

Asfixiados por su propio destino, sólo hay una vía de escape
Suffocated by their own fate, there is only one way out
Etouffés par leur propre destin, il y a seulement une voie pour échapper



PISINGAÑA

Una película de Leopoldo Pinzón

A film by Leopoldo Pinzón

Un film de Leopoldo Pinzón

Productor
Director
Guión
Montaje
Director Fotografía
Actores

Música

FOCINE
LEOPOLDO PINZÓN
GERMAN PINZÓN
LEOPOLDO PINZÓN Y
JORGE BINTA
VICTOR JORGE RUIZ
CARLOS BARBOSA
JULY PEDRAZA
CONSUELO LIZARDO
RAUL DOMINGUEZ

Afiche de *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1985)

Percepciones de la violencia en Colombia a partir de la película *Pisingaña* de 1985

Daniel Monje
Universidad Manuela Beltrán
Bogotá, Colombia
daniel.monje@docentes.umb.edu.co

TÍTULO: Percepciones de la violencia en Colombia a partir de la película *Pisingaña* de 1985

57

Resumen: Se realizó un análisis semiológico de todos los aspectos visuales referentes a la normalización del conflicto armado colombiano presentes en la película colombiana *Pisingaña*. Esta cinta, estrenada en 1985, se presenta como síntoma del cambio de percepción del papel de la clase media colombiana en el conflicto armado que se vive en este país. A partir de este análisis se puede plantear que, para este período histórico, las personas encargadas de hacer el audiovisual colombiano comienzan a entender que la violencia es un aspecto integral y sistémico a la construcción de nación. En este análisis, *Pisingaña* se compara con otras seis películas colombianas que se estrenaron en la misma época y que presentan diferentes tratamientos al tema de la violencia.

Palabras Claves: *Pisingaña*, violencia colombiana, conflicto armado, semiótica del cine.

TITLE: Perceptions of violence in Colombia in the film *Pisingaña* (1985)

Abstract: Semiological analysis of the *Pisingaña* film. It was carried out, putting special interest in all the visual aspects referring to the normalization of the Colombian armed conflict. This film, released in 1985, is presented as a symptom of the change in perception of the role of the Colombian middle class in the armed conflict that is taking place in this country. From this analysis it can be argued that, for this historical period, Colombian film directors begin to understand that violence is an integral and systemic aspect to the construction of this nation. In this analysis *Pisingaña* is compared with six other Colombian films that were released at the same time and that present different treatments on the subject of violence.

Keywords: *Pisingaña*, Colombian violence, armed conflict, film semiotics.

Introducción

58 Si bien es cierto que a cada tiempo le corresponde su arte y a cada arte su libertad, nunca debemos olvidar que esta última se encuentra limitada por las circunstancias sociales y políticas, propias del contexto donde ocurre el hecho artístico. A esta categoría pertenece el grupo de factores más importante que los investigadores deben tener en cuenta al momento de analizar cualquier producto cultural. Tal es el caso de *Pisingaña*,¹ una película colombiana realizada por los hermanos Germán y Leopoldo Pinzón durante un periodo muy particular de la historia de este país. Comparada con otras obras cinematográficas colombianas de su tiempo, *Pisingaña* se destaca, no solamente por la forma en la que el guionista Germán Pinzón y el director Leopoldo Pinzón decidieron estructurar la narración, sino también por las diferentes historias que rodean la producción y distribución de la película finalizada. El fenómeno que los colombianos identifican como la violencia, «acontece desde hace décadas en las ciudades y municipios del país, así como en las zonas rurales, constituye uno de los principales elementos del imaginario de la población colombiana».² Casi la mitad de la historia de este joven país ha estado atravesada por fenómenos relacionados con las luchas armadas partidistas, la formación de varias guerrillas, el paramilitarismo y la inserción del narcotráfico en la sociedad. Todos estos fenómenos han «hecho de la violencia un referente obligado en la construcción de Nación»³ y de los productos culturales que la han narrando. Aunque la palabra violencia sea la que los ciudadanos utilizan en la cotidianidad para referirse a cualquiera de los fenómenos que han construido la convulsa historia de Colombia, los historiadores han convertido esta palabra en una unidad taxonómica para ordenar la historia del país. Sin embargo, «es pertinente anotar que la caracterización del conflicto armado en general es, aún hoy, fuente de debate prolongado y que al respecto no existe un consenso establecido».⁴ Así como entre académicos e historiadores no ha sido posible acordar categorías taxonómicas para nombrar las particulares situaciones que acontecen en Colombia, gobernantes y ciudadanos nunca han estado de acuerdo en la denominación del conjunto de situaciones, ideologías y eventos que han marcado el desarrollo del país desde 1902. «Las nociones pasan por nombres como ‘conflicto social armado’, ‘guerra civil’ o ‘guerra contra la insurgencia’, entre muchos. La diversidad de nominaciones tiene estrecha relación con las explicaciones de las causas sobre el fenómeno».⁵ De manera análoga, en las

1 Leopoldo Pinzón, *Pisingaña*, 35 mm, Drama (Focine, 1985).

2 Sara Rojas-Osorio, "Ciudad y violencia. Una aproximación desde la cinematografía colombiana", *Revista Nudo* 5, No. 9 (julio de 2010): 60.

3 Rojas-Osorio, 60.

4 Catalina Cartagena, "Los estudios de la violencia en Colombia antes de la violentología", *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 17, No. 1 (noviembre de 2015): 2. Disponible en: <https://doi.org/10.15517/DRE.V17I1.18103>.

5 Cartagena, 2.

diferentes representaciones del conflicto armado en el audiovisual también encontramos una disparidad de voces y opiniones, que reflejan la pluralidad de puntos de vista e intereses involucrados.

A mediados de la década de 1980, Colombia se encontraba en una situación muy particular. «La violencia e inseguridad en las zonas rurales ha forzado a miles de familias a desplazarse a los centros urbanos generando graves traumatismos sociales». ⁶ Este desplazamiento comienza a introducir nuevas problemáticas en los diferentes productos culturales colombianos, sobre todo aquellos que tratan de retratar este fenómeno en particular.

Pisingaña narra, en menos de una hora y media, una compleja historia alrededor de la normalización ⁷ de las diferentes formas que la violencia colombiana toma en la vida cotidiana de aquellas personas que viven en las ciudades, lejos del conflicto armado. Esta narración se ubica en un época que algunos historiadores denominan la 'tercera violencia', un periodo posterior a la creación de las guerrillas que «tiene sus raíces en los grandes desplazamientos de las poblaciones rurales ocasionados por la Violencia y su posterior transformación en lucha guerrillera y paramilitar». ⁸ Sin entrar en discursos partidistas o coyunturales, la película se propone develar al espectador que los habitantes de las grandes ciudades del país ignoran lo que sucede en el conflicto armado, sus agentes y sus víctimas. Además de esto, la película trata de demostrar que la gente en las ciudades también reproduce la violencia que ha venido afectando al país desde principios del siglo XX. Muestra algo que hasta ese momento permanecía desapercibido por la mayoría de los colombianos, que construyen sus vidas inmersos en una realidad repleta de agresividad, de la que ni siquiera los más ricos se pueden escapar.

La presente investigación y todos sus productos asociados parten de una hipótesis compartida por un sector importante de la comunidad académica: durante una gran parte de su historia «el cine colombiano no ha estado necesariamente marcado por historias violentas ni se ha limitado a contar las historias sangrientas y casi épicas del narcotráfico». ⁹ Esto no quiere decir, como se verá más adelante, que el tema no haya aparecido en las diferentes manifestaciones audiovisuales colombianas, sino que generalmente no se le identifica claramente o se le refiere directamente en pantalla.

Para llegar a esta hipótesis es necesario entender tres factores importantes en el cine colombiano. En primer lugar, la mayoría de las personas que trabajan, o

6 Marco Palacios y Frank Safford, *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida.*, 1.a ed. (Bogotá: Uniandes, 2012): 435.

7 El proceso que se denomina normalización, en sociología, es aquel en el cual algunos comportamientos e ideas son considerados *normales*, gracias a la constante repetición, en las manifestaciones culturales, las narrativas identitarias y los medios de comunicación.

8 Geoffrey Kantaris, "El cine urbano y la tercera violencia colombiana", *Revista Iberoamericana* 74, No. 223 (junio de 2008): 457.

9 Kantaris, 457.

han trabajado, en el medio audiovisual colombiano manifiestan conocer la existencia de formas de censuras estatales y, sobre todo, represalias, que los realizadores que toquen determinados temas pueden recibir de las diferentes facciones en conflicto. El segundo factor tiene que ver con las altas inversiones necesarias para producir un largometraje de ficción. En un país donde la inversión en cinematografía es tan baja y los costos de producción tan altos, se tiende a la aparición de historias centradas en temáticas urbanas, escritas y dirigidas pensando en un público de clase media y media baja, de costumbres conservadoras. El último factor tiene que ver con que el «cine colombiano siempre había encontrado dificultades para competir con las películas norteamericanas y mexicanas que dominan el mercado desde los años treinta».¹⁰ Esta situación hace que los productores tiendan a evitar los temas locales, a elegir historias y situaciones que puedan ser comprendidas en otras latitudes, inclusive por fuera de Latinoamérica. Estos tres factores hacen que el tema de la violencia, durante las primeras décadas de su historia, fuera prácticamente ignorado.

En la década de 1970, tras años de no apoyar al cine nacional, varios sectores del gobierno comienzan a ver las ventajas de fortalecer la producción. En 1971 se pone en marcha la ley de sobreprecios, una legislación que garantizaba la recaudación, por parte del Estado, de recursos que debían ser invertidos en la producción cinematográfica colombiana. En 1978 se pone en marcha la Compañía para el Fomento Cinematográfico (FOCINE), encargada de organizar la distribución de estos recursos. Así aparece el llamado cine de sobreprecios, que en opinión de muchos cineastas colombianos era «el más organizado intento existente para crear un cine reaccionario colombiano».¹¹ Por tratarse de un campo muy pequeño, sin capital y centralizado en la ciudad de Bogotá, todos los directores, actores y demás profesionales cinematográficos debían trabajar tanto para el sector privado, en la televisión, como para las producciones 'artísticas' producidas con el apoyo de FOCINE. Esto produjo que durante la década de los setenta las posiciones ideológicas de los directores estuviesen bifurcadas: «unos intentan mostrar la realidad y otros la evadían».¹²

Para mediados de 1980, el cine de sobreprecios había alcanzado el nivel más alto al que podía llegar. Esta situación hace que, por primera vez, el tema de la violencia colombiana aparezca en pantalla, al principio muy tímidamente, pero a finales de esta década sería uno de los principales lugares de referencia del cine colombiano. Es posible afirmar que *Pisingaña* aparece en el punto de inflexión de esta tendencia, si se la compara con otras películas de su tiempo.

Sin tener en cuenta las producciones televisivas o las pocas cintas que se podían producir comercialmente sin el apoyo de FOCINE, una revisión analítica sistemática permite encontrar tres estrategias con las que los realizadores contem-

10 John King, *El Carrete Mágico*, 1.a ed. (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995): 291.

11 King, 297.

12 Luisa Acosta, "El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958", *Signo Y Pensamiento* 17, No. 32 (1998): 34.

poráneos a *Pisingaña* representaban la violencia: la evasión total, la regularización y la presentación directa del conflicto.

La evasión total del tema implica la creación de universos diegéticos paralelos a la Colombia de los libros de historia. A pesar de que se muestra la idiosincrasia del colombiano promedio, sus preocupaciones y modos de vida, se deja intencionalmente por fuera el tema del conflicto armado y sus repercusiones. Tal es el caso de películas como el *Embajador de la India*¹³ de Mario Ribero, o *La mansión de Araucaima*¹⁴ de Carlos Mayolo, donde las menciones directas al conflicto, en el mejor de los casos, aparecen como figuras paralelas al desarrollo del argumento o los personajes en contextos lejanos. Prácticamente es como si el conflicto armado estuviera ocurriendo en otro país.

La segunda estrategia podemos llamarla de regularización de la violencia en la pantalla. Los directores y guionistas que utilizan esta estrategia, muchos de ellos pertenecientes a contextos urbanos, presentan el conflicto como algo inherente a la cultura del país. Es posible afirmar que, para ellos, se trata de una condición que es necesario retratar, pero que no requiere ser problematizada. Esta estrategia es fácilmente apreciable en cintas como *Visa USA*¹⁵ de Lisandro Duque, o *Tiempo de morir*¹⁶ de Jorge Alí Triana, donde el conflicto se ha convertido en una parte integral del escenario. Aunque la existencia de la violencia en Colombia forma parte de las figuras que constituyen el universo diegético donde se desarrollan estas historias y, al mismo tiempo, es utilizada para construir, y en ocasiones, justificar a los personajes, el conflicto armado no forma parte de la narración. En muchas de estas producciones el tema es tratado a través de alegorías y metáforas que no afectan el desarrollo de la historia y que aparecen en pantalla a causa de las afiliaciones políticas de los realizadores. En estas películas es posible ver que existe una tendencia hacia la representación del conflicto que, aunque no lo logre en su totalidad, permite percibir la actitud de la mayoría de los colombianos frente a la realidad histórica del país.

La tercera estrategia utilizada por los directores colombianos de mediados de la década de 1980 es la presentación directa del conflicto. En esta categoría tenemos historias como *Caín*¹⁷ de Gustavo Nieto Roa, *Oro blanco droga maldita*¹⁸ de Ramiro Meléndez o *Cóndores no entierran todos los días*¹⁹ de Francisco Norden, donde la violencia, producto de los enfrentamientos entre diferentes sectores po-

13 Mario Ribero, *El embajador de la India*, Filme, Comedia (Focine, 1986).

14 Carlos Mayolo, *La mansión de Araucaima*, Filme, Gótico tropical (Focine, 1986).

15 Lisandro Duque, *Visa USA*, Filme, Drama (Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1986).

16 Jorge Alí Triana, *Tiempo de Morir*, Filme, Drama (Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1985).

17 Gustavo Nieto-Roa, *Caín*, Filme, Drama (Focine, 1984).

18 Ramiro Meléndez, *Oro blanco droga maldita*, Filme, Policiaco (Producciones Ramal, 1985).

19 Francisco Norden, *Cóndores no entierran todos los días*, Filme, Drama (Procinor, 1984).

líticos y armados de la sociedad colombiana, forma parte estructural del desarrollo de la trama. Parte de la estrategia implica sacar las historias de los contextos urbanos y llevarlas al campo, porque los realizadores eran conscientes de que «la violencia rural fue la más cruel y resintió al mayor número de personas».²⁰ Por su origen campesino, para los protagonistas resulta inevitable involucrarse directamente en la violencia, y en muchas ocasiones, ser corrompidos por esta. En las elecciones particulares que utilizan para evidenciar en pantalla esta situación, se puede apreciar la desaprobación que sentían frente al accionar de los diferentes grupos armados en el país.

Los realizadores de *Pisingaña* no utilizan ninguna de estas tres estrategias. La película no intenta negar la realidad violenta de Colombia, todo lo contrario, el conflicto central de su argumento se basa en la denuncia de esta negación. De la misma manera, al construir la narración no utilizan al conflicto armado simplemente como un escenario, sino que las acciones de los grupos armados hacen que la trama avance y que la historia se desarrolle. De igual manera, no se puede decir que esta es una película sobre el conflicto armado; la narración no está focalizada en los agentes de la violencia, pero sí en aquella parte de la sociedad que la recibe, la acepta y la normaliza.

Análisis y resultados

62

Roland Barthes, uno de los semiólogos más importantes de la historia de esta joven ciencia, planteó un conjunto de herramientas metodológicas que pueden ser utilizadas para el análisis de productos culturales, como *Pisingaña*. Barthes propone que este conjunto tiene el objetivo de «reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación distintos a la lengua»²¹ para generar un mapa abstracto, un simulacro, como lo denomina el autor, de los objetos observados en la película y su relación analógica con los elementos de nuestra sociedad. En concordancia con este objetivo, en el desarrollo de este proyecto de investigación se diseñó un cuadro analítico relacional dividido en las siguientes categorías: programa narrativo, características actorales y funciones actanciales de los personajes, intercambios entre personajes, figuraciones de los personajes, figuraciones extradiegéticas, posibles connotaciones y denotaciones de cada figura (en relación con el conflicto armado).

El primer paso metodológico de toda investigación semiológica, como queda explicado en el libro de Barthes *Lo obvio y lo obtuso*,²² consiste en dividir el texto base en sus sintagmas más evidentes. Estas fracciones, que en sí mismas continúan siendo unidades de sentido, constituyen programas narrativos menores su-

20 Acosta, "El Cine Colombiano Sobre La Violencia 1946-1958", 35.

21 Roland Barthes, *La aventura semiológica*, 2.a ed. (Barcelona: Paidós, 2003): 79.

22 Roland Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos, voces*, 1.a ed. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009).

bordinados a la diégesis. Según Algirdas Greimas, estos programas existen gracias al «conjunto de acciones realizadas por el actante».²³ Estos pequeños programas son susceptibles de ser identificados por cualquier analista gracias a la estructura actancial de los mismos. Cada programa comienza en el momento en que se abre la posibilidad de que exista un proceso donde los personajes deben actuar. En el medio del programa se desarrollan las acciones que los personajes toman a causa de la virtualización abierta en el primer momento. Finalmente, en un último momento del programa narrativo, se produce un acontecimiento que concluye el programa.²⁴

En el análisis que se realizó de *Pisingaña* se contaron 46 programas, que posteriormente fueron bautizados y codificados de acuerdo a las categorías de investigación previamente enunciadas. Partiendo de este primer ejercicio es posible resumir la fábula, es decir, la historia que es narrada en la película. Así:

Graciela, uno de los personajes principales, es una niña campesina de 13 años que vive con su padre en algún lugar de Colombia. El señor debe ir al pueblo a comprar el vestido que la niña necesita para la primera comunión y la deja sola en casa. En su ausencia, el ejército llega a la vereda donde queda la casa y la niña, y al notar la presencia militar, guarda todo y huye al monte. Cuando cree que el peligro ha pasado, vuelve a casa solamente para encontrar a su padre decapitado, los que lo mataron lo dejaron sobre el burro que usaba como transporte. En ese momento llegan los soldados, unos 20, y la violan. La niña, al igual que otros campesinos, es obligada a salir de su tierra por los actores armados del conflicto —en la película no se especifica quiénes—. Llega como desplazada a Bogotá y comienza a trabajar de empleada doméstica en casa de Jorge y Helena, un matrimonio de clase media con tres hijos. Constantemente, Jorge siente que hay temblores de tierra y Helena tiene sueños surrealistas que no puede explicar, esto se menciona varias veces en el transcurso de la historia. La vida urbana resulta muy difícil para Graciela, quien debe aprender todo mientras trabaja haciendo el oficio doméstico. Su ignorancia es aprovechada por Helena, quien le paga menos de la mitad del salario que cobran otras empleadas por el mismo trabajo. Jorge trabaja en una empresa grande. Todos en la compañía lo quieren mucho, menos el dueño. Jorge tiene tres amigos con quienes gusta de ir a beber en un bar cercano a la oficina, y salir a la calle a ‘mirar mujeres’, que es un eufemismo que usan para describir el acoso callejero. En el bar siempre hay un hombre no identificado que los mira mientras bebe solo frente a un tablero de ajedrez, más adelante nos van a indicar que es el esposo de la secretaria del dueño de la empresa donde trabaja Jorge. Ella se llama Meme. Jorge siempre está coqueteándole y un día logra seducirla, pero ella, además de estar casada, le cuenta que tiene cáncer y no se vuelven a ver. Jorge comienza a mostrar interés sexual por Graciela. Ella, por su parte, va sintiendo atracción romántica por Jorge. Un día, mientras Helena va al médico con su hijo menor y la casa queda sola, Jorge trata de

23 Barthes, *La aventura semiológica*, 79.

24 Paolo Bertetti, *La historia audiovisual Las teorías y herramientas semióticas*, 1.a ed., Comunicación (Barcelona: Editorial UOC, 2015): 63.

besar a Graciela. Ella reacciona violentamente amenazando con suicidarse y así él descubre que ella guarda un gran trauma causado por la violación. Paralelo a estos acontecimientos, en diferentes momentos de la vida cotidiana, los personajes secundarios rememoran verbalmente la historia de las violencias colombianas. De la misma manera se muestra cómo la mamá de Jorge abusa cotidianamente de su empleada del servicio. Una noche Jorge descubre que su hijo estaba intentando entrar al cuarto de Graciela, y aunque él pensaba hacer lo mismo, regaña al muchacho fuertemente. Tiempo después, Jorge regresa un poco tomado y decide entrar en el cuarto de Graciela. Tienen relaciones sexuales. Helena entra al cuarto y los descubre, pero no hace ningún escándalo que puedan escuchar los vecinos. Al otro día Helena despide a Graciela y ella debe irse de la casa. Jorge habla con su mamá, la que abusaba del servicio doméstico, y la convence de quedarse en casa con su familia. Esa noche Jorge se encuentra en el bar con el esposo de Meme y descubre que ella ya murió. El extraño hombre confiesa haberla golpeado varias veces, pero se justifica con el amor que le tenía. Al otro día Jorge es trasladado de su puesto a un empleo menos importante, el dueño de la empresa lo regaña y lo trata de la misma manera que Helena trataba a Graciela. Dos años después, mientras desayunan, Jorge y Helena leen en el periódico la noticia de que Graciela ha muerto. El artículo dice que se suicidó bebiendo raticida. En ese momento hay un temblor de tierra, pero Jorge no lo siente.

64

Los programas narrativos de *Pisingaña*

La focalización, vista desde la narratología, es un concepto que «indica la perspectiva desde la que es vista la historia».²⁵ En otras palabras, permite al analista identificar el lugar desde donde se está narrando la historia. Normalmente es posible identificar tres tipos de focalización: historias no focalizadas, historias con focalización externa, e historias con focalización interna. En una narración compleja, como *Pisingaña*, que está narrada desde varias perspectivas internas, el cambio de focalización se convierte en un síntoma que requiere ser analizado.

A partir de la descripción de la fábula hecha en el numeral anterior, es posible pensar que la historia está focalizada en el personaje de Graciela; sin embargo, el eje de focalización siempre tiende hacia la esfera de Jorge, inclusive en escenas en las que él no aparece físicamente. En la estructuración de la trama todas las connotaciones de los elementos diegéticos y visuales están centrados en este personaje. Esta situación se ve reforzada por la aparición de múltiples narradores en el transcurso de la película; no obstante, no se tiene en cuenta la identidad de estos narradores para el desarrollo del análisis, ya que siempre se encuentran relacionados con la esfera del personaje de Jorge.

Gracias a la organización de datos en el cuadro analítico relacional, se identificó que, de 42 programas encontrados en la cinta, Jorge aparece como el

25 Bertetti, 124.

focalizador en 26. En contraste, solamente se identifican 11 programas focalizados en el personaje de Graciela. De las focalizaciones restantes, 15 en total, se puede apreciar que 13 están relacionadas con personajes de la esfera de Jorge y solamente 2 pertenecen a la esfera de Graciela. Con base en esta información es posible establecer que tanto el guion como la película finalizada pretenden contar la historia desde los hechos, acciones y consecuencias de Jorge.

Funciones actanciales de los personajes

En semiología, principalmente en teoría narratológica, además del concepto de personajes, autores como Algirdas Greimas presentan la dualidad actante/actor, que permite analizar las funciones que cada individuo tiene en el desarrollo de la trama. Es acertado afirmar, entonces, que cualquier personaje en una obra literaria o cinematográfica puede ser analizado como un ente que es a la vez actante y actor. Los actantes son «las entidades narrativas abstractas, que se definen por su valor narrativo»,²⁶ es decir, son la parte del personaje que permite avanzar la trama. Su contraparte, los actores, «son sus logros en las entidades específicas y concretas, dotados de propiedades y atributos figurativos»,²⁷ es decir, son la concretización de la existencia del personaje, la forma en la que el lector o el espectador lo conocen. La habilidad de dividir a los personajes entre la función que se cumple en el programa narrativo y la manifestación figurativa de esta función, «presenta la ventaja de ya no separar artificialmente a los personajes y la acción, si no de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro». ²⁸ Es muy importante destacar que, en el modelo de Greimas, «el eje sujeto-objeto traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe o del protagonista. Está llena de obstáculos que el sujeto debe vencer para avanzar. Es el eje del deseo». ²⁹

65

Utilizando esta herramienta es posible corroborar que solamente en 3 programas narrativos Graciela se posiciona como el sujeto activo que tiene un deseo propio. Esto es fácilmente comparable con las otras 16 ocasiones en las que este personaje funciona como objeto, ya sea en programas narrativos donde Jorge es el sujeto, o en los que personajes de la esfera de Jorge se constituyen como sujetos. Una situación similar la podemos encontrar en Helena, quien es el objeto en 5 programas y sujeto en ninguno, o en el caso de la mamá de Jorge, quien solo aparece como objeto, inclusive cuando ella misma es la narradora y focalizadora; otros personajes femeninos aparecen en pocos programas, como la secretaria de gerencia, Meme.

La situación es construida de manera contraria en los personajes masculinos: el papá de Graciela, el esposo de Meme, el guardaespaldas, el jefe de Jorge. Los

26 Bertetti, 56.

27 Bertetti, 54.

28 Ligia Saniz Balderrama, "El esquema actancial explicado", *Punto Cero* 13, No. 16 (2008): 92.

29 Saniz Balderrama, 96.

amigos de Jorge, y el mismo Jorge, tienden a cumplir la función del sujeto activo en la mayoría de programas donde aparecen. En el caso de esta película en particular, es evidente que los autores construyeron la narración de esta manera con la intención de evidenciar el machismo estructural que pocas personas reconocen en la cultura colombiana.

Figuraciones y figuras

En la semiología del audiovisual, las figuras son entendidas como los «elementos concretos (personas, cosas, lugares...) que pertenecen a lo que Greimas llama 'mundo natural', es decir, el mundo de la realidad que cae bajo nuestros sentidos». ³⁰ En *Pisingaña* es posible identificar varias figuras que intencionalmente pretenden generar alegorías y metáforas extradiegéticas (exterior a la historia). Figuras que referan a la realidad política extradiegética que está siendo contada son extrañas en películas de este periodo; sin embargo, en la década de 1990 se harán más regulares, sobre todo en las obras de directores jóvenes como Carlos Duplat y Víctor Gaviria. ³¹

66

En la obra de Roland Barthes hay niveles de interpretación que aplican a estas figuras y que pueden ser utilizados como parte de un análisis narrativo. El autor identifica un primer nivel comunicacional donde la imagen cumple con su función comunicativa dentro de la historia; un segundo nivel donde la imagen es asociada con unos contenidos simbólicos propuestos por el creador visual, a este lo llama lo obvio. También hay un nivel que llama obtuso, un nivel esquivo donde no existe un marco de referencia, un código o sentido, y que obliga a preguntarnos por el significant. ³²

Se analizaron independientemente 150 figuras, siendo la gran mayoría objetos que solamente colaboran con el desarrollo de la trama y que no merecen la pena ser mencionadas en este artículo. No obstante, algunas de las figuras están en *Pisingaña* con un claro objetivo ideológico, no diegético. Algunos de los ejemplos más evidentes de esta situación son los siguientes:

Las botas rojas. En general, en la película se usa el calzado para identificar el lugar que ocupan los personajes en la sociedad. El director hace especial énfasis a través de planos insertos denotativos de las botas militares, negras y grandes, que usan los hombres que violaron a Graciela, y las botas rojas, usadas pero bonitas, que Helena le regala. Resulta evidente, de acuerdo con la intención del autor, que en pantalla se están señalando estos signos como alegorías a la realidad colombiana. Las botas, las negras y las rojas, hacen referencia tanto al papel del Estado en el conflicto armado como a la actitud ignorante de las clases media y baja que simplemente continúan viviendo sin entender que están replicando los patrones de violencia. Igualmente, profundi-

30 Bertetti, *La historia audiovisual Las teorías y herramientas semióticas*, 73.

31 King, *El Carrete Mágico*, 302.

32 Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos, voces*, 55.

zando el análisis, es importante anotar que, según la forma en la que están presentadas las botas, es posible establecer relaciones entre esta figura y otras similares, como aquella que aparece en el cuento de *Las zapatillas rojas*,³³ escrito por Hans Christian Andersen en 1845. En esta historia aparece otro calzado rojo, que en los primeros párrafos de la narración parece fascinante, pero al final se convierte una maldición para la protagonista, Karen. Este tipo de calzados, los que están cargados de trágicos destinos, aparecen recursivamente en narraciones de todo el mundo, como si fuera posible extrapolar la conclusión, que todo lo que pueda ser fascinante en la vida de una mujer acabará siendo una maldición.

El Jardín de las delicias. Las múltiples connotaciones atribuibles a la figura de las botas rojas se ven reforzadas por la aparición, en una escena destinada a comprender cómo piensa el personaje de Graciela, de una fotografía en un libro de *El jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch. Esta imagen aparece a todo color y en un libro de gran formato. La niña se ve interesada en la pintura y con la cámara se hace énfasis en esto. En el contexto de la historia del personaje, la pintura aparece para demostrar que Graciela se está adentrando en el mundo de la vida urbana occidental, el cual puede resultar tan confuso e infernal como esta pintura. Esta pintura, en un nivel más profundo de análisis, permite recordar que *Pisingaña*, al igual que la obra maestra de El Bosco, nunca tuvo la intención de ser una fábula moral clara, sino que, por el contrario, busca presentarse como abierta a múltiples interpretaciones. Al fin y al cabo, los teóricos del arte no se cansan de afirmar que, en lo referente a la pintura de El Bosco: «De hecho, llevamos quinientos años discutiendo sobre su significado, y no parece que haya nada parecido a un consenso».³⁴

67

Los hijos de Jorge y Helena. Esta pareja tiene dos hijos, uno que está en la universidad y otro que es un niño de entre 7 y 10 años. El primero actúa como un personaje de la esfera de Jorge. Este personaje es usado por el director para presentar a esa gran cantidad de colombianos que dicen apoyar las luchas obreras y campesinas, pero que en su cotidianidad reproducen los comportamientos opresivos de los que tanto se quejan.

El menor de los hijos es más interesante. En la película está enfermo todo el tiempo y no es posible saber qué le pasa. El director aprovecha esta situación para proponerlo al espectador como una metonimia del pueblo colombiano. Esto es evidente en varias escenas donde Jorge se dirige al niño, hablándole como si fuéramos todos nosotros los colombianos. Es de suponer que si se tratara de un niño real las enseñanzas de su padre le resultarían incomprensibles, pero en su papel metafórico no. Esta no es la primera vez que un autor hace esto, pues escritores como Jonathan Swift y Miguel de Cervantes Saavedra, por ejemplo, ya lo habían hecho en el siglo XV, y en el cine directores como D. W. Griffith y Sergei Eisenstein han recurrido al

33 Andersen, "Los Zapatos Rojos - Hans Christian Andersen - Ciudad Seva - Luis López Nieves", accedido 1 de abril de 2020. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/los-zapatos-rojos/>.

34 José Luis López Calle, "Una propuesta de lectura a Izquierdas y Protocubista de *El Jardín de Las Delicias*, de El Bosco", *Trama y Fondo: Revista de Cultura* 46 (enero de 2019): 39.

mismo tropo para representar a toda una nación. El niño, como el abnegado pueblo colombiano, nunca dice o hace nada a pesar de sus dolencias, simplemente está en escena esperando pacientemente el curso de los acontecimientos, mientras que son otras personas quienes toman las decisiones sobre su vida. El personaje del niño, en su trasegar por la historia, puede ser fácilmente asociable a esos personajes menores de Kafka sobre quienes el destino decide todas sus interacciones con el mundo y a ellos parece no importarles. Inclusive se puede asociar con personajes más centrales a la obra de este autor, como por ejemplo Josef K. en *El proceso*.³⁵ Este niño está atravesando un proceso que no tiene sentido, con un médico que no existe, y con unos padres que están más preocupados de sus sueños que de la realidad física de la enfermedad.

Los temblores de tierra. Desde el principio de la película Jorge dice sentir que la tierra está temblando, aunque esto nunca sucede. Hacia el final de la última secuencia de la película, cuando Jorge se entera de que Graciela se ha suicidado, comienza un temblor de tierra que es visible para el espectador y todos lo sienten menos él. Lo más interesante del temblor es la forma en la que Jorge lo describe: «No fue sino un temblorcito de mierda». Con este parlamento, dicho directamente a la cámara, el personaje nos está mostrando que la historia de Graciela no fue realmente importante para nadie. Esto refuerza la visión de los realizadores de esta cinta en la que el sufrimiento individual es intrascendente en el contexto nacional. Ese dolor, esos pequeños temblores de tierra, esparcidos durante largos periodos de tiempo, parece que nunca va a cambiar nada, y que lo único que podría generar algo real en Colombia es un terremoto. Es posible, desde esta metáfora que plantea la película entre lo geológico y lo humano, establecer un paralelo con la famosa frase de José Arcadio Buendía describiendo el amor a su hermano: «Es como un temblor de tierra».³⁶ En ambas metáforas, el motivo del temblor tiene un accionar pasivo sobre la persona que lo sufre, como la naturaleza sobre los humanos, que la usan, la usurpan y la sufren.

Además de estos ejemplos que se han mencionado anteriormente, durante el análisis aparecieron decenas de figuras que, articuladas a la narración de la película, permiten establecer una proyección del modelo de mundo que percibieron el guionista, el director y todas las personas que apoyaron la creación de esta cinta.

Igualmente, existen otras figuras destacables que no están directamente asociadas a los personajes de Graciela o Jorge, sino a las esferas de los personajes relacionadas con estos. Algunos de los ejemplos más destacables pertenecen a los personajes asociados con Jorge: Helena y la mamá de Jorge participan de una larga escena donde recuerdan que en cada estado de excepción que ha vivido Colombia ellas han estado embarazadas, e intuyen una conexión entre estos dos hechos. De la misma manera, los amigos de Jorge hablan en varias ocasiones de recuerdos de infancia mar-

35 Franz Kafka, *El Proceso*, 1.a ed. (Madrid: Valdemar, 2016).

36 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 2.a ed. (Bogotá: Circulo de Lectores, 1973): 47.

cados por experiencias de desplazamiento y violencia. El extraño antagonista de Jorge, el esposo de Meme, cita las cartas de Jack el destripador como si se tratase de las palabras de un hombre ilustre. Todos estos personajes, en sus respectivas figuras, reflejan las problemáticas normalmente invisibles que tanto preocupan a los realizadores. En el mismo sentido, los personajes de la esfera de Graciela, los más pobres y que conviven con la violencia, existen ante una ausencia de símbolos. Esto puede ser interpretado como un intento de los realizadores por presentarlos como seres unidimensionales, como si fueran solamente objetos para construir la trama. Resulta evidente que la película tiene la intención de demostrar que, para quienes escriben la historia de los países, estos personajes solamente cuentan como cuerpos y estadísticas. Esto se enfatiza desde los diálogos escritos en el guion, donde varios de los personajes, usando el lenguaje hablado, despersonalizan a Graciela y su familia, como si se tratasen de seres sin voluntad propia, que sufren la vida a merced de las circunstancias, sin que esto pueda ser evitado.

Conclusión

Para finalizar es necesario aclarar que el personaje de Jorge logra agenciar las figuras de toda su familia en un solo significante. Él es quien permite al guion agrupar la violencia social que ejercen su madre y su jefe sobre sus subalternos, la violencia de género que sus compañeros de trabajo ejercen sobre las mujeres que están a su alrededor, la violencia que el ejército ejerció sobre Graciela y su familia, y finalmente, la violencia que él mismo ejerció al aprovecharse de Graciela.

Si bien en la mayoría de investigaciones colombianas *Pisingaña* es presentada como «un largometraje que se acerca a las secuelas socioeconómicas de la violencia»,³⁷ una de las principales conclusiones del presente análisis es que los directores de esta cinta comprendían la violencia como un problema que se reproduce modularmente en todas las personas e instituciones de Colombia. Es decir, que los hermanos Pinzón produjeron una narración fílmica en la que retratan al conflicto armado colombiano como una realidad sistémica y normalizada en todas las capas de la sociedad urbana y rural. Esto queda claro a través del análisis de las esferas de acción de los personajes y las relaciones de poder que se establecen entre ellos, que se pueden corroborar con contenido simbólico intra y extradiegético. Gracias a esta característica de la cinta, y a la comparación hecha en el transcurso de este análisis con otras películas de su tiempo, es posible intuir su influencia en el medio cinematográfico colombiano. Esto puede explicar la evidente influencia que la película ejerció sobre los directores del *boom* del cine realista colombiano que vendría en la década siguiente.

Teniendo en cuenta que la cinta fue escrita y dirigida por artistas colombianos, y aprobada por FOCINE para su producción (pero no para su distribución),

37 Acosta, "El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958", 35.

podemos apreciar que, como producto cultural proveniente de un grupo cerrado sobre sí mismo inserto en un contexto social y económico, *Pisingaña* se presenta como evidencia de un momento pivotal, donde las representaciones del conflicto armado comienzan a alejarse del discurso oficialista. En esta época, por primera vez en la historia, los directores de cine y las autoridades colombianas comienzan a reconocer algo que hoy en día, en el medio audiovisual, es un lugar común: que la violencia no es nunca una causa en sí misma, sino un síntoma, y que esta «es tanto un efecto de la representación como un sistema de representación de por sí».³⁸ Si bien es cierto que la «sociedad colombiana históricamente ha alimentado las expresiones violentas de dominación, bajo un fuerte dominio ideológico de los poderes en conflicto»,³⁹ es necesario enfatizar que el reconocimiento de la humanidad de la víctima, del victimario y todos los actores del conflicto se ha convertido en algo que no es común encontrar en la gran mayoría de cintas colombianas que abordan este problema a mediados de la década de 1980.

Este tipo de problematización, que hoy en día puede parecer común en gran parte de las narraciones que completan la cinematografía colombiana, hace 35 años, cuando se estrenó *Pisingaña* no era tenido en cuenta por los realizadores colombianos. Esto es lo que hace a este largometraje de ficción colombiano un documento extraordinario, un retrato sistémico de la percepción que los intelectuales colombianos estaban comenzando a tener de las diferentes formas que toma la violencia en la sociedad colombiana.

70

Referencias bibliográficas

- Acosta, Luisa. "El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958". *Signo Y Pensamiento* 17, n.º 32 (1998).
- Andersen. "Los zapatos rojos - Hans Christian Andersen - Ciudad Seva - Luis López Nieves". Accedido 1 de abril de 2020. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/los-zapatos-rojos/>.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. 2.ª ed. Barcelona: Paidós, 2003.
- . *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos, voces*. 1.ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009.
- Bertetti, Paolo. *La historia audiovisual Las teorías y herramientas semióticas*. 1.ª ed. Comunicación. Barcelona: Editorial UOC, 2015.
- Cartagena, Catalina. "Los estudios de la violencia en Colombia antes de la violentología". *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 17, n.º 1 (noviembre de 2015). Disponible en: <https://doi.org/10.15517/DREV1711.18103>.

38 Kantaris, "El cine urbano y la tercera violencia colombiana», 456.

39 Oscar Martínez, "Desde los imaginarios de la violencia, hacia la exclusión o legitimación del conflicto armado en Colombia», *Revista zona* 11 (2011): 74.

- Duque, Lisandro. *Visa USA*. Filme, Drama. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1986.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 2.^a ed. Bogotá: Círculo de Lectores, 1973.
- Kafka, Franz. *El Proceso*. 1.^a ed. Madrid: Valdemar, 2016.
- Kantaris, Geoffrey. "El cine urbano y la tercera violencia colombiana". *Revista Iberoamericana* 74, n.º 223 (junio de 2008): 455-70.
- King, John. *El Carrete Mágico*. 1.^a ed. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.
- López Calle, José Luis. "Una propuesta de lectura a Izquierdas y Protocubista de *El Jardín de Las Delicias*, de El Bosco". *Trama y Fondo: Revista de Cultura* 46 (enero de 2019): 33-52.
- Martínez, Oscar. "Desde los imaginarios de la violencia, hacia la exclusión o legitimación del conflicto armado en Colombia". *Revista zona 11* (2011).
- Mayolo, Carlos. *La mansión de Araucaima*. Filme, Gótico tropical. Focine, 1986.
- Meléndez, Ramiro. *Oro blanco droga maldita*. Filme, Policiaco. Producciones Ramal, 1985.
- Nieto-Roa, Gustavo. *Caín*. Filme, Drama. Focine, 1984.
- Norden, Francisco. *Cóndores no entierran todos los días*. Filme, Drama. Procinor, 1984.
- Palacios, Marco, y Frank Safford. *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. 1.^a ed. Bogotá: Uniandes, 2012.
- Pinzón, Leopoldo. *Pisingaña*. 35 mm, Drama. Focine, 1985.
- Ribero, Mario. *El embajador de la India*. Filme, Comedia. Focine, 1986.
- Rojas-Osorio, Sara. "Ciudad y violencia. Una aproximación desde la cinematografía colombiana". *Revista Nudo* 5, n.º 9 (julio de 2010): 59-78.
- Saniz Balderrama, Ligia. "El esquema actancial explicado". *Punto Cero* 13, n.º 16 (2008): 91-97.
- Triana, Jorge Alí. *Tiempo de morir*. Filme, Drama. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1985