinos empacan, Justo está pintando, Jacinto ubica cargas de dinamita, Romero le avisa a Gabriela que ya es hora.	Secuencia de varias acciones consecutivas, separadas con pequeñas elipsis. Corte directo cambio de espacio
49	Int./día/oficina de Mosquera Gabriela seduce a Mosquera mientras la operación de desalojo comienza.	Montaje paralelo, Gabriela y el Dr. Mosquera /Jacinto termina de ubicar la dinamita/ llegada del juez Díaz y el teniente con los refuerzos. Corte directo
50	Ext. /día/ calle Casa Uribe Gustavo Calle Isaza, sale de la Casa Uribe y se para frente a ella con su culebra "Pirulita" al cuello, la periodista se acerca para entrevistarlo, él narra su historia de desplazamiento.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente. Corte directo; cambio de espacio
51	Int./día/Casa Uribe Jacinto y Arquímedes colocan dinamita en la casa. Mosquera nota que es muy tarde y le dice a Gabriela que debe irse, ella lo sigue...	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente. Corte directo; cambio de espacio
52	Ext./día/calle Casa Uribe Gustavo continua su narración, Jacinto le dice a Justo que si esa casa no será para ellos, no va a ser para nadie. Mosquera finalmente llega a la diligencia.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente. Corte directo; cambio de espacio
53	Ext./día/calle Casa Uribe Holguín se enfurece con Mosquera y le exige que haga rápido la diligencia, Mosquera le dice al juez que empiecen, el juez golpea en la puerta de la casa preguntando por Romero.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente. Corte directo; cambio de espacio
54	Int./día/ Casa Uribe Romero le notifica al juez que él ya no es más el apoderado de los inquilinos y se va caminando rápido por la calle.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente. Corte directo; cambio de espacio
55	Ext./día/calle Casa Uribe El juez ordena al teniente forzar la puerta de la Casa Uribe con el cuerpo policial, adentro Arquímedes enciende la mecha que lleva a todas las cargas explosivas. Suena una explosión se ve desde distintos ángulos la caída de la fachada, al fondo del lote se ve una casa pintada con un letrero encima	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente. Corte directo; cambio de espacio

S.	ACCIÓN RELATADA	FIGURA TEMPORAL ¹⁷³
	que dice: "Ahí está su hijueputa casa pintada"	
56	Ext./día/calle Casa Uribe La explosión cesa, el humo se disipa, Holguín, Mosquera, Matatigres, el juez y el teniente quedan atónitos frente a lo que acaba de ocurrir.	Secuencia de varias acciones que suceden simultáneamente. Corte directo; cambio de espacio
58	Ext./noche/Cerros surorientales de Bogotá Arquímedes sube en su bicicleta el cerro donde está ubicado el nuevo lote, allí es recibido con alegría por todos los inquilinos. Jacinto le dice a Romero que van a construir la nueva casa, pero no porque la ley los obligue, sino porque la necesitan, porque es su ilusión y es por lo que han luchado toda la vida.	La cámara sigue al Arquímedes y luego se abre a un gran plano general que muestra a todos los inquilinos reunidos y celebrando y al fondo la panorámica de Bogotá desde los cerros surorientales. Corte directo cambio de espacio y de tiempo.
1	Ext./día/Cerros surorientales de Bogotá El periodista registra el desalojo que está ocurriendo al suroriente de Bogotá, entrevista a Gustavo Calle Isaza, uno de los afectados.	Tiempo después (Elipsis) Las figuras de espacio, sujetos y sus atuendos, clima, entre otras, son figuras que ubican el relato en el suroriente de Bogotá en los años 80. Corte directo cambio de tiempo (elipsis)
57	Ext./noche/Cerros surorientales de Bogotá Gustavo Calle Isaza narra al periodista la historia de la Casa Uribe, le dice que hasta ahí llegaron las ínfulas de Mosquera y el fin de esta "gesta epopéyica popular", el periodista le hace la pregunta que todo eso para qué? Gustavo Calle Isaza reacciona un poco malhumorado por la pregunta, y le dice que cómo que para que, para la dignidad de los inquilinos.	Se evidencia el paso del tiempo en la duración de la narración del relato por parte de Gustavo calle Isaza, cayó la noche, está todo oscuro y Gustavo y el periodista se ven en claroscuro, iluminados por las luces de la calle.

ANEXO C. Roles actanciales, temáticos, figurativos y de las figuras, analizadas con detalle en la primera parte del sujeto colectivo *inquilinos*.

ESTRUCTURA TEMÁTICO – NARRATIVA		ESTRUCTURA FIGURATIVA	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles Figurativos	Figuras
S1 sujeto de estado y de hacer. Destinator manipulator	Jacinto, el estratega, Romero, el abogado, Trinidad, la dueña legítima, que manipulan y <i>hacen hacer</i> al resto de inquilinos durante el desarrollo en la estrategia	Jacinto el sabio, Romero el sagaz abogado sin título, Trinidad como la figura de la madre desprotegida en la comunidad, y los inquilinos en general quienes son figuras de roles sociales informales en el universo sociolectal enunciado.	<ul style="list-style-type: none"> • Jacinto y su apariencia de sabio debido a su edad y experiencia, atuendo, a su cabello y barba blanca • Gestos de intranquilidad y desconsuelo en los inquilinos ante el desalojo • Maqueta, y mecanismo de la estrategia (andamios, poleas, sogas) • Atuendo y jerga jurídica especializada de Romero • Expresiones lingüísticas y gestuales de desasosiego hacia el desalojo, pero también expresiones de entusiasmo y júbilo cuando van avanzando en la estrategia
S2 sujeto de estado. Antisujeto	El propietario aparente y sus hombres, el sistema judicial y policivo.	Holguín el demandante, Mosquera su abogado, el juez Díaz, el teniente y Matatigres, el guarda de Holguín.	<ul style="list-style-type: none"> • Figuras evidentes a partir de sus profesiones, los espacios de habitación y trabajo, atuendos y objetos de los que se rodean, autos, tecnología, entre otros, que dan cuenta de que estos sujetos pertenecen a un lugar privilegiado en la escala social respecto a los inquilinos. • Expresiones lingüísticas y gestuales de prepotencia y poder hacia su abogado y los inquilinos • Expresiones gestuales de desaprobación de los resultados del proceso.
Objeto valor	Dignidad de la comunidad	Casa Uribe, hogar, espacio social e íntimo de los inquilinos	<ul style="list-style-type: none"> • Acciones cotidianas de los inquilinos en la casa • Espacios comunales e íntimos al interior y en las cercanías de la Casa Uribe: cuadra, calle, patio interior, habitaciones, bañera, muro donde se aparece la virgen, objetos personales y coti-

ESTRUCTURA TEMÁTICO – NARRATIVA		ESTRUCTURA FIGURATIVA	
			dianos de los inquilinos.
S3 sujeto de estado y de hacer. Sujeto destinatario	Inquilinos Desalojados, Propietarios legítimos de la Casa Uribe por posesión del inmueble durante más de 20 años	Inquilinos: Doña Trinidad, Jacinto, Romero y demás inquilinos.	<ul style="list-style-type: none"> • Aspecto humilde de los inquilinos y sus espacios, no hay lujos ni elementos nuevos o tecnológicos en estos espacios íntimos y a la vez semipúblicos. • Gestos de incertidumbre y confusión. • Ruptura de documentos judiciales (notificaciones) expedidas por el juez. • Manifestaciones verbales de resistencia y desobediencia de la ley.

ANEXO D. Roles actanciales, temáticos, figurativos y de las figuras, analizadas con detalle en la primera parte del sujeto colectivo *profesionales*.

Estructura Temático – narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles Figurativos	Figuras
S1 sujeto de estado y de hacer. Destinator manipulator	Holguín, demandante del desalojo, Mosquera, abogado demandante, Matatigres, guardaespaldas del demandante, quienes a su vez coaccionan el hacer del Juez y el teniente como representantes de las instituciones que deben impartir justicia.	Holguín, exitoso y adinerado empresario, Mosquera, Abogado del Dr. Holguín, de costumbres aristocráticas “Matatigres” y demás guardaespaldas de Holguín son los que hacen el trabajo sucio de Holguín, como el ataque perpetrado a Romero.	-Vestuarios y uniformes formales y pulcros de jueces, abogados y policía -Objetos de la puesta en escena jurídica (escritorio, máquina de escribir, jerga profesional) -Tiempo: Aceleración del desalojo a través herramientas jurídicas -Heridas en el rostro de Romero como figuras de la violencia ejercida de Holguín y su abogado hacia Romero, debido a que logró ganar tiempo para los inquilinos.
S2 sujeto de estado. Antisujeto	Desalojados, desarraigados, denunciados	Inquilinos	-Atuendos y espacios de vivienda austeros, ausencia de lujos. -Diversidad de edades, lugares de origen, y formas de ganarse la vida que dan cuenta de una comunidad que ejerce oficios y labores en la esfera informal de la sociedad enunciada. -Gestos de incertidumbre y confusión. -Ruptura de comunicados del juez por parte de los inquilinos -Manifestaciones verbales de resistencia y desobediencia de la ley
Objeto valor	Riqueza, la Casa Uribe puede venderse en un precio alto por su valor patrimonial	Casa Uribe, casa de antigua, de aspecto colonial, amplia, ubicada en una zona central o con un urbanismo bastante consolidado.	-Expresiones verbales del Dr. Holguín y Gustavo Calle Isaza sobre el valor y los elementos que conforman la Casa Uribe -Espacios íntimos y públicos de la casa y objetos importantes en el relato: La bañera, el muro donde se aparece la virgen, tejas y puertas de madera, como elementos que se desmontan y simbolizan la casa.
S3 sujeto de estado y de hacer. Sujeto destinatario	Propietario aparente - demandante	Propietario de la Casa Uribe, y legítimo reclamante desde la perspectiva jurídica	-Vestuario pulcro y con colores y texturas sofisticadas -Los espacios que habita son amplios, iluminados y confortables rodeados de elementos tecnológicos

Estructura Temático – narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles Figurativos	Figuras
			-Gestos despectivos e improprios verbales hacia su abogado y los inquilinos