

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN: CABALGANDO EN LA MANIGUA



Laura Gutiérrez Ardila

Junio 2019

Asesores:

Paula Andrea Barreiro P.

Ernesto Correa H.

Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales

Universidad de Antioquia

Medellín

Abstract

Esta tesis de investigación-creación tiene como propósito la escritura de un guion de cortometraje Wéstern en Córdoba, Colombia. Para esto utiliza las instituciones como categoría de análisis que posibilita una comparación entre el contexto real del departamento colombiano y el universo ficcional de este género cinematográfico. La indagación por una forma narrativa pertinente para narrar este territorio y el proceso de investigación sobre las reglas formales, legítimas informales e ilegales, convergen en la escritura de un Universo Narrativo propio en el que se instaura la historia y en el hallazgo de la décima como metodología de escritura personal para desarrollar el guion.

Palabras clave

Wéstern, instituciones, cortometraje, Córdoba, Universo Narrativo, Metodología de escritura de guion.

This purpose is to write a Western short-film script that takes place in Córdoba, Colombia. The script uses social and governmental institutions as categories of analysis that allow comparisons between the fictional universe within the films of the Western genre and the real context of an existing region in Colombia. The research of both contexts (the one of the Western films and Córdoba's) under the scope of formal, illegal and informal rules, laws and institutions, led to the writing of a Narrative Universe where the script story takes place. The Décima was used as a personal writing methodology to develop the scrip.

Keywords

Western, institutions, short film, Cordoba, Narrative Universe, Script writing methodology.

Para el tío Eduardo, regalo inesperado de este proceso.

Agradecimientos

A mis asesores, Paula Barreiro por su generosa exigencia y a Ernesto Correa por acompañarme a descubrir La Hondura. A María Fernanda Arias por sus preguntas pertinentes y su escucha atenta como coordinadora de la Maestría. Al fondo de Becas de la Universidad de Antioquia por posibilitar este proceso. Al profesor Julián Hanich, mi compañía académica en Groningen. A mis compañeros Gloria Isabel, Wilson, Juan David, David y Nadine. A Adolfo Eslava por ser la primera persona que creyó en mis intuiciones. A mi papá y mi mamá cuya presencia da forma a mis búsquedas. A David Watson por su compañía en los ejercicios de puestas en escena. A Lucas Henquín, por el apoyo cotidiano durante mi Maestría. A Pablo Ángel por su mirada. A Tatiana Acosta por su ayuda. A Paulina Escobar por cabalgar conmigo. A Daniel Tabares y Federico Cairoli por acompañarme en mis primeros acercamientos al proyecto. A Santi por estar siempre. A David Robledo por el ritmo. A Marcela Ramírez por su interlocución. A Santiago Silva, mi jefe y colega por dar espacio a la manigua. A mis tíos Eduardo, y Rodrigo por su voz. A Marina Gutiérrez, Eliana Ayala y Rubén Darío Gómez por el apoyo en Córdoba. A Clara, Flo, Sara, Rami, Jero, Pablo y Dani por acompañarme en Holanda. A Hernán por alentarme cerca de la meta. A los profesores Oscar Campo y Nicolás Mejía por su atenta lectura. Y, especialmente, a Dixon, Peyo, Oneida, Lenín y los habitantes de Seberinera y Planeta Rica por su confianza.

Gracias.

TABLA DE CONTENIDOS

I.	INTRODUCCIÓN: un disparo en la manigua	1
II.	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: La mirada del forastero	6
III.	JUSTIFICACIÓN: La bala perdida	9
IV.	MARCO TEÓRICO: Herrar el caballo	13
A.	EL MITO DEL VAQUERO	13
B.	SOBERANÍA EN VILO	15
C.	EL VAQUERO COLOMBIANO	17
D.	SOBRE EL CINE COLOMBIANO Y LA ANTROPOFAGIA CULTURAL	19
E.	LAS REGLAS DE ESTE PUEBLO	21
E.1	INSTITUCIONES Y CAMBIO INSTITUCIONAL	24
F.	UNIVERSO NARRATIVO	27
G.	EL CORTOMETRAJE	29
H.	LA DÉCIMA	33
V.	INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS: Ensillar la bestia	35
A.	ANÁLISIS DEL GÉNERO	35
B.	TRABAJO DE CAMPO	36
B.1	EJERCICIO DE RECEPCIÓN AUDIOVISUAL	36
B.2	ACERCAMIENTO CON LA CÁMARA Y ENTREVISTAS EN CÓRDOBA	41
C.	UNIVERSO NARRATIVO	41
D.	ENTREVISTA A LOS GUTIÉRREZ GÓMEZ	42
E.	ANÁLISIS DE LAS DÉCIMAS	43
F.	EJERCICIO DE CREACIÓN AUDIOVISUAL	44
G.	EJERCICIO DE MONTAJE	45
VI.	PROCESO Y HALLAZGOS: Galopar la espesura	47
A.	ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS Y CONTEXTO DE CÓRDOBA EN CLAVE DE INSTITUCIONES	47
A.1	INSTITUCIONES FORMALES	48
A.2	INSTITUCIONES ILEGALES	51
A.3	INSTITUCIONES LEGITIMAS	53
B.	DESCRIPCIÓN DEL EJERCICIO DE RECEPCIÓN AUDIOVISUAL	58
C.	PROCESO DE ESCRITURA DEL UNIVERSO	68
D.	METODOLOGÍA DE ESCRITURA A PARTIR DE LA DÉCIMA	74
E.	SOBRE LA ESCRITURA DE MI GUION	87

VII.	CONCLUSIONES: Un claro en el monte	98
VIII.	EPÍLOGO	102
IX.	UNIVERSO NARRATIVO: CABALGANDO EN LA MANIGUA	103
	GEOGRAFÍA	105
	HISTORIA	109
	RELACIONES DE PODER ACTUALES: Reglas Formales / Informales	113
	PERSONAJES	118
	Los soldados	118
	El mototaxista	118
	El ciego	120
	El gallero	121
	La partera	123
	El corrillo de mujeres	125
	El paramilitar	126
	El aguatero	129
	La mona	130
	El colono	131
	02: El hijo mayor	132
	El segundo hijo	134
	TRADICIONES Y COSTUMBRES	136
	Contar historias	136
	Las brujas	136
	El diablo	138
	ESTRATEGIAS	139
	Las procesiones de heridos y las parturientas	139
	La zoofilia	139
	Los decimeros	140
	Los compadres y comadres	140
	Totumas	141
	COMIDAS	141
	Preparaciones con leche	141
	Recolectar miel	141
	Arroz	142

Las gallinas	142
Las criadillas	143
Las vacas muertas por un rayo	143
LA FE	144
Semana Santa	144
Mongo mongo	145
Hicotea	145
Huevos de iguana	145
Las carreras de caballos	146
Las galleras	147
Las corralejas	148
Leer la naturaleza	149
MEDIOS DE COMUNICACIÓN	150
TECNOLOGÍA	151
X: ANEXOS	153
1. RECORRIDO POR EL WÉSTERN	153
A. <i>THE GEAT TRAIN ROBBERY</i>	153
B. <i>JOHNNY GUITAR</i>	156
C. <i>THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE</i>	163
D. <i>A FISTFUL OF DOLLARS</i>	170
E. <i>THE SEARCHERS</i>	174
F. UN HOMBRE	180
G. <i>THE WILD BUNCH</i>	187
H. TIEMPO DE MORIR	197
I. <i>THE BIG LEBOWSKI</i>	206
2. WÉSTERN COLOMBIANO	210
A. AQUILEO VENGANZA	210
B. EL TACITURNO	212
C. CANAGUARO	214
D. TIEMPO DE MORIR	216
3. PERSONIFICACIÓN DE REGLAS FORMALES EN EL CORPUS DE PELÍCULAS WÉSTERN	218
A. REGLAS FORMALES: PUESTAS EN ENTREDICHO	218
A.1 REGLAS FORMALES EN EL WÉSTERN NACIONAL	223

B.	REGLAS ILEGALES	224
B.1	REGLAS ILEGALES EN EL WÉSTERN NACIONAL	225
C.	REGLAS LEGÍTIMAS Y CAMBIO INSTITUCIONAL	226
C.1	REGLAS LEGÍTIMAS Y CAMBIO INSTITUCIONAL EN EL WÉSTERN NACIONAL	231
4.	ANÁLISIS DE LAS CATEGORÍAS INSTITUCIONALES APLICADAS A UN FILM	233
5.	CUATRO SINÓPSIS	239
A.	ARISTOTÉLICA	239
B.	REALISTA	240
C.	MONÓLOGO	241
D.	CUARTA SINOPSIS	244

I. INTRODUCCIÓN: un disparo en la manigua

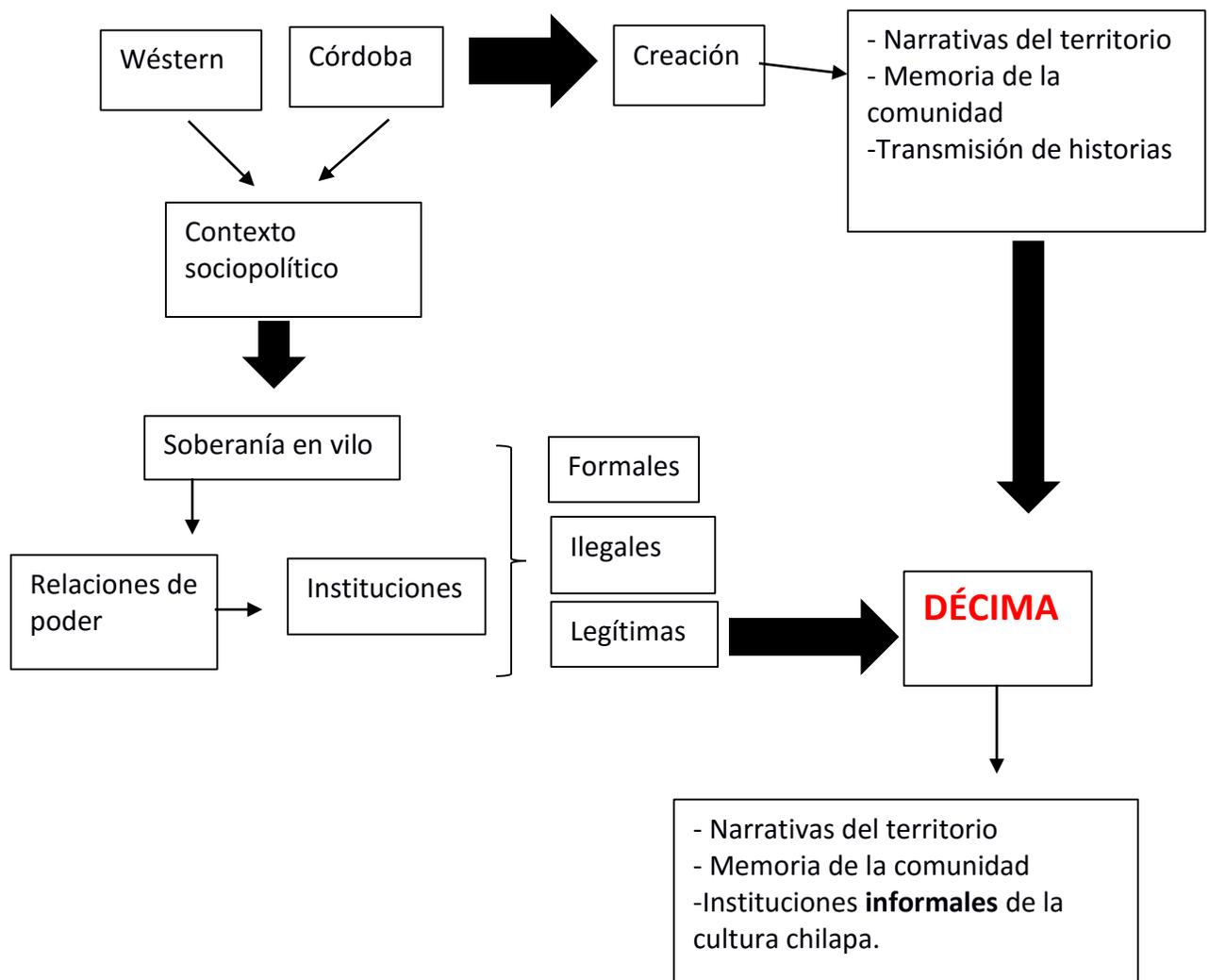
Un hombre atraviesa a caballo la espesura del monte. El calor se apelmaza húmedo bajo los árboles frondosos entre malezas y heliconias. Lleva un sombrero vueltiao que ensombrece su rostro color cobre. Los cascos del caballo se entierran en el tremedal produciendo un sonido lodoso que acompasa el ritmo de chicharras y a los pájaros. Entre la espesura una rama se quiebra, como si la hubieran pisado. Él, que calza espuelas y lleva un machete en el cinto, mueve los ojos achinados sin girar la cabeza. No acelera su paso, pero se aferra a los estribos apretándolos con un gesto apenas perceptible, ¿Qué hace que su corazón se sobresalte?

Este trabajo nace del deseo de escribir un guion de ficción sobre un lugar preciso y bienamado. Municipio de Tierralta, zona rural del departamento de Córdoba, Colombia. Allí se asientan la hacienda y la historia de mi familia paterna, así como los privilegios que hemos gozado y nuestras heridas silenciadas por la guerra. La finca construye nuestra identidad familiar en la tierra heredada por el abuelo, y ha sido al mismo tiempo, la razón de muchas de nuestras querellas y tragedias familiares. Crecí pasando temporadas en El Caldero, inmersa en un universo masculino que me definió, pero del que siempre me sentí ajena. Mi recorrido profesional ha estado atravesado por una inquietud sobre la manera de vivir en un país de desigualdades y conflictos, es por esto que la ciencia política y el periodismo han sido las herramientas que he utilizado para comprender, desde el distanciamiento que estas me permiten, la realidad de la que hago parte. Sin embargo, el esfuerzo de esta tesis responde a una búsqueda íntima por mi propio lugar, volviendo sobre mi historia y construyendo mi manera de habitarlo y comprenderlo desde el rol que en él ocupo.

Fue justamente en uno de mis viajes al Caldero cuando, mirando los árboles combarse por la tormenta, surgió una intuición sobre el modo en el que este desafío puede ser asumido y que, al mismo tiempo, da rienda suelta a este proceso: la posibilidad de comparar el contexto sociopolítico actual del municipio y el expuesto en el género cinematográfico wéstern.

Como lo vemos en la siguiente gráfica, este trabajo se articula sobre dos variables principales. Por un lado, la exploración de las similitudes y diferencias entre el género wéstern y el

departamento de Córdoba desde sus contextos sociopolíticos, comprendidos a partir de las instituciones, a saber, las reglas formales, ilegales y legítimas. Por otro lado, una pregunta por la creación y la manera más pertinente de contar una historia que evidencie estas semejanzas y contrastes, sin desconocer las formas de narrar del departamento colombiano y mi propio lugar de enunciación. El rastreo de las instituciones legítimas y las formas de narrar de Córdoba, confluyen en el hallazgo de la décima,¹ que se convirtió en pieza clave para estructurar mi propia metodología de escritura de cortometraje de wéstern colombiano.



¹ Tipo de estrofa inventada por Vicente Espinel (1550-1624) formada por diez versos octosílabos que riman de la siguiente manera ABBA-AC-CDDC.

Mi objetivo principal es crear un método de escritura de guion de cortometraje de wéstern colombiano en el que se representen las reglas formales, ilegales y legítimas que operan en la cotidianidad de las personas del departamento de Córdoba, en el municipio de Tierra Alta.

En primer lugar, para comprender tanto el género cinematográfico como el territorio en cuestión, más allá de iconografías evidentes como los sombreros y los caballos, utilizo categorías que permiten dar relevancia a las relaciones de poder presentes tanto en las películas del género como en el departamento de Córdoba, teniendo en cuenta la configuración y alcance del Estado como legítimo ente regulador de la vida social, sin desconocer la relevancia de los grupos al margen de la ley y las reglas de las comunidades, como instituciones informales que también dan forma y sentido a la vida.

Emprender un proceso de escritura genera inquietudes formales respecto a la manera de abordar este camino pues los métodos tradicionales para construir un guion de ficción establecen una matriz clara de elementos, con bloques de contenido definidos para contar efectivamente una historia. Sin embargo, deseo encontrar una metodología de trabajo propia, que se adapte a mis necesidades de creación en un contexto académico, y en la que confluyan tanto los rasgos del género y de Tierralta, como mis preguntas formales sobre la manera más adecuada de narrar a partir de estas particularidades dentro del proceso de creación de un guion de cortometraje wéstern.

Teniendo en cuenta que antes que personajes o acciones, existía una corazonada sobre las semejanzas de dos contextos (Tierralta y el wéstern) especialmente en lo atinente a las que perfilan su realidad, comienzo mi proceso de creación con la configuración de un Universo Narrativo que profile el mundo en el que se inserta la historia del guion. Nace entonces La Hondura, inspirada en el municipio de Seberinera, con su geografía, historia, reglas comunitarias, personajes y costumbres. Se trata de un caserío en Tierralta que está asentado junto a La Querencia, inspirada en El Caldero, hacienda de la familia Soto, que surge de mi mirada sobre mi propia familia.

En segundo lugar, para complementar la comparación entre los territorios presentados en las películas wéstern y la ruralidad en el contexto de América Latina, así como para alimentar la construcción del Universo Narrativo, apelo a la lectura de obras de literatura regional y nacional. Estas obras de apoyo han sido: *Luvina* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra y *Respirando el verano* (1962) de Héctor Rojas Herazo. Indagando por la manera en que la ruralidad ha sido relatada, buscando constantes y oposiciones entre las obras y los hallazgos de la comparación entre el género y la realidad del departamento. También leí poesía de Raúl Gomez Jattin, pues parte de su obra está dedicada a la reconstrucción de su infancia, en Cereté, Córdoba. En sus versos recuerda la atmosfera de su pueblo, habla de la masculinidad y la sexualidad que construyó en su lugar de origen. Así mismo rastreo la obra del director de cine colombiano Iván Gaona, quien ha tejido un Universo Narrativo propio a partir de la construcción de varias historias (en formatos de cortometraje y largometraje) en un mismo territorio y con personajes recurrentes.

En tercer lugar, la décima sobresalió en la indagación por las narrativas de Córdoba, en la exploración del abanico de costumbres y reglas cotidianas, de música y poesía local. Estos versos de tradición oral, la performática que los rodea, los usos del lenguaje coloquial, la construcción de la rima y sus temáticas, evidenciaron para mí la Espinela como una herramienta oportuna para mi propia metodología de escritura de cortometraje wéstern colombiano. Los decimeros, juglares de la gran llanura caribe, hacen uso de esta rima para contar historias y desafiarse a duelos repentistas. Detenerse en las características formales y temáticas de las décimas, es la estrategia que me permite construir el guion atendiendo las formas de narrar propias de la región, a partir de sus características formales y temáticas.

El reconocimiento de las narrativas propias del territorio como punto de partida para la conformación formal del guion, responde tanto a la preocupación de abarcar aquellos lugares no contenidos históricamente por el Estado colombiano, que han sido golpeados de manera sistemática por el conflicto y que no han sido representados frecuentemente en el audiovisual de nuestro país, como por mi interés en las instituciones legítimas. La aproximación a las maneras en

que allí se transmiten las historias que dan forma al mundo y que articulan la memoria de la comunidad, fue una búsqueda sobre la forma del guion de este cortometraje.

La consolidación de una metodología de escritura que se alimente de las narrativas propias del territorio, ratifica desde la creación la postura que desde la investigación procuro establecer sobre el género cinematográfico en cuestión. Si bien tanto en la realidad del departamento como en el contexto expuesto en la ficción de las películas de vaqueros, subyace una inquietud por la posibilidad de construir una sociedad en medio del conflicto que lo hacen pertinente para hablar de este lugar, también es cierto que la apropiación y transformación del género para contar una historia que no apele a la reafirmación de poder hegemónico de un grupo de hombres sobre otro, implica un ejercicio decolonial que toma forma a lo largo del proceso y que culmina con el uso de la décima como fórmula para la configuración de la metodología de escritura.

Abordar una investigación sobre la representación de las reglas en el género wéstern y en el departamento de Córdoba, así como configurar un Universo Narrativo vasto que se alimenta de diversas influencias, pueden parecer esfuerzos desmesurados para un producto tan conciso como un guion de cortometraje. Sin embargo, esta apuesta busca que en el ejercicio de síntesis que supone el cortometraje no se pierda profundidad, sino que, por el contrario, cada uno de los elementos esté dotado de sentido para que represente, con contundencia de bala, lo que no puede construirse mediante el detenimiento que permite la mayor duración.

En suma, este trabajo presenta como resultado el guion de un cortometraje wéstern que pone en evidencia la manera en que las reglas formales, ilegales y legítimas operan en la cotidianidad de las personas del departamento de Córdoba, en el municipio de Tierralta. Pero el guion no es el único producto de mi trabajo, el camino trasegado para definir la metodología personal de investigación y escritura que me permiten llegar a esta historia, también lo es. Se trata de las huellas de herraduras que dejé al cabalgar la manigua y tal vez sirvan como rastro a otros que deseen recorrer su propio camino de investigación-creación.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: La mirada del forastero

Para construir una historia de ruralidad en Tierralta, Córdoba, es necesario primero reconocer la manera como en Colombia se han contado las historias del campo. En nuestro país ha habido una fractura entre historias que ponen su foco en lo urbano o en lo rural, en períodos que se alternan, tal y como lo explica Juana Suárez en *Cinembargo Colombia* (2009). La llegada del audiovisual a Colombia, como en otros países Latinoamericanos, coincide con el proceso de industrialización y la transición a la modernidad. Los primeros films producidos en el país, representan esta transformación comparando explícitamente ambos contextos. *Bajo el cielo antioqueño* y *Alma provinciana*, por ejemplo, presentan en sus historias fragmentos de ciudad y del campo, relacionando la primera con la industria, el progreso y la pujanza urbana, y caracterizando al segundo como un espacio bucólico de personajes inocentes y tradiciones folklóricas.

Más adelante la tensión entre la representación urbana y rural ha retratado, o bien la promesa incumplida de la modernidad en ciudades violentas, caracterizadas por la desigualdad y atravesadas por el narcotráfico y sus consecuencias, o bien la ausencia estatal y la carencia institucional en el campo. A mediados del siglo XX la violencia bipartidista fue expuesta en el cine en escenarios rurales en películas como *El río de las tumbas*, *Cóndores no entierran todos los días* y el wéstern *Canaguaro*. A finales de los noventa y principios del 2000, la producción audiovisual tendió a centrarse en historias urbanas, con películas como *La vendedora de Rosas*, *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* (Suárez, 2009).

La violencia como tema y el campo como escenario de lucha se retomó en el cine colombiano de la primera década del 2000. En el artículo “Los viajes transnacionales del cine colombiano”, María Luna elabora un análisis de películas de ficción y documentales que retornan a las zonas rurales colombianas. La autora caracteriza el nuevo cine colombiano independiente, a partir de la tensión entre una realización de carácter cosmopolita y una expresión centrada en lo propiamente local. En películas como *Los viajes del viento*, *El vuelco del cangrejo* y *La sirga*, el interés por las historias de la Colombia rural retorna abordando el conflicto desde, “Una pretendida neutralidad (política) que conmueve y entronca con los intereses de festivales que celebran el retrato de la inocencia perdida, del lugar de la infancia” (Luna, 2012, p.70). Estas películas, explica

la autora, se legitiman en la distribución en festivales, sus personajes –generalmente niños– son eclipsados por la exuberancia de un entorno natural presentado como postales visuales y en el que se encuentra la clave interpretativa de la historia, centrada en una representación etnográfica de la cotidianidad. Lo anterior, concluye Luna, construye una mirada que apuesta a la auto-exotización. Siguiendo con Foucault, la autora afirma que esta mirada de lo rural colombiano termina por representar las zonas distanciadas de los núcleos urbanos como un *espacio-otro*, lo que alteriza a los personajes, retratándolos como seres inocentes en oposición al ciudadano, incapaz de esta candidez.

El estreno de la cinta *Pájaros de verano* en el 2018, revela otras aproximaciones desde el cine nacional a nuestra ruralidad, y evidencia aspectos que deben ser tenidos en cuenta a la hora de construir historias basadas en eventos reales. El cuidado de la puesta en escena y la belleza de las imágenes de esta película es inversamente proporcional a la ligereza con que se abordan los hechos históricos. Lejos de la asepsia política arriba mencionada, los directores se toman licencias para retorcer los acontecimientos y hacer una lectura de la bonanza marimbera de la Guajira desde los Wayuus, tomando de esta cultura elementos que hacen el film más vistoso para el público general y en especial para los festivales internacionales. En el artículo “La venganza guajira” Lina Britto hace una meticulosa disección de las inconsistencias presentes en el guion, y si bien puede objetarse que se trata de una ficción y que por tanto no es necesario que se haga un acercamiento puntual a los eventos que pretende narrar, la autora afirma que esta representación termina por desinformar y mal educar a las audiencias, concluyendo que “Lo que revela la licencia artística que los creadores de *Pájaros de verano* se tomaron para falsear las causas, protagonistas, consecuencias y escenarios de la historia, es la precaria conciencia que tenemos los colombianos sobre nuestro pasado vivo” (Britto, 2018).

La noción de instituciones, formales, ilegales y legítimas, de la que parto para hacer, tanto el análisis del corpus de películas como del contexto sociopolítico del departamento de Córdoba, para la construcción del Universo Narrativo y guion de cortometraje, así como el uso de la Espinela como punto de partida para el establecimiento de una matriz propia de escritura guion de

cortometraje, procura dar cabida a la política como elemento ineludible de una historia de ruralidad en Colombia.

Si bien mi intención inicial no fue un ejercicio decolonial, mi proceso de investigación-creación se reveló como tal y evidenció la necesidad de apelar a este concepto para aglutinar mis inquietudes derivadas del uso de las reglas para el análisis y la creación de mi propio camino. Esto no sólo por la apropiación de un género colonial por excelencia en el que se despliegan historias de la conquista americana y por el uso del cortometraje como formato, sino por el deseo de romper con la representación exotizada de los territorios rurales del tercer mundo, reconociendo formas de narrar propias de la región para articular el guion.

La subversión de un género cinematográfico imperial para contar una historia de la periferia, en la que no se busca hacer una apología a un grupo de poder, así como la definición de una metodología de creación a partir de las narrativas locales, pretende que la dimensión política emerja también en oficio de la escritura, tomando una postura definida que se opone a los modelos tradicionales de conformación de guiones audiovisuales. La escritura de guion para cortometraje a partir de la décima, que configura una historia derivada de un Universo Narrativo, que surge a su vez, de la definición de reglas internas, así como de la comprensión de las instituciones en el territorio y las películas de mi corpus y la literatura regional, fue un proceso que sedimentó en mi trabajo una postura decolonial que responde tanto a mis intereses de la ciencia política y el periodismo, como a mis búsquedas creativas en el audiovisual.

Si bien no tengo la cándida intención de dar voz a las personas de Tierralta, sí pretendo escuchar atentamente cómo las historias se articulan para dar sentido y continuidad a la vida. Con esto espero aportar a la construcción de una narrativa propiamente colombiana en el audiovisual.

Todo lo anterior traza el camino recorrido para responder la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo crear un método de escritura para un guion de cortometraje wéstern colombiano en el que se represente la Soberanía en vilo de Tierralta, Córdoba a partir del reconocimiento de la escritura formal y temática de la décima del caribe?

III. JUSTIFICACIÓN: La bala perdida

Aunque el origen del wéstern está vinculado a la identidad nacional de un país concreto, en una época determinada, los valores míticos del género cinematográfico permitieron a las películas wéstern ser extrapoladas a otras latitudes. La inquietud por la posibilidad de construir una sociedad y un destino común bajo el imperio de la ley, universaliza al wéstern.

Más allá de las fronteras de los Estados Unidos, el género se transformó gracias al contacto con otras culturas que se apropiaron de su narrativa para exponer sus propios asuntos. El wéstern cambió en manos de directores italianos con el *spaghetti western*, luego viajó a España, a Rusia, a Polonia y descendió al Sur de América para narrar historias rurales de nuestra región. En el caso de Colombia y respecto a este trabajo, las características míticas del wéstern lo señalaban como un género apropiado para referirse a los cambios que se avizoraban luego de las negociaciones con la guerrilla de las Farc en la Habana.

Este proyecto fue planteado cuando se culminaba el Proceso de Paz con la guerrilla de las FARC. Si bien los resultados en las urnas del 2 de octubre del 2016, evidenciaron la polarización del país frente al acuerdo, la implementación del mismo parecía implicar el establecimiento de un nuevo orden social. La guerrilla había negociado con el gobierno las condiciones para desmovilizarse, reintegrarse y participar de las instituciones estatales. Las FARC Se reincorporarían, por encima de la desconfianza del 50.21% de los votantes del NO, a la vida común del país y la contienda política continuaría en las urnas.

Teniendo en cuenta el papel del wéstern como mito fundacional de la Nación norteamericana, así como las características del género que le permitieron viajar a otras latitudes y ser reinterpretado por diferentes países para establecer preguntas fundamentales sobre la posibilidad de constituir una sociedad, el esfuerzo de este trabajo que se encamina a la escritura de un guion de cortometraje, se justificaba en la necesidad de construir historias que estuvieran en concordancia con el nuevo capítulo que se vislumbraba para Colombia, como una especie de refundación de nuestro Estado-Nación. El wéstern era pertinente desde esta perspectiva, por ser un tipo de género que se circunscribe en el contexto de una nación emergente.

Sin embargo, luego de las elecciones presidenciales, frente a la situación de violencia creciente en el departamento de Córdoba y a la luz de la poca voluntad política para la efectiva implementación del acuerdo por parte del gobierno, este trabajo encuentra hoy su asidero ya no en configurar un relato de Nación cohesivo, sino más bien en la reflexión sobre la historia fundacional escindida de nuestro Estado-Nación.

Comparar el funcionamiento de una ley generada por el Estado, y su tensión con reglas ilegales impuestas por organizaciones criminales, así como los códigos de honor y las reglas legítimas presentes en las comunidades, ayuda a explicar y retratar las dinámicas sociales vigentes en las zonas rurales asoladas históricamente por la violencia. Concretamente, en el caso del departamento de Córdoba, además de ser un enclave ganadero de grandes desigualdades económicas, ha sido el epicentro de enfrentamientos violentos y escenario de disputas por la hegemonía del poder.

Córdoba es un territorio que ha estado por fuera de los confines del Estado-Nación; que ha sido receptor de variedad de órdenes alternativos, que han logrado legitimarse y arrebatar el control territorial al Estado en varias ocasiones (ya sea por el uso de la fuerza, como en el caso del EPL, o por asociación con este, como en la Parapolítica y el caso Ralito); que se ha caracterizado por sus vastas desigualdades económicas; y que, en definitiva, personifica la Soberanía en vilo propia de nuestro país. Todo esto convierte a Tierralta, donde la conquista de la frontera de la paz es una faena que no se concluye, en un escenario tropical análogo al lejano Oeste.

El conflicto como *ethos* de la idea de Estado-Nación y del orden social en nuestro país, va de la mano de la promesa del wéstern, que encuentra su realización en el postrer establecimiento de una sociedad moderna, capitalista y de instituciones democráticas. Resulta interesante frente al aparente fracaso del proceso de paz, pensar en la tensión presente en el imaginario del Estado-Nación colombiano: por un lado, la guerra como factor aglutinante de nuestra historia, la dificultad de instaurar instituciones estatales capaces o más aún, dispuestas a abarcar el territorio colombiano y la falta de una identidad común para construir una sociedad en paz. Y, por otro lado, la esperanza viva que sostiene la vida cotidiana y da sentido a la política, el deseo de poder vivir y construir juntos un futuro en Colombia.

La pregunta por las reglas como concepto, atraviesa e hila el proceso de investigación-creación de este trabajo, no solo por la aproximación institucional para la comprensión de los contextos sociopolíticos del territorio y los filmes, sino porque se vuelven parte indispensable de la metodología de escritura. En un primer momento, la propuesta metodológica de la construcción de un Universo Narrativo incluye la dimensión de las instituciones, pero también define ciertas directrices que buscan que sea coherente dentro de sí mismo dándole forma y consistencia. La *Hondura* y la *Querencia* surgen de la comprensión de la realidad y del género, de aquellas normas que rigen el mundo en el que se asienta la historia: físicas como la geografía, el clima, el entorno natural; políticas como el tipo de gobierno, los grupos de poder, los conflictos y las guerras; y socioculturales como las costumbres, valores y creencias. Si bien se trata de configurar el Universo ficcional, el punto de partida es la comprensión de un territorio con una historia compleja de pugnas de poder y grupos en guerra, atravesados por mi propia subjetividad y vivencias familiares, por lo que el uso de la regla, como categoría de análisis y metodología de escritura me permite acercarme de manera cautelosa, para evitar caer en una visión exotizada de la alteridad.

En un segundo momento, determinar una metodología de escritura de guion a partir de la *Espinela* continúa dando relevancia a las normas que yo misma determino para trazar mi libertad en el proceso creativo. Ya que los métodos clásicos de escritura de guion de largometraje establecen matrices para contar efectivamente una historia, basados en los tres actos que propone Aristóteles en la *Poética* y ampliamente usados en el cine de ficción. Sin embargo, los cortometrajes operan bajo otras lógicas y requieren estrategias narrativas diferentes para construir la historia.

Si bien es cierto que la mayoría de los cortometrajes que entran a los circuitos de festivales operan con lógicas de narrativas clásicas, las posibilidades expresivas y narrativas del corto no se reducen a aquellas propuestas en la narración de tres actos. Por el contrario, el valor del cortometraje radica en que permite explorar diferentes maneras de contar en el audiovisual. Si la aceptación del modo canónico de contar historias responde a lógicas hegemónicas, aproximarse a una historia en *Córdoba* apropiándose de los recursos del *western* y transgrediendo el modelo narrativo clásico a partir de una configuración que se desprende de las décimas, expresa una

búsqueda decolonial, que subvierte las proporciones clásicas del guion, a favor de un modelo-otro de configurarlo.

Desde la enseñanza en las aulas y desde la producción audiovisual, es común comprender el corto como un paso previo al largometraje, o como un largometraje de corta duración. Esto impide aprovechar las posibilidades experimentales y narrativas de un formato que resiste también en muchas esferas a la industria y se desliga de las lógicas del mercado. Si el audiovisual es un lenguaje a veces hegemonizado por las determinaciones de duración y puntos de giro preestablecidos, es imperioso para la construcción de este guion de cortometraje, tomar las décimas, cargadas de representaciones del mundo campesino que pueden ser traducidas a las imágenes en movimiento.

La configuración formal de la décima establece parámetros de concisión también propios del cortometraje, que demandan la contundencia narrativa. Acercarme a la estructura rítmica y temática de las décimas me permite experimentar sobre la escritura y formulación de disposiciones narrativas sobre el campo en Colombia, que tomaran como punto de partida la manera en que se transmiten los imaginarios colectivos y el acervo cultural en las zonas rurales de Córdoba, teniendo en cuenta las dinámicas de poder de estos territorios.

El uso de la décima se justifica por tanto en su acervo cultural, en la manera en que recoge la cosmovisión del pueblo del Caribe, en su hálito mítico, en los valores que se evidencian en su performática de duelo y también, en su estructura formal. El interés por la regla que atraviesa este trabajo, encuentra también lugar en la décima, pues las restricciones de estructura precisa para su composición, permiten que aflore la libertad creativa en los poetas. De igual forma, en el contexto rural cordobés, las reglas de uso informales nacidas de la costumbre permiten que sus habitantes construyan certezas en un contexto azaroso, injusto y violento. A partir del análisis formal de la décima y la comprensión de las relaciones existentes entre su estructura y contenido, propongo una metodología de escritura para cortometraje que se circunscribe al Universo Narrativo de La Honduras y la Querencia, que, a su vez, atiende las características del género wéstern, del cortometraje y de la realidad rural de Tierralta, Córdoba.

IV. MARCO TEÓRICO: Herrar el caballo

A. EL MITO DEL VAQUERO

Al pasar de la literatura y la pintura al cine, el wéstern comienza a tomar forma como género cinematográfico, sin embargo, su importancia no radica únicamente en haber sido uno de los primeros ni en la popularidad de este tipo de películas. En el texto *What Is a Western? Politics and Self-Knowledge in John Ford's The Searchers*, el autor Robert B. Pippin (2009) parte de los planteamientos de André Bazin y Robert Warshow sobre este género, para resaltar que sus aproximaciones teóricas a las historias de vaqueros ponderaron la importancia del wéstern más allá de la cuantiosa producción de filmes que se circunscriben al género. Pippin afirma que el wéstern encarna la esencia misma del cine debido a que incorpora el mito y la conciencia mítica del mundo a la gran pantalla. El autor asevera que: *"The Greeks have the Iliad; the Jews, the Hebrew Bible; the Germans, the Nibelungenlied; the Spanish, the Cid; the British, the Arthurian legends. The Americans have John Ford"* (Pippin, 2009, p.224). En el mismo sentido, Miguel Ángel Navarro Crego (2011) en el libro *El wéstern y la poética*, afirma que John Ford es el Homero de los Estados Unidos y que el wéstern es el último mito de Occidente.

Navarro explica cómo Platón y Aristóteles señalaron la importancia política de los mitos para garantizar la cohesión y la organización social (Navarro, 2016, p. 8). Sobre esta misma línea, Xavier Pérez en *Jinetes para la eternidad*, expresa que este género: *"Regaló al siglo XX la posibilidad de un inesperado reencuentro visual con la épica y la tragedia y ensambló la historia nacional de un país (Estados Unidos) con un espíritu legendario que encuentra sus raíces en las mitologías heroicas de todos los tiempos"* (Pérez, 2007, p 12). No es de extrañar que Pérez compare al wéstern con el teatro griego o el isabelino, pues se trata de un género que fue capaz de manifestar las inquietudes fundamentales del hombre y su contexto, en un espacio/tiempo determinado, erigiendo así la historia de una Nación emergente (Pérez, 2007).

Mircea Eliade, describe en su libro *Mito y realidad*, la importancia de la operatividad de los mitos, debido a que proporcionan *"Modelos a la conducta humana y confieren por eso mismo significación y valor a la existencia"* (Eliade, 1968, p.14). Estas narraciones expresan cómo en un

tiempo primordial, la irrupción de lo sagrado en el mundo permitió el comienzo de una realidad. De acuerdo con Eliade la función principal del mito es revelar modelos ejemplares de ritos y actividades humanas significativas. Los mitos develan estructuras y prácticas sociales ideales en sociedades primitivas y se refieren a acontecimientos anclados en un pasado remoto que continúan impactando la manera en que se vive y se ve el mundo en el presente.

Para comprender mejor esta función social ligada a los valores míticos que le ha sido advocada a las películas de vaqueros, es posible remitirse a Shohat y Stam quienes afirman que el cine heredó el papel que solían tener las novelas y la prensa en la construcción del relato de Nación, entendida como una ficción narrativa proyectada a individuos heterogéneos que comparten una “conciencia nacional” (Shohat y Stam, 2002, p.120). El aparato cinematográfico, utilizado tradicionalmente para contar historias comprensibles y lineales, se convirtió en una herramienta capaz de transmitir la idea de Nación. De acuerdo con Shohat y Stam, las cifras de wésterns realizados hasta un poco más allá de la primera mitad del siglo XX, posicionan al género como una especie de obsesión nacional (Shohat y Stam, 2009, p.226). Los valores patrióticos, ligados a la posesión de tierra, fueron retratados en las películas de vaqueros en Estados Unidos para, entre otras cosas, construir modelos morales sobre los que se edificó el país. El wéstern como mito fue capaz de poner en pantalla el pasado para construir el futuro, mediante la proyección de sus ideales heroicos.

B. SOBERANÍA EN VILO

Respecto a nuestro propio mito fundacional, María Teresa Uribe de Hincapié reconoce la violencia como un eje articulador del Estado-Nación colombiano, pues el conflicto interno que se ha extendido en el tiempo ha ido conformando y sedimentando diversos órdenes alternativos que han disputado al Estado la hegemonía del poder. Sin embargo –y esto es lo que la autora señala como característica propia de nuestro país– estos órdenes que aglutinan intereses políticos colectivos, “Están vertebrados en torno a un eje central: el de la guerra” (Uribe, 1999, p.25). La “Soberanía en vilo” presentada por la autora como propia del caso colombiano, tiene manifestaciones en el territorio y la comunidad imaginada, entre otros aspectos importantes.

Sobre el territorio colombiano, Uribe asevera que históricamente este ha sido más amplio que aquel controlado efectivamente por las instituciones y el poder estatal. Los pobladores que no pertenecían al estrecho relato de la naciente Nación, emigraron a zonas sin el control institucional: los negros cimarrones, los atracadores de caminos y bandidos, los criminales en fuga, los vencidos de alguna guerra, las prostitutas, los indios que no se sometían a la autoridad del blanco, “En suma una población heterogénea y diversa por sus orígenes étnicos y su condición social estaba identificada solamente por el estigma y la exclusión y por la búsqueda de refugio lejos del control de las autoridades” (Ibíd.,p.27). Es precisamente en estas zonas en donde se cristalizan los órdenes políticos alternativos, y en donde se darán los mayores episodios de guerra y violencia en Colombia.

Córdoba se encuentra entre estos territorios, no solo por la histórica lucha por la tenencia de la tierra, sino también por la presencia de grupos armados que han obtenido el poder por la fuerza, ocupando el rol del Estado en cuanto a la imposición de reglas y la regulación de las relaciones sociales. Las instituciones estatales no cobijan las zonas rurales de este departamento, muchos corregimientos tienen un acceso restringido al voto ya que sus pobladores deben desplazarse grandes distancias para poder ejercerlo y así mismo, no cuentan con servicios públicos o de salud y carecen de la presencia de la policía o el ejército. El Estado colombiano en el presente, parece incapaz de garantizar incluso el primer derecho de todos, aquel en el que la entidad estatal encuentra su justificación: el derecho a la vida.

Uribe de Hincapié se refiere también a la comunidad imaginada para explicar la conformación de la Soberanía en vilo del Estado-Nación colombiano: para aquellos que sí habitaban los territorios cubiertos por el control Estatal, la adscripción bipartidista, comúnmente personificada en el líder local y ligada a los valores de la protección-lealtad, implicó que los ciudadanos optaran por la pertenencia a uno de los dos partidos tradicionales. Sumado a esto, el conflicto constante entre liberales y conservadores, perfiló en los ciudadanos un aprendizaje de la Nación basado en las desconfianzas y la guerra. Más tarde la llegada de la modernización económica y la secularización, llevaron a que las identidades partidistas derivaran en un conflicto social con guerrillas que proyectó la imagen de un país fragmentado en imaginarios de Nación repletos de referentes bélicos. De este análisis la autora concluye que “Quizá por esto el país no tiene mitos de origen unificados y los que provienen de la fundación de la República tienen color partidista” (Ibíd., p.29). El conflicto intestino y cíclico perfila el mito fundacional de Colombia y esta historia fundacional continúa manifestándose. El límite que distingue el “nosotros y los otros” es difuso, puesto que el enfrentamiento en el país ha tenido las características de una guerra civil.

La autora asegura que, en estados de guerra de pervivencia histórica como Colombia, las regiones pacíficas están yuxtapuestas a otras particularmente violentas. Un claro ejemplo de estas zonas violentas es Córdoba, históricamente atravesada por el conflicto y la guerra. Como señala el “*¡Basta ya!*” del Centro de Memoria Histórica, el EPL, brazo armado disidente del partido comunista, fundado en 1967, tuvo uno de sus más fuertes asentamientos en la sabana ganadera de este departamento (Ruiz, 2013). Es justamente este grupo guerrillero el que secuestra a Hernando Soto, protagonista del cortometraje, al principio de los años 80.

Más adelante, durante los 90, Córdoba fue uno de los pivotes geográficos de las Autodefensas Paramilitares lideradas por Carlos Castaño, que actuaban bajo la doble lógica de exterminación de los líderes sociales y las bases de la izquierda y, al mismo tiempo, como gendarmería de los narcotraficantes, sus principales financiadores (Ibíd.). En el año 2003 se suscribió en el Municipio de Tierralta, en donde este proyecto plantea desarrollar la historia del guion, el *Acuerdo de Ralito* entre las Autodefensas Unidas de Colombia y el Gobierno nacional.

C. EL VAQUERO COLOMBIANO

En cuanto al cine colombiano, la determinación de filmes como pertenecientes al wéstern es aún incipiente, pero el proyecto de investigación de la Universidad de Antioquia llamado “Al Sur del Oeste: el wéstern en Sudamérica”, encabezado por la profesora Paula Barreiro, hizo un esfuerzo conceptual para categorizar películas realizadas en el país después de 1960 que pudieran circunscribirse a este género. El resultado arrojado por la investigación determina ocho filmes: *Sendero de Luz* (1945), dirigida por Emilio A. Correa; *Aquileo Venganza* (1961), dirigida por Ciro Durán; *El Taciturno* (1971), del director Jorge Gaitán; *Canaguaro* (1981), de Dunav Kuzmanich; *Tiempo de Morir* (1985), de Jorge Alí Triana; *Ahora mis Pistolas Hablan* (1986) de Fernando Orozco y Aldo Sambrell; *La Captura* (2012) de Dago García y; *Pariente* (2016) de Iván Gaona.

La definición y análisis de estas películas en el marco de un proyecto académico es importante para mi trabajo de investigación-creación pues dota mis esfuerzos teóricos sobre el género de un soporte adicional y alimenta el proceso creativo de referentes nacionales. No se trata simplemente de señalar filmes de wéstern colombiano, sino que el proyecto de investigación se encarga de caracterizar la manera en que el género se transforma para narrar la realidad de nuestro país. Continuando con la tipificación de la profesora Barreiro, resalto lo siguiente de los resultados de su proyecto de investigación:

Primero, se determina la venganza como tema más recurrente dentro de estas películas y se señalan dos motivaciones para llevarla a cabo, la muerte de un ser querido y la tenencia de la tierra. La motivación de la venganza ya sea por la pérdida de un familiar o la expropiación del lugar de pertenencia, implica en la mayoría de estos filmes el regreso del protagonista a su tierra natal (Barreiro, 2019). En segundo lugar, se caracterizan los personajes principales de los filmes dentro de dos categorías: o bien los campesinos que luchan contra el hacendado o bien el forastero. El universo del wéstern colombiano suele incluir así mismo a la familia, los curas y los representantes del poder estatal como los soldados y los alcaldes. En tercer lugar, se define la temporalidad en que se ambientan las películas de este corpus, determinando que aluden siempre a contextos de confrontación bélica en zonas rurales del país: “La posguerra de los Mil Días, el pasado violento de

un pueblo, las acciones de los chulavitas, la presencia de un terrorista o la desmovilización de un grupo armado, son las circunstancias que disparan los hechos de las películas” (Barreiro, 2019).

Lo anterior evidencia que la apropiación de wéstern que propone este trabajo, continúa con exploraciones sobre el género que ya se han dado en nuestro contexto cinematográfico nacional y, por tanto, no se trata de una búsqueda aislada ya que puede tomar como referentes otras producciones hechas en nuestro país para comprender la manera en que las películas de vaqueros se transforman para contar historias de nuestra ruralidad.

D. SOBRE EL CINE COLOMBIANO Y LA ANTROPOFAGIA CULTURAL

Respecto al audiovisual en nuestro país, y teniendo en cuenta el papel del cine en la construcción de imaginarios, cabe preguntarse cómo esta realidad escindida ha sido representada, o bien, como las narraciones sobre la realidad en el cine han sido comprendidas desde la academia. En *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*, Pedro Adrián Zuluaga se pregunta por el canon del cine nacional, identificando primero este concepto como el resultado de estructuras de poder discursivas que construyen y mantienen estos prototipos y categorías. En ese sentido las temáticas de nuestro audiovisual, como la violencia, la representación de alteridad, subalternidad y sujetos marginales, la diferencia racial y de clase y el cuestionamiento a la legitimidad del Estado: “Son los abordajes más frecuentes no de las películas sino sobre todo de quienes hablamos sobre ellas y las devolvemos domesticadas al cuerpo social” (Zuluaga, 2011, p.79).

La aproximación crítica del autor a las interpretaciones que desde la academia se han construido sobre nuestro audiovisual reclama una mirada nueva, no únicamente sobre nuestra producción de imágenes en movimiento, sino consecuentemente, sobre la esencia misma de Colombia. El cine realista de nuestro país y la lectura de dichas producciones desde la autoindulgencia de nuestros fracasos, por parte de la clase media intelectual del audiovisual, han generado una interpretación en clave de exotismo y fascinación.

Una pista para dar respuesta a estas cuestiones desde mi trabajo está en “Utopía y barbarie, la operación antropofágica de Oswald de Andrade”. Mario Cámara se refiere al manifiesto de la antropofagia, escrito por Oswald de Andrade en 1928, resaltando la capacidad de este movimiento brasileño de poner en entredicho el establecimiento de instituciones euro centristas para la producción cultural. Cámara explica que la palabra caníbal fue uno de los primeros neologismos posteriores al descubrimiento de nuestro continente y que “Provee el significativo maestro para constituir la alteridad colonial” (Cámara,2013, p.26). Occidente pudo definirse a sí mismo a partir de la creación del tropo del caníbal y del buen salvaje, seres que no tienen religión, sucumben a pasiones sexuales y se acercan por tanto a un animal: “La imagen resulta significativa pues establece, (...) un antagonismo entre instinto y sociedad, entre instinto y Estado, o finalmente, entre instinto e institución” (Ibíd.,23). Esta definición del Otro provee a Europa los argumentos

necesarios para la conquista como proyecto religioso, económico y bélico y al mismo tiempo le permite al viejo continente, construir su identidad por oposición a estos tropos. En el audiovisual esto ha sido traducido en configuraciones discursivas de poder que construyen, desde el lenguaje de imágenes en movimiento, la personificación de otro que permite una conquista en el terreno simbólico.

Para el movimiento de la antropofagia cultural en Brasil, el indio antropófago se convierte en la figura que desafía los tropos de la conquista y cuestiona las instituciones occidentales, reivindicando el papel de América Latina en la construcción de la subjetividad europea. Cámara explica que en el manifiesto se equipara al buen salvaje que debe ser evangelizado, con el caníbal que debe ser expiado, sincronizando la utopía paradisiaca y la violencia salvaje del Nuevo Mundo y revelando la posible coexistencia entre la civilización y la barbarie.

La comunidad latinoamericana, como resultado de esta yuxtaposición, es capaz de cuestionar las relaciones entre la pretendida universalidad de occidente y las particularidades de la periferia. Lo propiamente Latinoamericano está compuesto siempre por una alteridad que lo transforma constantemente:

El antropófago en tanto tal, contiene en sí siempre un Otro, deconstruye todos los tropos que en el presente postulan las políticas identitarias y particularistas. El antropófago de Oswald emerge amenazante porque, precisamente, postula una mezcla irreductible. La antropofagia desactiva cualquier idea de universalismo, porque no postula una Otredad absoluta, sino dispersa, alimentada por ese otro letrado europeo o lo que sea (Ibíd., p.26).

La idea de consumir bienes culturales, sin discriminar su origen y con el fin de transformarlos, implica que, desde esta perspectiva, el género wéstern es en sí mismo un territorio simbólico que puede apropiado por las culturas subalternas. Las hibridaciones que caracterizan nuestra región retan la idea del universalismo occidental y posibilitan la libertad y el juego despreocupado, por medio de la reincorporación de la diferencia.

E. LAS REGLAS DE ESTE PUEBLO

El contractualismo es una doctrina de Teoría Política que pretende justificar la existencia de los Estados como entes reguladores de la vida humana, creados a la manera de un contrato por los habitantes de un territorio determinado. Para varios de los autores de esta teoría, como Thomas Hobbes, Jean-Jacques Rousseau y John Locke, el Estado es un contrato voluntario que representa la continuidad de la vida, un ente superior a sus partes constituyentes capaz de garantizar el perfeccionamiento de los seres humanos, la armonía entre los hombres y la seguridad de la propiedad privada.

Para Hobbes antes del nacimiento del Estado los seres humanos vivían en un Estado de Naturaleza, que significaba una ausencia de sociedad, un conflicto siempre individualista y atomizado de todos contra todos, en el que cada uno cargaba sobre sus hombros el costo de la guerra. El hombre como ser pasional expresaba sin límite alguno en el Estado de Naturaleza su tendencia depredadora y la existencia se reducía al temor por el otro y la lucha por la supervivencia. El hombre, presa del miedo era depredado por sus congéneres, tal y como lo explica en su conocida frase "*Homo homini lupus*", el hombre es un lobo para el hombre.

Al igual que sucede con los mitos fundacionales de las culturas primitivas, esta teoría no tiene un fundamento histórico a la luz de la formación de los Estados como ente político, sino que tiene una justificación dentro de sí misma, es decir, juega un papel cognitivo. Para el contractualismo el hombre no es el centro del problema moral, sino la naturaleza que debe ser sometida.

Curiosamente Pippin identifica el núcleo mítico de las historias de vaqueros en tres asuntos que se repiten sistemáticamente y que parecen confirmar la relación entre el contractualismo y el wéstern. Primero, la conquista de los aborígenes, usualmente representados como violentos: "*They are understandably resisting with ferocious violence the seizure of their land and a campaign of extermination and are often portrayed as a warrior people by nature, as if to make the point that the state of nature is the state of war*" (Pippin,2009, p.227). Los indígenas son un grupo de hombres

primitivos, incapaces de mediar sus relaciones utilizando acuerdos propios de los hombres civilizados y esta es una justificación para su conquista y aniquilamiento.

Segundo, la subyugación mediante la tecnología, la labor, la violencia y la persistencia del trabajo duro de la naturaleza inhóspita: *“As much an enemy of human civilization as some demonic, angry god”* (Ibíd. p. 227). La inmensidad de la naturaleza salvaje en la que el hombre conquistador se halla inmerso lo ubica en un estado de orfandad. A diferencia de los animales, los seres humanos están poco preparados para sobrevivir solos en la intemperie de la naturaleza, por lo que necesitan conformar grupos ya que de otra manera son débiles y propensos a sucumbir. El hombre se agrupa para sobrevivir y hacer frente al mundo, lo domestica para explotarlo y sacarle provecho.

Y tercero, la conquista de la naturaleza interior de los individuos, vinculada con la interiorización de la ley. Esta última, podría agregar, es consecuencia de la creación de la sociedad para la supervivencia del hombre. El Estado como contrato establece normas para todos que garantizan el mantenimiento del orden, y que funcionan cuando más que por temor al castigo, las personas las acatan porque se adhieren a ellas desde una convicción propia.

De lo anterior Pippin concluye que los tres antagonistas de las tramas del wéstern, son uno solo: la naturaleza que debe ser sometida. El acontecimiento mítico de este género cinematográfico se establece en la pretensión de explicar cómo es posible el orden jurídico típicamente norteamericano, capitalista y liberal-democrático. Se trata por tanto de superar el Estado de Naturaleza, para posibilitar el nacimiento de la burguesía estadounidense y construir una sociedad moderna, dirigida por la tecnología, cuyos miembros están cobijados bajo leyes vinculantes de propiedad privada y economía de mercados. El wéstern cuestiona la posibilidad de la política en sí misma y sus dinámicas de obediencia, legitimidad y fuerza coercitiva (Ibíd., p.226). Las preguntas por el poder y la organización política han estado presentes en toda comunidad, hallan una explicación moderna y racional en la teoría política del contractualismo y en el mito del wéstern.

Dada la relación entre las inquietudes del género y el sustento teórico del Estado moderno, es necesario establecer categorías que permitan un análisis textual sistemático de los films de mi corpus de trabajo, que posibiliten una extrapolación a la escritura del cortometraje desde el interés por la política y las reglas. Todo esto teniendo en cuenta que uno de los principales retos de mi

proceso de investigación es justamente encontrar categorías que me permitan comparar contextos tan disímiles, el ficcional de las películas de vaqueros ambientados durante la conquista del territorio americano y la realidad actual del departamento de Córdoba.

Robert Stam retoma los planteamientos de Metz, quien reconoce las películas como “lugares de mezcla” y se refiere a la noción de “sistema textual” (Stam, 2001, p.220), es decir, una estructura de significado en la que se entretajan de manera coherente códigos propiamente cinematográficos con otros extra-cinematográficos a los que Stam define como “binarismos ideológicos”. Estos son oposiciones discursivas que permiten enmarcar el análisis fílmico desde una dimensión histórica y en contraste con otros textos, otorgando posibilidades de lectura que van más allá de la configuración narrativa del film. Stam propone comprender el audiovisual como un discurso en el que se evidencia lo que Mijaíl Bajtín denomina “heteroglosia”, es decir, invita a reconocer que en el texto artístico más que representar la realidad en sí misma, se escenifican los conflictos discursivos. Al complementar la aproximación de Metz con este concepto, Stam reconoce en las películas ideologías, lenguajes y discursos interconectados.

El concepto de “heteroglosia” de Bajtín introducido por Stam para el análisis textual de los films, permite establecer una reflexión pertinente para la comprensión del género wéstern desde los binarismos ideológicos extra-cinematográficos, posibilitando una comparación entre las películas de vaqueros y la realidad del departamento.

Propongo categorías extra cinematográficas ligadas a características propias del mito del wéstern y de la conformación del Estado: las instituciones formales, expedidas de manera explícita, y las informales, aquellas que operan por costumbre o acuerdo (legítimas) o por imposición ilegal (informales ilegales). Estos conceptos provenientes de la economía son una apuesta teórica por construir una mirada del audiovisual desde la ciencia política, que se desligue de las categorías propias de la construcción del exotismo del canon cinematográfico colombiano . Estas categorías además pueden ser llevadas al análisis del contexto de Córdoba, posibilitando establecer relaciones entre este y la representación audiovisual de la conquista americana.

Si bien es cierto que estas categorías no permiten abordar los aspectos del lenguaje audiovisual de la puesta en escena, también es cierto que este no es el propósito de mi tesis. Con

los objetivos de construir un Universo Narrativo, una metodología de escritura y un guion literario, comprender las dinámicas de poder de ambos contextos a partir de categorías aplicables a las películas y al departamento, posibilita que a la hora de escribir haya una cautela necesaria para el desplazamiento de esta narrativa hegemónica a la realidad sociopolítica colombiana, y por tanto, más que un simple análisis temático, este ejercicio permite que emerjan similitudes y diferencias para la conformación de mi Universo Narrativo.

E.1 INSTITUCIONES Y CAMBIO INSTITUCIONAL

Douglas C. North explica en *Instituciones, cambio institucional y desempeño económico*, que no existe un marco analítico que integre el análisis institucional, la economía política y la historia. Detenerse en las instituciones permite comprender la interrelación entre los cambios sociopolíticos y el desempeño económico a partir del cambio institucional.

North define las instituciones como pautas de conducta que reducen incertidumbre y perfilan la cotidianidad. Se trata de las reglas de juego que modelan la vida y que aportan parámetros a las interacciones humanas. Existen diferentes tipos de instituciones que nos indican, desde cómo llevar a cabo ritos alrededor de la muerte de un ser querido y relacionarnos con los mayores, hasta cómo elegir un gobierno o realizar una transacción económica. Las instituciones limitan y tipifican las elecciones a partir de la disposición de un abanico de posibilidades determinadas. Existen instituciones formales creadas, como las leyes establecidas por un poder superior como el Estado y las informales, que evolucionan con el pulso de la historia humana, como las costumbres y los acuerdos. Las instituciones informales pueden tener, especialmente en contextos en los que la hegemonía del poder está en pugna, dos tipos de connotaciones. Legítima, cuando responden a acuerdos tácitos o explícitos construidos por una comunidad; e ilegal, cuando son impuestas por la fuerza y mediante el miedo por un grupo al margen de la ley que desea imponer sus propias condiciones.

INSTITUCIONES / REGLAS		CARACTERÍSTICAS
Formales		Provenientes de un ente superior que las construye y divulga.
Informales	legítimas	Proviene de la costumbre y los acuerdos. Obtienen su legitimidad en el uso cotidiano o por acuerdos establecidos dentro de las comunidades.
	llegales	Impuestas mediante la fuerza y el miedo por un grupo al margen de la ley.

Para comprender mejor la importancia de las instituciones legítimas dentro del Universo wéstern que se enmarca en un momento de coyuntura histórico, vale la pena evaluar las reglas allí expuestas a la luz del cambio institucional. Cristina Bicchieri se refiere en *Norms in the wild*, al cambio institucional en cuanto a su emergencia y abandono, explicando que este requiere razones adecuadas que se desarrollan en el tiempo para efectuarse. La autora explica que, si bien algunas normas informales nacen de manera arbitraria, pronto se llenan de sentido, como por ejemplo los tatuajes en las pandillas. Tener estas marcas en la piel no solo es un signo de pertenencia al grupo, sino que también denota lealtad, honestidad y confianza. Lo mismo sucede con otras reglas de este estilo, como saludar en la calle a un conocido y la etiqueta en la mesa. Las instituciones se sostienen sobre las expectativas sociales y pasan de ser asuntos meramente protocolarios, para cargarse de significados en el interior de una cultura, dar un determinado estatus a la persona que se adhiere a ellas y permitirle ocupar un lugar en determinado grupo (Bicchieri,2017). En cuanto a los costos por no acatar las instituciones legítimas, no se trata ya de un castigo corrector, sino más bien de una mala reputación que tiene consecuencias dentro del rol en la comunidad.

Cristina Bicchieri cita algunos ejemplos de inflexiones a las instituciones como la revolución sexual de los 60, la primavera árabe, el uso masificado de celulares y los nuevos protocolos para consumir cigarrillo en espacios públicos. La idea de un cambio a nivel grupal es importante a la hora de desafiar los postulados de una institución. Coordinarse colectivamente para abandonar una norma requiere un proceso de comunicación en red propio de las comunidades, pues irse contra las normas sociales de manera solitaria tiene costos para la persona que lo hace, como el ostracismo y la mala fama. Esto convierte los cambios institucionales en un problema de acción colectiva.

Abandonar una cierta norma puede ser más beneficioso para la totalidad del grupo, pero individualmente, es menos riesgoso actuar de acuerdo con *status quo*. Cuando una norma es abandonada, esto implica la creación de una nueva, y frecuentemente estos procesos se solapan (Bicchieri,2017).

F. UNIVERSO NARRATIVO

Al igual que en el mundo real en que nos movemos cotidianamente, los mundos narrativos operan a partir del establecimiento de un abanico definido por reglas físicas y sociales, por mitos fundacionales y personajes ejemplares que marcan el ethos de estos espacios. Esto aporta verosimilitud y permite que quienes se adentren en ellos comprendan su funcionamiento (Messner, 2014). Lo mismo sucede con los géneros cinematográficos como el wéstern, que responden a una fórmula que los tipifica y caracteriza por la reiteración de personajes, estéticas, locaciones y tramas que les son propias. La metodología de escritura de este guion de cortometraje empieza por crear un Universo Narrativo en el que se configuran reglas de juego dentro del mundo ficcional. Este esfuerzo es coherente conceptualmente con mi interés por el género wéstern, las instituciones formales e informales y la comprensión de la décima.

Pero la construcción de mi universo no se desprende únicamente de la aproximación a las reglas formales e informales del género y de las instituciones de uso de la comunidad de Córdoba, si bien este paso fue importante para relacionar ambos contextos. Algunas representaciones de ruralidad en la literatura de nuestra región influenciaron también a *La Hondura* y *La Querencia*.

Con Juan Rulfo deambulé por el pueblo fantasma de Comala junto a Juan Preciado, el hijo bastardo de *Pedro Páramo* (1955) y por las calles desoladas de *Luvina* (1953). Me adentré en la familia montubia de *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra. A continuación, con Héctor Rojas Herazo, me acerqué a la manera en que la literatura de nuestro país relata el departamento de Córdoba, con *Respirando el verano* (1962).

En otro género literario, Raúl Gómez Jattin, de Cereté, Córdoba, narra también en sus poesías el departamento en el que nace *La Hondura*. Rememora el pueblo de su infancia, el sol canicular, los techos de paja, el cielo infinito, sus gentes alegres, las costumbres antiguas y supersticiones, sus formas de ternura y de crueldad.

Todas estas obras de literatura incidieron en mi proceso de escritura y en mi búsqueda de una voz propia para narrar y tipificar la geografía, la historia, las relaciones de poder, las tradiciones, los medios de comunicación y la tecnología de mi Universo Narrativo.

Por otro lado, la experiencia de Iván Gaona, conocido por su trabajo de dirección en el wéstern *Pariante* (2016), es un ejemplo de cómo desde el qué hacer audiovisual, puede construirse y enriquecerse un Universo Narrativo wéstern en el contexto rural de nuestro país. Este director llevó a cabo una serie de cortos que se desarrollan en el mismo pueblo que el largometraje, Güepa Santander: *Retratos* (2012), *El tiple* (2013), *Naranjas* (2013), *completo* (2014) y *Forastero* (2014). No son productos distantes, sino que el narrador utiliza la coincidencia espacio-temporal para entretener un universo audiovisual coherente que se robustece en cada corto y dota de coherencia y profundidad al posterior largometraje.

La importancia de estos cortos de Gaona no radica únicamente en el uso de un mismo escenario, ni en la prevalencia de los personajes protagónicos de un corto, que luego son extras en otros, manteniendo los rasgos y vínculos familiares que los caracterizan. Esta minuciosa y perseverante construcción manifiesta una mirada sobre este lugar concreto y genera un panorama comprensible de las formas de vida en este mundo: su geografía, valores y expectativas comunitarias, relaciones de poder, así como las tradiciones y costumbres de los habitantes. También se establece un lenguaje audiovisual coherente en términos de uso de cámara, dirección de arte y de sonido, que dan a este mundo de un carácter estético determinado.

La superposición de historias de Gaona desemboca en la creación de un largometraje cuyo proceso de maduración es rastreable desde la visualización de los cortos. Pero estos no son productos menores, sino que se sostienen independientemente y en conjunto posibilitan una lectura mucho más rica y con multiplicidad de capas de sentido, pues un espectador atento puede tejer relaciones y adentrarse a las historias comprendiendo las lógicas del pueblo y de su gente.

G. EL CORTOMETRAJE

El cortometraje es un formato que demanda concreción. Tal y como explica Annemarie Meier, en este no hay espacio para dilaciones innecesarias. En la comparación entre el lenguaje literario y el audiovisual, muchas veces se ha equiparado al largo con la novela y al corto con el cuento, y en este sentido es posible entender las funciones narrativas del corto recordando la famosa frase de Cortázar “La novela siempre gana por puntos, mientras el cuento debe ganar por nocaut”.

Por su forma de contar, definir el cortometraje en términos de duración es poco atinado y se requiere más bien pensar en términos de funciones y estrategias narrativas. Annemarie Meier afirma que la respuesta a la pregunta de qué es lo que diferencia a ambos formatos no puede ser reducida al tiempo, y es más útil pensar en qué puede expresar un corto que no pueda hacerlo un largo. “El cortometraje se renueva y transforma de manera continua como un cine que busca y encuentra nuevas formas de narración y significación, justamente a partir de su condición de cine marginal y relativamente independiente de la industria” (Meier, 2013, p.4). El corto, libre y disruptivo en sus formas, se convierte en un formato de resistencia a las estructuras heredadas de la novela literaria, propicio para la exploración y la experimentación, en el que puede emerger un pensamiento fronterizo en el que es posible diversificar los lugares de enunciación, tanto políticos como formales.

Lo anterior tiene coherencia con el deseo de construir un wéstern en nuestra región, pues subvertir un género típicamente norteamericano, para contar una historia inmersa en un conflicto de guerra civil, en un territorio periférico del tercer mundo, implica una postura decolonial que requiere explorar nuevas formas de narrar que se distancien de algunas apuestas ampliamente aceptadas en el largometraje, como las realizadas en Hollywood, en donde ciertos discursos neo-coloniales han sido instaurados. Si bien es cierto que ciertas formas narrativas del largometraje tradicional se han trasladado al corto, sobre todo al convencional que responde a la institución cinematográfica, el ejercicio audiovisual que efectivamente se resiste a sistemas de producción y comercialización, generalmente es en el formato de corto, dado que los costos de realización permiten modos alternativos de producción y distribución más allá de lo “*festivaliable*”.

Mi interés por las instituciones legítimas establecidas por un grupo de personas para construir reglas de vida alternativas a aquellas establecidas por poderes formales o violentos, encuentra eco en la decolonialidad, pues se trata de estrategias de acción colectiva que los miembros de un territorio construyen como formas de vida-otras, desligadas a las lógicas del poder del Estado moderno y los grupos que se le oponen, para posibilitar la continuidad de la existencia.

Dalida Benfield plantea que ver en sí mismo la herida colonial, es el descubrimiento de un trauma histórico en el propio ser. La toma de conciencia de que se habita un mundo jerarquizado por una maquinaria que establece de manera sistemática diferencias, es el primer paso para elegir racionalmente la decolonialidad. Desde el audiovisual, la decolonialidad se pregunta por el lugar de enunciación latinoamericano, procurando explicar las dinámicas de las jerarquías globales, comprendiendo la modernidad, el capitalismo y los ideales de la globalización y del desarrollo como productores de desigualdad que aseguran la subordinación de nuestros países a escala mundial.

La inquietud por otras maneras de narrar que no se circunscriban a los discursos del poder y que tengan como punto de partida el reconocimiento y valoración de una identidad propia, implica emprender un camino hacia esa toma de conciencia. Se trata de contemplar la propia herida y evadir las exclusiones del eurocentrismo instauradas en la producción audiovisual, desde las evidentes como las raciales y de género, manifestadas en la exotización de la alteridad, hasta aquellas sutiles y socavadas en los imaginarios: la idea de la superioridad de unas determinadas prácticas de creación, estructuras narrativas o medios de producción. El cortometraje por sus posibilidades de enunciación fronteriza y sus lógicas de realización menos ligadas a la industria, así como por sus posibilidades de distribución menos rígidas, se erige también como una alternativa decolonial a las prácticas hegemónicas de la creación audiovisual.

Aunque existen manuales sobre la construcción de cortometrajes y la institución cinematográfica busca establecer fórmulas que limitan los formatos en duración para la participación en eventos, el cortometraje es esquivo a estos parámetros de duración y encuentra nuevos espacios de distribución por fuera del *cine profesional*, en espacios barriales, comunitarios y digitales.

El corto es un formato en el que se ha construido un discurso independiente explorando posibilidades narrativas y estéticas que puedan conectar al espectador, haciendo uso de recursos como el suspenso y la empatía e invitándolo a buscar nuevos significados. En el libro *Estéticas y opción decolonial*, Walter D. Mignolo cita a Yuko Hasegawa, la curadora de la 11 Bienal de Shanghái, quien para el montaje de dicha exposición convocó a artistas de diferentes áreas para reflexionar sobre otras formas de encarar el hacer artístico, que lo convirtiera en un catalizador que manifestara diversos modos de conocer, de vivir en sociedad y de construir la política. Este ejercicio resultó liberador, porque descentró la mirada de los cánones propios del eurocentrismo (Mignolo, 2012).

Mignolo aprovecha esta anécdota para aclarar que “El altermodernismo, la liberación del eurocentrismo, el postcolonialismo y la decolonialidad no son proyectos o programas de los artistas mismos —aunque algunos pueden serlo— sino de curadores, críticos, filósofos y teóricos del arte” (Mignolo, 2012, p.27). Esto quiere decir que volver sobre estos términos tiene como objetivo establecer instrumentos conceptuales para cualificar la reflexión artística. Yo agregaría sin embargo que es posible, en un proceso de investigación-creación, recorrer este camino en ambas direcciones, utilizando también las reflexiones académicas como un terreno fértil sobre el que puedan establecerse apuestas creativas con un sentido crítico y un fundamento teórico, que permitan una búsqueda efectiva por el lugar de enunciación audiovisual de nuestra región, especialmente en los lugares periféricos y rurales que han estado lejos de gozar de los bienes y servicios de la modernidad. Pero es necesario, para encontrar modos propios de producción artística o un lugar autónomo de enunciación, considerar primero el propio contexto y reconocer el lugar que se habita.

Identificar en el proceso de investigación-creación mi propio lugar de enunciación: mujer, ciudadana, mestiza, clase media, latinoamericana, estableció preguntas metodológicas sobre la manera más adecuada de llevar a cabo la escritura del guion para un cortometraje western en la periferia rural de Colombia. En mi caso, la herida colonial, así como las preguntas por la identidad y concretamente por el lugar de enunciación, están más vedadas, por el lugar que habito, los privilegios propios de la vida en la ciudad y la oportunidad de moverme en entornos académicos,

en un territorio de hibridaciones y disparidades. Por tanto, el des-cubrimiento de la herida y la toma de conciencia liberadora, reclama decisiones metodológicas que permitan construir el guion a partir de una postura ética.

Para resolver esta inquietud fue importante descubrir que, en la comparación con la literatura, el corto no se circunscribe específicamente al cuento en palabras de Annemarie Meier:

Es válido buscar la comparación con géneros literarios y periodísticos comunes al cine y la lengua escrita como el ensayo, el cuento corto, la anécdota, la parábola, el panfleto, la parodia, el aforismo, el editorial, la farsa y el *sketch* (...) la comparación con ciertas formas de la poesía, elementos y medios estilísticos de lo grotesco, la parodia, la sátira, el chiste, la comedia, el burlesque, así como las variantes del humor negro y el absurdo. (...) me parece que también deberíamos agregar el género popular del dicho ya que existe un gran número de cortometrajes que pueden ser resumidos en un dicho del habla popular, que, por cierto, a menudo recurre a una metáfora y construye una alegoría (Meier, 2013, p.27).

H. LA DÉCIMA

La décima tiene orígenes refinados. La primera vez que se divulgó la también llamada Espinela, fue en 1591 en el libro *Diversas rimas*, de Vicente Espinel. Uno de sus discípulos, Lope de Vega, tomó de su maestro esta forma de escribir y la popularizó al usarla asiduamente para sus obras de teatro. Otros escritores del siglo de Oro español aplicaron también este tipo de rima, como Calderón de la Barca en algunos fragmentos de *La vida es sueño*. Más adelante la Espinela viajó a Latinoamérica donde poetas como sor Juana Inés de la Cruz la incorporaron. Sin embargo, al llegar al Nuevo Mundo, cambió su carácter aristocrático y de obra escrita y, subvertido por el folklore de los pueblos que adicionaron a la cadencia de su rima acompañamientos musicales, se convierte en canciones. La décima se extendió por todo el territorio Latinoamericano desde Cuba hasta Argentina, acompañada de diferentes ritmos, tal y como lo explica Adrián Freja en el artículo “La décima Espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar”. Apropiciada por las comunidades la Espinela musical tomó diferentes nombres en diversos países: “Palla en Chile, Payada en Argentina, Yaraví andino en Ecuador, Bolivia y Perú, el Socavón Peruano, la Volana en México, la Mejorana en Panamá, el Galerón en Venezuela, el canto Jíbaro en Puerto Rico, el Canto cubano y el canto campesino en Colombia, principalmente en las regiones Caribe y Pacífica” (Freja, 2010, p.299).

Si bien el análisis del autor se concentra en composiciones del departamento de Bolívar, adscribe sus características generales dentro de la región Caribe, conformada también por el departamento de Córdoba. Desde mi perspectiva de análisis puede afirmarse que la Espinela tiene gran relevancia como institución legítima, en palabras del autor: “La décima se ha sumergido profundamente en la cultura sabanera y, a partir de su establecimiento en los ámbitos populares ha adquirido una función de transmisión de saberes: a través de la décima se difunden los valores y el mundo de significaciones de los pobladores de la región” (Freja, 2010, p.302).

Freja se detiene en la transmisión oral de las décimas y las compara con la *Ilíada* y la *Odisea*, pues aunque estas últimas llegan a nosotros como literatura, son muchos los estudiosos que aseguran que la composición y transmisión de estos mitos fundacionales de la cultura occidental fue muy anterior a su escritura como texto. Su estructura rítmica y repetitiva facilitaba el aprendizaje y divulgación oral a través de las generaciones. Esto quiere decir que tanto los mitos

fundacionales griegos, como las décimas, se incorporan a los imaginarios colectivos y dan forma a la representación del mundo de las personas que están en contacto con ellas, siguiendo con Freja: “Se podría afirmar que la gran mayoría de habitantes de la región ha tenido algún contacto cercano con la décima, ya sea cantando décimas, componiéndolas o tratando de improvisarlas” (Freja, 2010, p.303). Así las características formales de ambos cantos, sus temas recurrentes y la dramatización de los versos que permite la oralidad, hacen que su modo de comunicación, apropiación y retransmisión por parte de los oyentes, se ligen profundamente a la cultura y las relaciones sociales de los entornos que les son propios, forjando identidades, imaginarios y representaciones colectivas.

Vale la pena resaltar que durante mi estadía en la Universidad de Groningen, con una beca de investigación que obtuve con esta propuesta, mi asesor, el profesor Julian Hanich, marcó la importancia de la décima como el hallazgo más importante de mi investigación y me instó a que dedicara mi tiempo en Holanda a la búsqueda de una metodología de escritura que me permitiera llevar al audiovisual las formas de la Espinela. Este tipo de verso, propio del español y el portugués e imbricado en la cultura rural de Latino América, fue señalado como un formato narrativo propio y pertinente para narrar, desde su forma y contenido, las historias del conflicto nacional.

V. INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS: Ensillar la bestia

A. ANÁLISIS DEL GÉNERO

El primer paso para llevar a cabo mi trabajo de investigación-creación fue la comprensión del género cinematográfico en cuestión. Para esto elegí un corpus de películas que permiten trasegar por los distintos tipos de tramas pertenecientes al wéstern norteamericano. Gran parte de estas cintas son reconocidas por autores claves en el wéstern, como Will Wright, David Bordell, Thomas Schatz, Robert Pippin, John E Connor, Peter C. Rollins y Luke Stadel, quienes las señalan como parte de un canon representativo del género. Opté por comenzar a analizar el wéstern clásico, puesto que me permitió adentrarme en los códigos de las películas de vaqueros, como sus personajes tipo, sus situaciones consistentes y los tipos de finales para sus héroes y antihéroes, así como las retóricas y estéticas que enmarcan discursos que van desde la conformación de una identidad territorial hasta el conflicto por esas tierras.

Estas son las películas que comprenden mi filmografía: *The Great Train Robbery* (1903), *Stagecoach* (1939), *Westward the women* (1951), *High Noon* (1952), *Johnny Guitar* (1954), *The man who shot liberty Valance* (1962), *A fistful of Dollars* (1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *The searchers* (1965), *Cat Ballou* (1965), *El Dorado* (1966), *Un Hombre* (1967), *Aquileo Venganza* (1968), *Once Upon a Time in the West* (1968), *The wild bunch* (1969), *True Grit* (1969), *Antonio das mortes* (1969), *Duck you Sucker* (1971), *Dersu Uzala* (1975), *Canaguaro* (1981), *Tiempo de morir* (1985), *Unforgiven* (1992), *The big Lebowski* (1998) y *Pariente* (2016).

El análisis de estas cintas se hizo a partir de tablas que incluían las siguientes variables del lenguaje cinematográfico: *plot*, personajes y sus roles en la historia, estética, locaciones, paisaje y vestuario. Estas tipificaciones me permitieron encontrar constantes desde la puesta en escena para una comprensión del género y sus características formales. Adicionalmente, indagué en cada una de las cintas a partir de las tablas arriba descritas, la forma en que las diversas instituciones se manifestaban en la historia, con el objetivo de verificar la pertinencia de mis categorías extra-cinematográficas para la comprensión del género y su comparación con el contexto de Córdoba.

A continuación, me detuve también en algunas películas nacionales pertenecientes al género para las que realicé tablas de una metodología diferente a la aplicada a las demás películas, buscando en ellas elementos que pudieran ser importantes para la construcción del guion. Me concentré en dos variables centrales de estas películas: primero en la narrativa, que dividí en Situaciones, Contexto social, Contexto temporal, Estilos narrativos, Personajes relevantes, Oposiciones, y Tipos de finales. En segundo lugar, en la estética, que dividí en Locaciones relevantes, Música y sonido.

B. TRABAJO DE CAMPO

Teniendo en cuenta que el territorio de Córdoba es también objeto de estudio, el trabajo de campo fue un elemento importante en el desarrollo de mi investigación-creación. Por este motivo realicé seis visitas al lugar en cuestión durante la maestría. En estas visitas tuve dos preocupaciones centrales, por un lado conocer la voz de las personas y su propia manera de narrar el territorio; por el otro, utilizar la cámara como herramienta epistemológica que me permitía retratar la cotidianidad y la vida de los habitantes de Tierralta. A continuación una descripción de estos procesos.

B.1 EJERCICIO DE RECEPCIÓN AUDIOVISUAL

Continuando con mi acercamiento al wéstern y con el deseo de evaluar la pertinencia del género para contar una historia de vaqueros chilapos, es decir, validar o refutar la hipótesis de mi investigación con respecto a la concomitancia entre las características del género cinematográfico y las condiciones de vida social y política de esta región, realicé un ejercicio de recepción audiovisual. En este esperaba comprobar si los habitantes de esta zona rural del país encontraban similitudes entre las convenciones del wéstern (sus personajes, conflictos y locaciones), con su propia vida, así como rastrear si efectivamente los temas que emergen en este tipo de películas, tienen eco en la realidad de estas personas. Indagar por estos aspectos permitiría saber si un

cortometraje tipo wéstern que transcurra en este municipio podría efectivamente representar a sus habitantes y generar en ellos una identificación sin exotizarlos.

Por otro lado, el ejercicio atendió también el aspecto creativo de mi trabajo, ya que deseaba rastrear pistas concretas para construir el guion, estableciendo comparaciones entre acontecimientos ficcionales de una película y anécdotas que surgieran a propósito de la historia en la conversación posterior al ejercicio de visualización. Esta actividad me permitió continuar reforzando el carácter decolonial de mi proceso de escritura, pues los habitantes de Seberinera no son únicamente objeto de análisis, sino que este ejercicio los enaltece como expertos en su propia realidad, dando relevancia a la voz del sujeto subalterno, el campesino, para la determinación de mi camino creativo.

Determiné para esto algunos objetivos específicos:

- a. Conocer las opiniones que los personajes principales (el comisario, el vaquero que presta sus servicios de pistola a sueldo, el grupo de maleantes, el terrateniente, la familia de campesinos y la comunidad) les merecen a los espectadores a partir de su interpretación.
- b. Determinar la relación que perciben los espectadores entre los personajes en disputa y su vinculación a las reglas formales e informales (legales e ilegales) y la relación de las mismas con su propio contexto.
- c. Comprender la manera en que los espectadores interpretan el derecho a la propiedad, la violencia de facto, la ley del talión y la legitimidad del Estado en el film y en relación con su pueblo, Seberinera.
- d. Evidenciar las apreciaciones de los espectadores sobre los personajes femeninos y su rol en el desarrollo de la historia.

Teniendo en cuenta los objetivos generales de este ejercicio puntual, seleccioné un film de wéstern clásico, puesto que es más pertinente establecer una conversación a partir de la visualización de una película que se circunscriba al germen del género. Así pues, busqué una cinta en la que las características cinematográficas y extra-cinematográficas representaran el wéstern original de los Estados Unidos.

Tuve en cuenta también para la selección, que la duración de la película no excediera las dos horas y que fuera a color y tuviera una narración ágil. Todo esto debido a que las personas que asistirían a verla no tienen una cultura cinematográfica, ya que en Tierra Alta no hay cines, y su formación audiovisual está construida principalmente a partir de la televisión y las películas que pasan en los canales nacionales. Así mismo, debía ser una película que pudiera conseguirse hablada en español, para evitar la lectura de los subtítulos y poder ser vista por niños y adultos por igual. Elegí entonces la película El Dorado² (1967) de Howard Hawks protagonizada por Jhon Wayne.

En una visita al Caldero llevé un proyector e instalé una pequeña sala de cine en el interior de la hacienda principal. Invité a la proyección a trabajadores de la finca de mi papá y de mis tíos y preparé crispetas y bebidas para todos. Esperaba lograr una experiencia de recepción audiovisual similar a la de un cine y realizar un grupo focal al finalizar la película.

Así mismo para incentivar la conversación y tocar los asuntos que permitirían cumplir con los objetivos, realicé previo al ejercicio audiovisual, una presentación de PowerPoint con pantallazos de la película que guiarían la conversación posterior. Cada una de las diapositivas tenía preguntas que apuntaban a resolver ambos objetivos generales a partir de los específicos. La conversación fue grabada y transcrita para realizar un análisis de los resultados.

² Plot: Cole Thornton un pistolero a sueldo llega al pueblo El Dorado contratado por Bart Jason, un terrateniente que se hizo rico de manera misteriosa después de la Guerra Civil. Jason desea los servicios de Thornton para desterrar a la familia MacDonalld de la finca rica en recursos hídricos que poseen desde hace mucho tiempo, pues necesita el agua para poder expandir su poderío y aumentar su ganado. Sin embargo, Thornton es disuadido por su amigo, el Sheriff Dorado J.P. Harrah, de tomar el trabajo. Thornton rechaza el trabajo, pero el ranchero rico no pierde de vista su objetivo de aumentar sus tierras y contrata a Nelse McLeod y su pandilla para expropiar a la familia. Se da entonces un enfrentamiento entre dos bandos: Thornton, su amigo Mississippi el *Sheriff* y su asistente, en contra de los maleantes que llegan al pueblo a imponer mediante el terror, los deseos del terrateniente.

PRESENTACIÓN DE POWER POINT

DIAPOSITIVA 1



- A. ¿Quién manda en el pueblo?
- B. ¿Quién pone las reglas en el Dorado?
- C. ¿Seberinera se parece al Dorado? ¿En qué se parece? ¿En qué se diferencia?

DIAPOSITIVA 2



- A. ¿Han pasado cosas así en este contexto?
- B. ¿Por qué cree que Cole salva la vida de Mississippi sin conocerlo?

DIAPOSITIVA 3



- A. ¿En qué trabaja este personaje?
- B. ¿Este personaje se podría parecer a algún personaje de este contexto?

DIAPOSITIVA 4



- A. ¿Qué quiere el personaje Jason?
- B. ¿Este personaje se podría parecer a algún personaje de este contexto?
- C. “Le daré 1000 dólares el día que me saque de la cárcel”. ¿Este tipo de cosas pasan aquí?

DIAPOSITIVA 5



- A. ¿Cómo es esta mujer?
- B. ¿Existen mujeres así en Seberinera ?

DIAPOSITIVA 6



- A. ¿Qué opinan del comisario? ¿Es un buen comisario?
- B. ¿Se parece en algo a los policías de Seberinera?

DIAPOSITIVA 7



- A. ¿En qué trabaja el personaje de Cole?
- B. ¿Por qué al principio de la película decide no trabajar para Jason aunque le paga bien?
- C. ¿Existen personajes en Seberinera que vivan bajo su propia ley?

DIAPOSITIVA 8



- A. ¿Cómo es el personaje?
- B. ¿Por qué conoce todos los secretos del pueblo?
- C. ¿Existen mujeres así en Seberinera?

B.2 ACERCAMIENTO CON LA CÁMARA Y ENTREVISTAS EN CÓRDOBA

El trabajo de exploración con la cámara comenzó antes de mi proceso en la Maestría. Durante mis visitas me ocupaba en retratar aquellos aspectos del universo de Córdoba que me conmovían, como la vida cotidiana en la hacienda, los paisajes y la casa. Una vez determiné mi proyecto, mis esfuerzos se concentraron en Seberinera, sus caminos, celebraciones, tradiciones y habitantes. Fui a las fiestas de navidad con cámara en mano y participé como espectadora de las carreras de caballos, las peleas de gallos y los bailes. Así mismo con el objetivo de conocer la voz de los habitantes del lugar, procuré durante mis temporadas en la finca, pasar la mayor parte del tiempo posible con los trabajadores, comer con ellos, ver el noticiero a su lado para escuchar sus apreciaciones sobre la realidad del país y sentarme en las rondas de historias que se cuentan antes de dormir. Muchas de estas conversaciones fueron grabadas y rastreadas para la conformación de mi Universo Narrativo y para encontrar la voz de mis personajes del guion. Poco a poco mi interés fue retribuido con su deseo de ser escuchados e incluso retratados.

C. UNIVERSO NARRATIVO

El proceso de creación del caserío de La Hondura y la Querencia, su hacienda aledaña, tomó seis meses y bebió de los ejercicios mencionados más arriba. El procedimiento metodológico para llevarlo a cabo fue determinar primero, a partir de las teorías de creación de mundos, los aspectos que debía incluir este Universo: La geografía, la historia, las relaciones de

poder actuales, los personajes, los medios de comunicación y la tecnología. A partir de estas categorías comencé un trabajo de escritura que implicó para cada aspecto, un rastreo de información sobre la realidad del departamento, una revisión del material acumulado y retornar a mi propia experiencia personal. Este proceso significó también una búsqueda de mi propia voz narradora, que se desligaba de muchos aprendizajes en mi formación como politóloga y periodista, pues le daba vía libre a la imaginación, a un lenguaje menos académico y a un vocabulario más evocador y menos rígido.

Vale aclarar que este proceso fue muy difícil para mí, pues debía encontrar un equilibrio entre el lenguaje visual y concreto que reclaman las imágenes en movimiento y la rigurosidad propia de mi investigación en el territorio. Durante la escritura debí volver muchas veces sobre el texto procurando no caer ni en el tecnicismo propio de un informe de ciencias políticas, ni en una romanización. La escritura del Universo Narrativo supuso una transformación personal sobre mi propia relación con el oficio de la escritura, mezclando por mi formación académica, mi sensibilidad y mi experiencia subjetiva. Volví a personajes que había conocido en mis viajes al Caldero y me inventé para ellos una vida: el mototaxista, el aguatero, los paramilitares, el gallero...

Una vez conformados los personajes del pueblo, hubo una crisis en el proceso, pues el Universo parecía reñir con las convenciones del género Norte Americano. La Honduras como caserío tenía coherencia dentro de sí mismo, pero se resistía a las características del wéstern. El principal problema era que si bien estaban establecidos los grupos de poder, dentro de los personajes no figuraban desarrollados los terratenientes de La Querencia, la hacienda aledaña al pueblo. Esto significó para mí un nuevo reto, pues el proyecto estaba reclamando que conociera la historia de los terratenientes en el territorio, a saber, los miembros de mi familia.

D. ENTREVISTA A LOS GUTIÉRREZ GÓMEZ

Fue justamente en este punto del proyecto donde se hizo imperioso el rastreo de mi propia historia familiar. Fui reacia a adentrarme en esta memoria personal, pero tanto la disposición del género wéstern nacional, que reclama a los personajes de los terratenientes,

como la necesidad de hacerme cargo de mi propio lugar de enunciación en universo de Córdoba, señalaron el acercamiento a mis raíces como un paso ineludible para terminar de escribir el Universo Narrativo.

Para construir los personajes de los dueños de La Querencia, realicé tres entrevistas a profundidad. La primera con mi tío Eduardo, la segunda con mi tío Rodrigo y la tercera con mi papá. Elegí comenzar por Eduardo pues si bien éramos casi desconocidos, de los tres hermanos fue el que pasó temporadas más largas en la finca, ya que a los 18 años y contra la voluntad de mi abuelo, decidió que no quería terminar el bachillerato y se fue a vivir al Caldero.

Sentí que de los tres podía tener una experiencia más cercana a la realidad de las personas de la finca y de Seberinera. Esta entrevista reveló sin embargo un acontecimiento silenciado en la familia: su secuestro por parte de la guerrilla del EPL. Los meses de cautiverio marcaron la vida de mi tío, transformaron su manera de ver a la comunidad de Tierralta, ya que solía tener con ellos un vínculo cercano y lo llenó de rencor. Fue su hombre de confianza el que lo entregó al grupo guerrillero. El secuestro transformó para siempre las relaciones entre estos tres hermanos. Mi tío Rodrigo y mi papá que habían ido a la universidad y vivían en Medellín, se apersonaron de la negociación del rescate y proceso de liberación de mi tío respectivamente.

E. ANÁLISIS DE LAS DÉCIMAS

La metodología de análisis de este corpus de décimas se desprende del trabajo de maestría en estética de la profesora Emma Lucía Ardila: Poética de la obra de José Manuel Arango (2005). En este trabajo se rastrea el sentido de la obra poética del escritor antioqueño a partir de los planteamientos sobre hermenéutica de Hans Georg Gadamer. La profesora Ardila asegura que la interpretación poética debe aunar el análisis tanto de la forma como del contenido del poema, porque dada la condensación y la densidad de su lenguaje, allí todo es dicente y significativo. De esta manera en un ejercicio de escucha del habla del poema se llega a la significación del mismo, en donde el sentido no se queda en lo meramente denotativo, sino que adquiere una plurisignificación que permite encontrar la verdad que en él subyace. Una verdad que no tiene que ver con un dogma, sino con aquella que toda obra de arte expresa.

En términos prácticos, la metodología propuesta por la profesora en su trabajo para el análisis poético procede así: se hace una lectura general del poema con el fin de entender su contenido, se ubican época, contexto, autor, movimiento, entre otras. Luego se analiza el aspecto formal atendiendo, primero, a la estructura del poema, es decir si este tiene una forma específica, una canción o un soneto, entre otras. O si es de verso libre, el número de estrofas, puntuación, uso de resaltados, espacios entre los versos y las palabras, la rima, el conteo silábico, el ritmo interno. Luego se va a la parte del lenguaje: palabras repetidas, sinónimos, antónimos, relación del título y el poema. A continuación, se procede con los grupos semánticos. Cada poema ofrece alternativas diferentes, por ejemplo: oposición, similitud, simbolismo, la atmosfera. Y finalmente se hace un análisis donde confluyen los sentidos derivados de la lectura de forma y contenido. A menudo es necesario aventurar hipótesis y avanzar con cautela teniendo siempre claro que no se puede forzar el sentido, sino que al final cuando se encuentra la significación del poema, todas las piezas encajan en esa verdad que allí se expresa.

Para comprender cómo operan las décimas y extrapolar sus características a la escritura de guion de cortometraje, partí del análisis de Espinelas de diferentes países de Latinoamérica para encontrar rasgos transversales que permitan definirla: de México un son jorocho, de Colombia una décima de San Pelayo y de Argentina una Payada. De cada lugar elegí dos estrofas. En el caso de México son rimas independientes, mientras que para Colombia y Argentina se trata de dos estrofas de una canción.

F. EJERCICIO DE CREACIÓN AUDIOVISUAL

Dentro del curso de Investigación-creación de la maestría, se nos propuso hacer una pieza audiovisual a partir de un texto de literatura que resonara con nuestro proyecto. Elegí trabajar la poesía de Raúl Gómez Jattin para llevar a cabo una puesta en escena. Elegí a este autor ya que, con simpleza y contundencia, sin adherirse a métricas establecidas por la academia o las modas, nombra y caracteriza su lugar de nacimiento, Córdoba. La mirada de Jattin es rica en imágenes que pueden ser traducidas al audiovisual y que aluden a temas que hacen eco con el género wéstern:

la naturaleza para describir un estado del alma, un vínculo con lo indómito y un distanciamiento del modo de vida civilizado.

Trabajé a partir del siguiente poema:

El leopardo

Como fuerza de monte
en un rincón oscuro
la infancia nos acecha.

Así el leopardo—Martha Cristina Isabel—
El leopardo se asoma por tus ojos
ha saltado derrumbando años
y sobre mi niñez—de bruces—me he derribado

Sueños de un día trepando los peldaños de la eternidad:
Tú venías por el sol y yo era de barro triste
Tú tenías noticias del universo y yo era ignaro

Los años—Martha—con su carga de piedras afiladas
nos ha separado
Hoy te digo que creo en el pasado
como punto de llegada

Para la realización de la pequeña pieza le propuse a dos amigos actores de teatro, un ejercicio de improvisación, a partir de un papel que le asigné a cada uno: el peón de la finca y la bruja. La elección del papel femenino estuvo atravesada por la construcción del Universo Narrativo, ya que, dentro de la tradición oral de la región, las historias de brujas, espantos y apariciones fueron un elemento característico del imaginario colectivo de la región. Hubo material que no utilicé para el trabajo de clase y que más adelante retomé en mi ejercicio de montaje.

G. EJERCICIO DE MONTAJE

El Grupo Sonora Aguamala, encabezada por mi primo David Robledo, me invitó a participar en el proyecto IN VITRO, una propuesta creativa de la Universidad de Antioquia que

articula música y visuales, para el lanzamiento de su más reciente trabajo discográfico. Aunque sin trompetas, maracas, ni gaitas, la música de Sonora Aguamala se extiende por el oído en rizomas tropicales. A este grupo de rock de composición tradicional-batería, bajo y dos guitarras se le suma la conga con un latido primitivo que irrumpe en el ritmo con decidido regusto. Este instrumento enriquece la estructura rítmica de la percusión y se reinventa haciendo Punk, y mientras, la guitarra emula la gaita y la marimba para evidenciar aún más la confusión tímbrica. El sonido de este grupo se propulsa en el paisaje, dejando una estela con vestigios del son, el changüí y los ritmos campesinos cubanos.

Decidí articularme y aprovechar la oportunidad para realizar un ejercicio de montaje que me permitiera, por un lado, dar orden al material audiovisual recopilado hasta el momento, tanto en mis visitas a Córdoba como en el ejercicio realizado para el curso de investigación-creación de la maestría, y por el otro, extrapolar configuraciones de montaje a partir del ritmo musical, teniendo en cuenta mis exploraciones con la décima. Me interesó la propuesta además, porque desde la música de Sonora Aguamala, se propone una subversión de géneros musicales como el punk a partir de su interacción con ritmos más locales y este esfuerzo resuena con mi proyecto de visitar el wéstern y transformarlo al contacto con la realidad de Córdoba.

Para llevar a cabo este proyecto, elegí para cada canción un acontecimiento de la vida de El Caldero y Seberinera. A medida que avanzaba el concierto se iría haciendo un proceso de imbricación y transición hacia los ejercicios audiovisuales ficcionales que había elaborado a partir de mi investigación de campo y la conformación de mi Universo Narrativo. Entre tema y tema durante el concierto, había pequeñas piezas audiovisuales con los fragmentos de algunas entrevistas que permitían hilar la historia del Universo naciente de la Honduras. La relación entre los temas musicales y el acontecimiento elegido fue un trabajo conjunto con David Robledo: escuchábamos la letra de la canción y su disposición rítmica y elegimos un acontecimiento que pudiera contribuir con la significación del tema musical, al proponer desde la imagen nuevas interpretaciones del mismo. A partir de esta selección yo realicé el montaje del material.

VI. PROCESO Y HALLAZGOS: Galopar la espesura

Para comenzar el análisis de las películas de género y aplicar mis categorías propuestas, escribí un texto detallado y realicé un video sobre la manera en que las instituciones operan dentro de *The man who shot Liberty Valance*, una película de mi corpus en la que la institucionalidad hace parte fundamental del desarrollo de la historia. Para la realización del video hice dos entrevistas, la primera a José del Carmen Ortega, un abogado constitucional y la segunda a Lenis Araque, una líder comunitaria del Barrio La Torre de Medellín y les pedí a ambos que me explicaran la diferencia entre las reglas formales, ilegales y legítimas. A continuación, utilicé fragmentos de la película para ilustrar estas definiciones desde el universo wéstern.

Una vez corroborada en este ejercicio la viabilidad de mis categorías en este caso particular, comencé a aplicarlas de manera sistemática a otros wésterns y a las conversaciones que tuve con las personas de Tierralta.

A. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS Y CONTEXTO DE CÓRDOBA EN CLAVE DE INSTITUCIONES

El concepto de mito explicado en mi marco teórico es relevante para el desarrollo de mi investigación-creación pues varios autores coinciden en que es esta la característica más valiosa de las películas de vaqueros. La definición que provee Mircea Eliade expuesta arriba, permite comprender la afirmación de Miguel Ángel Navarro Crego (2011), de que los Estados Unidos no se pueden entender como Nación sin detenerse en el género wéstern, puesto que allí se combinan las proyecciones ideológicas y los patrones culturales ligados a la supervivencia de la misma, como lo son el concepto de la frontera y de Destino Manifiesto.³ Los vaqueros encarnan dichas ideas, convirtiéndose en estereotipos morales que sirven como vehículo ideológico.

A partir de estas aseveraciones teóricas y utilizando las categorías analíticas institucionales, revisé el corpus de películas rastreando cómo los personajes encarnan las

³ Este concepto hace parte del discurso de colonización del territorio estadounidense. Se afirmaba que el poderío de los blancos estaba destinado a ir desde el Atlántico hacia el Pacífico. Esta idea servía para justificar la conquista del continente y la aniquilación de los nativos.

diferentes instituciones y la manera en que el género se manifiesta sobre la disposición de un orden social naciente. Para cada categoría revisé primero el género clásico y a continuación rastree las manifestaciones en nuestro cine nacional.

Vale la pena aclarar que para este análisis tomo también algunos de los apartados obtenidos de las conversaciones del ejercicio de recepción audiovisual expuesto más adelante.

A.1 INSTITUCIONES FORMALES

En cuanto a las instituciones formales el género, puede detectarse un cuestionamiento a su capacidad de regular la realidad a la que se enfrentan los habitantes de un contexto indómito. La institución formal o bien se erige sola y de espaldas a la comunidad indiferente, o se cuestiona en su capacidad de gestión o bien, se presenta como una institución injusta y de ambigüedad moral.

Si bien el wéstern es un género colonial, la legitimidad de las figuras que representan el asentamiento de este orden formal, el *Sheriff*, el comandante de la policía o el banquero, son puestas constantemente en entredicho. La institución formal está lejos de su consagración y no solo no es capaz de garantizar la paz y la tranquilidad, sino que su imposición, muchas veces intransigente a la realidad de las comunidades, desencadena conflictos e injusticias. La llegada del ferrocarril y la instauración de la Estatalidad, son procesos sangrientos que no siempre están justificados dentro de las historias. La modernidad se da a tropezones y puntapiés, y la corrupción e ilegalidad están escondidas en el establecimiento de la formalidad. Si bien el género apela por la construcción de un ideal de orden social, reconoce y afirma que las desigualdades y la violencia hacen parte del germen mismo de este proceso, anticipando que su instauración no garantizará la paz, sino simplemente la supremacía de un grupo por encima de otros.

En las representaciones del género en el cine nacional, puede encontrarse o la languidez e inoperancia de la policía, o su intimidación a la comunidad con actos criminales, atrincherados tras los uniformes del Estado. Las figuras que encarnan a las instituciones formales presentes en

estos territorios distantes a los núcleos urbanos, están, o al margen de las problemáticas del pueblo y no tienen capacidad de agencia, o actúan de manera ilegal por no apearse a los dictámenes del Derecho formal.

A diferencia de lo que sucede en los films clásicos, el wéstern en Colombia no parece anticipar la consolidación de una clase por encima de otras, sino que más bien despliega los elementos que predicen la continuidad del conflicto. Este es un hallazgo importante, pues el género nacional parece efectivamente narrar la Soberanía en vilo, al caracterizar la idea de nuestro Estado-Nación a partir del reconocimiento del conflicto como aglutinante de la identidad del país.

Por su parte en la comunidad de Tierralta la disposición y efectividad de la institución formal, no dista mucho de la representación que el género ha hecho del Estado. Durante la conversación posterior del ejercicio de recepción audiovisual, hablamos del *Sheriff* de la película y de quién en Seberinera podría ocupar ese lugar. Como allí no hay puesto de policía y el ejército ya fue retirado del lugar luego de armisticio de Ralito, la representación de la institucionalidad formal está dada en el inspector de policía y el comisario de familia. Estos funcionarios no representan ninguna autoridad para las personas del territorio, como puede evidenciarse en la siguiente anécdota extraída de la conversación posterior a la visualización de la película:

—*“Había un policía de esos, un alcalde de esos, y uno del pueblo le puso una demanda a otro que le había pegado, entonces el alcalde le dijo:*

—¿y tú por qué le pegaste? Y el otro le dijo,

—porque ese man me dijo que yo era un hijueputa.

—Pues hasta razón tiene, dijo el alcalde. Y ahí quedó la cosa.”

Sin embargo, es más que inoperancia lo que describen los habitantes del pueblo, al igual que en las películas del género, es que los representantes de La Ley son corruptos:

—Es que por aquí no ha habido puestos de policía. Había ejército a veces y ahora de ocho nueve años para acá, después de la desmovilización de la AUC, que montaron un puesto en la Arenosa. Antes eso no lo había. En cada pueblo había un comisario, le decían alcalde, entonces a ese lo manejaba el que tenía el billetico. Aquí hubieron varios...

—Esos se llamaban Inspector de policía. El último fue Luis Salgado. Si usted decía, tengo que sacrificar una vaca, tenía que pagarle al comisario. Pa matar un cerdo, había que sacar el permiso...

—¿Y sacar el permiso era pagarle a él?

—Claro... pagarle..."

Durante la escritura del Universo narrativo, esta caracterización de la institución formal fue volcada al capítulo de Relaciones de poder actuales. Los testimonios sobre el funcionamiento del Estado en esta conversación fueron transformados en la descripción de la institución formal al Universo Narrativo. En la escritura de la Honduras, esto se tradujo de la siguiente manera:

El inspector del pueblo, que no es más que un recaudador oficial de sobornos, autoriza el sacrificio de animales a cambio de una colaboración. No sirve para mucho más. No dirime conflictos, no pone castigos, no tiene autoridad. Hace reverencias al grupo que va paso y procura no interponerse en el camino de su furia.

Para votar, toca ir lejos. Para resolver una querrela entre vecinos, toca ir lejos, para tener un bebé en un hospital, o tratar una apendicitis, toca ir lejos. O conformarse. O resolverlo a machete. O hablar con el grupo de turno. (Universo Narrativo)

Ni siquiera en condiciones de aplicación óptimas, el derecho formal y la presencia del Estado serán suficientes para comprender los modos de vida de una sociedad determinada, puesto que las reglas informales actúan más allá de que la institución formal opere adecuadamente o de que existan o no agrupaciones coercitivas al margen de la ley. Sin embargo, la importancia de las instituciones ilegales y las legítimas, como un conjunto de reglas de juego que operan en los territorios, cobran mayor relevancia en un contexto de conflicto y carencia estatal, puesto que brindan certezas en una existencia que parece completamente azarosa.

A.2 INSTITUCIONES ILEGALES

Las instituciones ilegales en el wéstern están encarnadas por maleantes que amedrentan a la comunidad. Es común que se dé, o una asociación entre estos grupos y finqueros ricos que pretenden imponer sus intereses por encima de los del pueblo, o un solapamiento entre las instituciones formales y las informales ilegales: el *sheriff* corrupto, el banquero ladrón, el hombre influyente y rico que manipula las instituciones estatales.

Una característica importante de las instituciones ilegales, tanto en el Universo wéstern como en Córdoba, es la imposición de estándares de vida y reglas vinculantes análogas a aquellas expedidas por un estatuto de gobierno, instaurando para esto castigos para el incumplimiento de sus designios. Esta es una característica que las distancia de las instituciones legítimas y de los códigos de honor propios del *cowboy*. Esto se evidenció en la conversación que hubo con los habitantes de Tierralta luego de ver la película:

—Aquí ahora mismo no hay ley, hay una sola ley que todo el mundo la obedece.

—¿Y cuál es?

—Los que sabemos, los Para...

—¿Hoy en día?

—Hoy en día.

—Si... les tienen más miedo...

—Porque hay una fiesta, por decir algo hay una fiesta y nadie pelea. Porque el que pelea hay una multa. Y una multa brava. Si unas mujeres se cogen del pelo con otra tiene una multa.

—¿Y la multa es pa ellos la plata?

—Claro... yo no sé si se la beben en cerveza o se la entregan a los mayores

—¿La multa es de cuánto?

—Las mujeres son como 100 mil pesos.

—Ahora en Semana Santa hubo tres mujeres que se agarraron. A una le quitaron 30 a otra como 50..."

Frente a la ausencia e inoperancia del Estado, los grupos al margen de la ley que se han alternado históricamente para copar el lugar de este como regulador de la vida social.

“— *¿Quién mandaba hace diez años?*

— *10 años atrás, los Paras*

— *¿y hace 20?*

— *Guerrilla*

— *¿Y hace 40?*

Todos rieron a carcajadas y con buen humor, como sin saber qué decir.”

En las manifestaciones del género clásico, las instituciones formales se alían con las ilegales, contratan sus servicios y no se ensucian las manos. Sin embargo, en el género en Colombia, es frecuente que se presente una indistinción entre los representantes de las reglas formales y las ilegales, o entre los malhechores y los personajes del pueblo. Todo esto es coherente con la guerra civil continuada que caracteriza la Soberanía en vilo.

El conflicto como *ethos* de la idea de Estado-Nación y del orden social en nuestro país, va de la mano de la promesa del wéstern, que encuentra su realización en el postrer establecimiento de una sociedad moderna, capitalista y de instituciones democráticas. Resultó interesante pensar en la tensión presente en el imaginario del Estado-Nación colombiano para la conformación de las relaciones de poder actuales del Universo Narrativo: la guerra como factor aglutinante de nuestra historia, la dificultad de instaurar instituciones estatales capaces o más aún, dispuestas a abarcar el territorio colombiano y la falta de una identidad común para construir una sociedad en paz.

Es posible establecer una analogía entre el concepto de la frontera en el wéstern y la eterna promesa vana de la paz fruto de la Soberanía en vilo. *The American Frontier*, representó durante la conquista de los Estados Unidos y posteriormente en el imaginario del género cinematográfico, aquel límite de la civilización que se extendía desde el Este a la costa Oeste del país. Esta dominación creciente del asentamiento de los colonos en el territorio, era el triunfo del carácter propiamente americano, de la posesión de la tierra, la creación de Estados, la consagración

del Derecho y el establecimiento de mercados con dinámicas económicas determinadas. El límite móvil de la frontera era el avance mismo de la consolidación de la sociedad, la expansión de los límites gobernados por las reglas de vida impuestas por los hombres blancos. Hacia el Este la civilización, el naciente orden estatal, la economía de mercados y la agricultura; más allá de la frontera, en el Oeste conquistable, la barbarie con su naturaleza indómita, los indios, la barbarie y la promesa del progreso.

De igual forma en Colombia, la frontera señalada por la conquista de la paz promete la consolidación de una sociedad más justa en la que la vida común sea posible. El establecimiento del dominio de la ley vinculante del Estado, la recuperación de la memoria y la equidad, se encuentran más allá de la narrativa de la guerra, superable con el cese al fuego y la reconciliación. Al igual que sucede con la frontera en el wéstern, la paz en Colombia es un límite móvil, que como el horizonte, nunca parece alcanzable. La paz no tiene una ubicación territorial definida, sino discursiva y se diluye constantemente por la renovación de conflictos y nuevos actores bélicos.

La Soberanía en vilo del Estado colombiano hace que territorios como Córdoba sean un escenario apropiado para representar las luchas expuestas en el género wéstern, pero cuestionando las promesas del orden democrático y civilizado. El asesinato de los líderes sociales en el departamento parece continuar reiterando, cuando menos, la indiferencia del Estado, si no su complicidad frente a los atropellos de la violencia armada contra los ciudadanos.

Desde la creación del Universo de la Honduras, el género wéstern en clave nacional reclama que se dispongan a cada paso los elementos para que el conflicto sea un mecanismo perpetuo: la presencia de un Estado incapaz, de grupos en conflicto al margen de la ley y de situaciones que reclamen la venganza.

A.3 INSTITUCIONES LEGITIMAS

Las sociedades en wéstern se construyen sobre la idea de superar el Estado de Naturaleza y constituir una vida común de acuerdo con los parámetros civilizados. Esto implica cambios en las expectativas y una superposición entre las instituciones. En el género cinematográfico el cambio institucional desde las expectativas sociales permite la conquista del territorio, la exterminación de

los que no pertenecen a la comunidad imaginada, y la instauración de reglas propias de la vida comunitaria entre iguales. El género está plagado de tensiones entre el modo de vida de la conquista que se va dejando atrás y la modernidad que se persigue, y en este contexto, las ambigüedades y contradicciones morales son fruto de una incipiente acción colectiva que propende por la instauración del progreso y la institucionalidad formal.

Comprender las instituciones no formales haciendo un énfasis en la imposición de reglas ilegales por parte de grupos al margen de la ley, supone por tanto, desconocer la importancia de las instituciones legítimas y los acuerdos comunitarios tácitos y explícitos para subsanar las carencias estatales y crear cohesión social. Contrario a la idea de binarismos ideológicos expuesta por Robert Stam, de dos conceptos opuestos en tensión, la lectura de las películas wéstern en clave de instituciones permite desligarse de una visión dicotómica de las normas. Como afirma el profesor Adolfo Eslava y su equipo de investigación, en el capítulo “Las comunidades conjugan los verbos contener y resistir”, del libro *Territorio Crimen comunidad, heterogeneidad del homicidio en Medellín*:

De hecho, informalidad se suele asociar a criminalidad y, de esa manera, el potencial informal queda reducido a su faceta ilegal. Por el contrario, es necesario emprender el proceso de identificación, valoración y comprensión de las informalidades que hacen posible la vida cotidiana de las comunidades (Eslava, et al., 2015, p. 263).

No se trata por tanto de dos posibilidades únicas en absoluto antagonismo, formales estatales e ilegales. Dar cabida a las reglas legítimas comunitarias, supone ampliar la comprensión del contexto de las películas y de la realidad del departamento. Dar cabida a instituciones-otras, diferentes a las avaladas por el Estado o a aquellas impuestas por la violencia, otorga una mirada renovada de los fenómenos sociales expuestos en el género y reconoce la fuerza de la comunidad de Tierralta, sin alterizarla. Acercarse desde esta tipificación no binaria, da pistas para construir una narrativa de la Soberanía en vilo desde el género wéstern que se oponga al canon audiovisual de nuestro país, que, retomando a Pedro Adrián Zuluaga: “al descreer de todo, no legitima nada, salvo la [...] profilaxis social (lo que por supuesto no es realizable a nivel práctico, pero sí en el terreno

simbólico). La apuesta política que Colombia emprendió en los últimos años tuvo en el cine un inesperado aliado” (Zuluaga,2011, p. 93).

En contextos rurales como los de Córdoba y aquellos expuestos en el género wéstern, donde las reglas formales no estructuran por completo la sociedad y no brindan solución a la mayoría de situaciones cotidianas, las reglas legítimas asumen un papel más protagónico como vehículos de decisión. En este sentido, se presentan como la estructura del mundo social y como un producto cultural que puede ayudar a entender el porqué de muchos procesos sociales y políticos facilitando la vida en comunidad y ofreciendo respuestas confiables a situaciones frecuentes.

Las instituciones legítimas se erigen en mi búsqueda, como la categoría de análisis más importante para comprender el género cinematográfico y la vida cotidiana en el departamento. Los códigos de honor son un hilo conductor que atraviesa las motivaciones de los personajes en las películas de vaqueros y al mismo tiempo, otorga a los habitantes de territorios de Soberanía en vilo de nuestro país, reglas de juego para vivir en medio de la incertidumbre. Tanto la idea de proeza, como el interés por construir comunidad mediante la pro-socialidad, y el mantenimiento de las tradiciones culturales, impulsan a protagonistas, antagonistas (en los films) y a ciudadanos (en la realidad) a actuar de determinada manera.

En el mundo del wéstern los personajes del pueblo otorgan gran valor a las tradiciones. Las celebraciones de matrimonios, entierros y fiestas posibilitan que el azar propio del contexto violento encuentre en las prácticas sociales un lugar seguro, garante de la cohesión social y el fortalecimiento de los lazos comunitarios. Así mismo la pertenencia al grupo se establece por la manera en que estos valores compartidos se llevan a las prácticas sociales: quitarse el sombrero en el interior de una casa, no fumar frente a las damas, prohibir la entrada de las mujeres decentes en el saloon, son actitudes que distinguen a los hombres civilizados de los salvajes. En varias películas se repiten normas de etiqueta que evidencian las expectativas sociales que permiten a las personas disminuir la incertidumbre mediante organizaciones informales transversales al Universo wéstern que apelan a su vez, por un cambio institucional basado en expectativas comunes para superar el estado de naturaleza.

De igual forma en el género nacional, en Tierralta, y consecuentemente en La Honduras, las tradiciones y costumbres son fundamentales para dar forma a los días y a las relaciones sociales en un contexto incierto. La tradición oral y la riqueza cultural que funge la cultura chilapa y crea una identidad común, ha sido en gran medida el sostén de la vida en un contexto de violencia. Las exploraciones de las costumbres del territorio, fueron volcadas al Universo Narrativo y arrojaron pistas sobre personajes.

Reconocer el valor de las reglas legítimas posibilita una mirada de perplejidad y no de exotismo, lo que en la escritura permite extrapolar la Soberanía en vilo de Colombia al Universo Narrativo y al guion de cortometraje, y dota de alma a La Honduras, que de otro modo se circunscribiría a la narración de conflictos entre grupos en oposición. Mi relación personal con el entorno, complementada con mi aproximación en el marco del proyecto, construye una perspectiva de la realidad de Córdoba diferente a aquella de una persona que se acerca por primera vez. Si bien es un contexto familiar, me sigue sorprendiendo, y por eso, no se trata de entender lo desconocido, sino de volver sobre lo que ha sido también propio y nombrar lo que a veces se invisibiliza por ser cotidiano. Este ejercicio llena de humanidad la mirada que construye a La Honduras, lo que permite que quien se acerque al texto, no se encuentre con una descripción turística y exotizada, sino cercana y perpleja.

Las reglas legítimas en mi Universo sin embargo, van más allá de la descripción sistemática de costumbres, pues se trata de reconocer cómo la comunidad de La Honduras se une para garantizar la continuidad de la vida por encima de los devenires del conflicto:

La comunidad también sabe unirse para resolver carencias y tender la mano. Cuando las inclemencias del clima arrasan con algún techo o devastan los sembrados de una familia, no falta el grupo de vecinos que asiste con un puñado de arroz o con las mangas remangadas para los remiendos del caso. No importa si la semana anterior hubo problemas de faldas o chismes que enemistaron. Conjurán juntos la bienaventuranza y lloran al unísono las penas de la callecita polvorienta en la que deben erigir su vida.

Cuando hay un muerto en la Honduras es un fallecido de todos porque son pocos y se conocen bien. Y porque las familias son móviles; se arman parejas, tienen hijos, y luego se desarman para arrejuntarse en un nuevo amor, llevando consigo algunos de los niños del anterior matrimonio: *los tuyos, los míos, los nuestros*; un lazo familiar une a los habitantes del caserío aunque no todos comparten la misma sangre. Al muerto de la Honduras lo lloran juntos, lo limpian juntos, y le arman

juntos el ataúd. Después hacen la novena del muerto, entre llantos y rones, cuentos, bailes y puñeteras, repasan durante nueve días, con sus noches desveladas, la vida del difunto, sus ires y venires en esos breves metros que son su universo común (Universo narrativo).

Reconocer sus formas de vida comunitaria y tradiciones para la escritura de La Honduras y La Querencia, dota a los habitantes de una capacidad de agencia que los hace dueños de su destino, lo que al mismo tiempo es coherente con uno de los parámetros de escritura del cortometraje propuesto por Richard Raskin: “The power of characters to act on the situation in which they find themselves, serves the interests of the story. Similarly, choice is necessary for the characters in a story to come alive” (Raskin, 1998).

Así como en el análisis de mi corpus de películas norte americanas, el rol de la mujer resultó ser importante en las instituciones informales, en las conversaciones con las personas de Tierralta, las historias de brujas arrojaron una mirada a lo femenino que se emancipa en un contexto de violencia. Este personaje de la tradición oral apareció de manera reiterada en las historias que se compartían las personas y señala una diferencia fundamental entre el Universo de la Honduras y aquel expuesto en las películas de vaqueros. Aunque en el wéstern Norte Americano se presenta a los indígenas como seres misteriosos, con poderes ligados a la naturaleza y la capacidad de maldecir el destino de los blancos, son asuntos que se exponen desde la mirada de otro que no se comprende. En cambio en La Honduras, el influjo de lo sobrenatural en la lectura de la vida cotidiana se da desde la mismidad y esta es una característica disruptiva respecto al género tradicional que se hizo presente en capítulos en el Universo que empecé a conformar y fue una decisión que pude ratificar al acercarme a la literatura regional.

B. DESCRIPCIÓN DEL EJERCICIO DE RECEPCIÓN AUDIOVISUAL

Antes

Siete personas, tres hombres, tres mujeres y un niño asistieron a la cita para ver la película. El lugar estaba preparado para la actividad, había sillas mecedoras para todos dispuestas frente a la sábana sobre la que se proyectaría la película. En una mesa central había un cono de crispetas para cada uno y un vaso de gaseosa.

La película ya estaba puesta en pausa y proyectada en la pared “Culo de pantalla” exclamó uno de los hombres al llegar.

Vale la pena aclarar que la experiencia del film terminó siendo compartida por los trabajadores de la finca, sus esposas e hijos. Los asistentes se fueron sentando en las mecedoras, el espacio terminó dividido, a la derecha se sentaron unos y a la izquierda los otros. Antes de empezar se hizo una pequeña introducción del ejercicio, resaltando la importancia de escuchar las voces de los habitantes de Tierra Alta y sus opiniones sobre el film. De igual forma se explicitó el deseo de construir una historia que transcurra en Córdoba con la que se sientan identificados. A continuación se apagaron las luces y comenzó la visualización.

Durante

La audiencia local pareció conectarse de inmediato con la historia, aunque evidentemente no están familiarizados con las costumbres de las salas de cine, pues cuando hablaban lo hacían en voz alta aunque siempre comentando aspectos de la película o haciendo chistes sobre lo que estaban viendo en pantalla.

En medio de la película empezó a llover torrencialmente, esto hizo que las personas se sentaran más cerca unos de otros, puesto que estábamos en un corredor abierto. La atmosfera se hizo mucho más íntima.

A continuación, se enumeran los momentos que generaron reacciones del público.

- Cuando el personaje de Maudie, amante del protagonista y dueña del prostíbulo del pueblo irrumpe la conversación inicial del Sheriff y el pistolero a sueldo, los vaqueros

de Córdoba empezaron a hacer comentarios maliciosos en los que hacían conjeturas sobre el posible triángulo amoroso. Esta fue la primera pista que relevaría lo importante que resultó para los hombres de esta región la historia amorosa que transcurría en segundo plano durante la aventura de los vaqueros contra los forajidos.

- Cuando el señor MacDonald envía a su hijo adolescente a vigilar desde una roca la eventual venida de un hombre contratado para expropiarlos (Cole Thornton) ordenándole que les avisara con un disparo al aire su llegada, los hombres y mujeres habitantes de Seberinera reprobaban esta acción.
- El momento en que el protagonista renuncia a su contrato con el señor Jason y comienza a andar el caballo hacia atrás, los hombres del público se entusiasmaron. Uno de ellos aseguró el que él *también sabía meterle reversa al caballo*.
- Al escuchar el disparo y ver a un hombre a lo lejos apuntándole con la pistola Cole Thornton mata accidentalmente al hijo menor de los MacDonald. Vale la pena resaltar aquí que la parte del público oriunda de Córdoba recibió este acontecimiento en silencio, mientras que, por primera vez en la película, la fracción de público que venía de la ciudad reaccionó en voz alta sorprendidos por la muerte del muchacho.
- Al cadáver de su hermano muerto, la hija del señor MacDonald sale a perseguir a Thornton contra las advertencias de su padre. Uno de los hombres del público exclamó: “no joda, pela”
- La escena en la que Mississippi es presentado y queda en evidencia la enorme habilidad que tiene con los cuchillos debido a que lanza uno que se entierra en el corazón de uno de los maleantes, las mujeres de Seberinera giraron la cabeza y los hombres se emocionaron haciendo comentarios entre sí.
- El interés por las historias de amor nuevamente se hace evidente cuando hablando sobre el nuevo alcoholismo del Sheriff del Dorado, uno de los personajes asegura

que “se enfrentó a unas faldas y perdió” los hombres y las mujeres comenzaron a hablar al respecto y a hacer chistes sobre el despecho.

- Los vaqueros disfrutaron la escena en la que Cole enseñaba a Mississippi a disparar, se reían de los intentos fallidos de este último y se mostraron entusiasmados cuando fueron a la tienda de pistolas a comprar una escopeta para el joven aprendiz.
- Igualmente, los hombres se vieron interesados en el reencuentro entre Cole y Maudie. Los tres se inclinaron hacia delante cuando se besaron para saludarse luego de meses de no haberse visto. Uno de los hombres se inclinó a susurrar algo al oído del otro que se rió con el comentario.
- Durante el enfrentamiento entre los dos amigos, Cole que regresaba al Dorado a avisar al Sheriff de la inminente llegada de la pandilla contratada para hacer el trabajo que él había rechazado y JP que yacía tendido en la cama de la borrachera prolongada en la que estaba sumido hacía un tiempo por un mal de amores, el público local hacía chistes y parecían disfrutar la escena del borracho. Cuando Mississippi prepara un brebaje para bajarle la borrachera, tanto hombres como mujeres hacían comentarios entre risas. Más adelante cuando el Sheriff se abalanza contra su amigo que le tiró un cubo de agua para despertarlo y terminan a los golpes, uno de los hombres exclamó entre risas “*Sebera puñetá*”

La parte más lenta de la película no implicó muchas reacciones de parte del público, que volvió a inquietarse únicamente hacia el final, ya que la relación entre Maudie y Cole parece haber terminado, aunque se dan indicios de que él iba a buscarla para pedirle otra oportunidad. *¿Pero al final regresan o no?* Fue el comentario seguido de risas con el que se cerró la visualización del film.

Después – Grupo focal y análisis de la conversación

Terminada la película se procedió a poner el Power point descrito más arriba para iniciar la conversación con las personas de Tierra Alta.

Respecto a la relación entre los pueblos, las personas de Seberinera aseguraron que había grandes diferencias: “No porque eso allá hay casas de dos plantas, casas en madera casi todas... Aquí eran en paja, eran en otro estilo. Allá las calles bien anchas”. Reconocieron que hace unos años todo el transporte que se daba en esta zona era *en bestia*, e incluso se insinuó cómo tener un buen caballo era un signo de poder y ostentación que permitía obtener una jerarquía social superior: “Eso era todo, el que tenga el mejor caballo”. Sin embargo, ni siquiera en aquella época en la que no se veían motos o carros por esta zona las personas salían armadas de cotidiana, a diferencia de lo que vieron en el Dorado. “El que iba armado era ladrón de ganado, era guerrillero”.

Frente a la imagen de la segunda diapositiva, los asistentes aseguraron que sí han existido historias de puñal, pero aclararon que no se lanzaban, sino que se enterraban directamente. También sacaron a flote en este punto historias con machete, uno de los asistentes contó cómo había visto un hombre matar a otro en San Francisco del Rayo. Uno de los clientes entró a la tienda a pedir a su dueño una cerveza más. El tendero que ya le había dado cuatro cervezas le dijo que no le vendería más hasta que no le pagara lo que había consumido: “...y como el otro man no quiso, salió el otro y raca chaca chaca, fueron como 8 chuzones... Esa sí la presencié yo”. Al parecer, más que los enfrentamientos con cuchillos, el machete es el arma con la que se dan las pugnas pasionales en Córdoba: “Sí... Yo también a un muchacho a machete lo ví matar también. Otro lo cogió así y cha cha cha...”

Frente a la pregunta de por qué Cole salva a Mississippi en la escena en la que se conocen, los asistentes a la película interpretan en esta acción del protagonista, una estrategia premeditada para conseguir un subordinado: “Pa beneficio de él más adelante, que fue lo que hizo. Porque vio que él era bueno.

-Si la unión hace la fuerza, dos son más.

-Sí, porque después ese era como un escolta de él un hombre de confianza y de seguridad de él”.

Leyeron por tanto la relación entre Cole y Mississippi, no como una amistad verdadera o un vínculo de maestro y aprendiz con toques paternos, sino más bien una relación de sometimiento voluntario de parte de Mississippi.

Respecto al antagonista, Nelse McLeod, el público local tenía varias opiniones. Primero que era él el que mandaba en El Dorado, a pesar de no vivir en el pueblo y llegar allí a penas a la mitad de la película, sin intención de imponer su ley sino con un propósito claro respecto a la expropiación de una finca particular: “Ese era el terror del pueblo, ese era el de la pandilla. Ese era el Dueño del Dorado”. Y otro más dijo “Sí, a ese era al que temían, pero después lo mataron”.

Desde mi perspectiva de análisis de las reglas formales e informales y su incidencia en el orden social, resulta llamativo que la hegemonía de poder esté vinculada a una relación mediada por el miedo. Esto es característico de las reglas informales de tipo ilegal, impuestas con intimidación por grupos al margen de la ley. Teniendo esto en cuenta pregunté a qué actores de la región se les parecía Nelse McLeod. La respuesta inmediata, casi como un reflejo: “A la guerrilla”. Si bien esta banda de maleantes tenían en el film, a mi modo de ver un comportamiento que se asemeja más a los paramilitares, ya que más que un ideal político que buscaba someter a un Estado que se les antojaba injusto, eran una especie de ejército privado que se encargaba de desterrar campesinos a favor de los ganaderos ricos. “¿y por qué a la guerrilla?”

-Porque es que la guerrilla salía como al escondido, y los paracos eran como más de frente.

Este salía escondido estaban como en el monte... - otro de los asistentes lo contradijo

-Pero estos no estaban escondidos Dixón, estos salían y hacían revuelo a donde llegaban.

-Sí, pero de todas formas se parecen más a la guerrilla”.

En este punto de la discusión comienza a evidenciarse la relación histórica que los habitantes de esta zona han tenido con ambos grupos, la convivencia con los paramilitares parece ser más viable y cotidiana, mientras que la guerrilla fue un actor que generó temor entre los habitantes, con los que no se mezclaron ni coexistieron nunca.

- ¿Pero qué actores se han armado en Córdoba porque les pague gente con plata? “Si lo va a comparar así... Claro, nada que decir. Así es. Se parecen más a los paracos”

A continuación, en la presentación estaba el retrato del personaje del Ranchero rico. Frente a la pregunta de a quién se parecía este personaje rollizo y rozagante hubo un silencio incómodo. Nadie se atrevía a hacer una comparación, aunque era obvio que se trataba de un terrateniente, figura conocida por los trabajadores del capo en esa zona del país. “Se parece a Lenin” (uno de los vaqueros participantes del foro, alto y muy flaco) todos rieron con el chiste, por la evidente diferencia física entre el personaje de ficción y el campesino. Entonces una de las mujeres dijo “No, yo ahí sí no entendí nada...” otro de los asistentes le aclaró “La familia grande de la pelada que disparaba tenía una tierra que ese señor quería” La mujer aseveró entonces “Parecido a lo que ha pasado aquí, muchas veces, sacan a la gente para quitare el ganado, las tierras... Pasó mucho con los paramilitares...”

A continuación, estaba la primera diapositiva de un personaje femenino, hija de los MacDonald que no usaba falda y que portaba un revolver. La describieron como “Bravísima... Tenaz” y al preguntar por personajes así en su propio contexto continuaron molestando a Lenin, diciendo que se parecía a su esposa: “Así era Naurí en un tiempo. Allá en Miraflores. Así fue que Lenin la conquistó”. Insistí con la pregunta de si en este contexto existen mujeres así “hay mujeres pelionas, pero de armarse y así, no... Pero mujeres de montarse a un caballo, coger un animal, ordeñarlo, traer una pila de leña a la casa, sí.

-Pero de hacer trabajo de hombre sí, abundan.

-También echadas pal ante, no les da miedo de nada...” Nuri respondió entonces al chiste que le habían hecho a su marido diciendo a Dixón: “De eso hemos visto por aquí, una hermana suya. A la hermana de Dixón la he visto vaquiando, castrando la he visto cortando leña... y ha tenido mucha fama por eso, porque corta leña y ayuda al papá, al monte, al plátano a lo que le toque.

-Sí, ella es así.

¿Y está casada?

-Sí ella está casada, tiene hijos. Ahora está en el Chocó. Y salen a vaquiar...

-De eso la he visto a ella - Insiste Nuri - de botas y todo...”

La conversación continuó con el *Sheriff* del pueblo, en este punto nuevamente se retomaron conversaciones sobre los diversos grupos de poder que históricamente han habitado el departamento y quedó en evidencia que el Estado es un actor distante, corrupto y poco efectivo en la resolución de conflictos y conformación del orden. Respecto al personaje del Sheriff que incumple con su papel por su afición al alcohol una de las mujeres lo defiende “Pero yo creo que él se volvió alcohólico por una decepción amorosa... él era bien plantado y a cualquiera le puede pasar eso”. Todos asienten con solemnidad evidenciando de nuevo la importancia de las relaciones amorosas en su lectura de la película, aunque estas estaban en un segundo plano.

- Y después se recuperó, a la fuerza pero se recuperó”

- ¿Y los policías de por aquí son correctos?

- “Yo no digo nada de eso porque nunca he vivido nada de eso. Nunca he tenido una experiencia de esas no...

- Es que por aquí no ha habido puestos de policía. Había ejercito a veces y ahora de ocho nueve años para acá después de la desmovilización de la AUC, que montaron un puesto en la arenosa. Antes eso no lo había. En cada pueblo había un comisario, le decían alcalde, entonces a ese lo manejaba el que tenía el billetico. Aquí hubieron varios...

-Esos se llamaban Inspector de policía. El último fue Luis Salgado. Que usted lo conoció... Si usted decía, tengo que sacrificar una vaca, tenía que pagarle al comisario. Pa matar un cerdo, había que sacar el permiso...

- ¿Y sacar el permiso era pagarle a él?

-Claro... pagarle...”

La relación con el Estado está representada en funcionarios corruptos que se aprovechan de su cargo para obtener beneficios económicos. Por lo demás parecen ser figuras bastante inútiles. Siguiendo con el tono jocoso con el que estas personas enfrentan las adversidades contaron un chiste: “había un policía de esos, un alcalde de esos, y uno del pueblo le puso una demanda a otro que le había pegado, entonces el alcalde le dijo, ¿y tú por qué le

pegaste? Y el otro le dijo, porque ese man me dijo que yo era un hijueputa. Pues hasta razón tiene, dijo el alcalde". Todos se ríen.

Sin embargo, no quedaba claro el papel de las instituciones estatales en los conflictos cotidianos de la comunidad. Por eso pregunté qué pasaba si había una pelea a golpes en el pueblo.

"Si había una pelea brava, en la época de mi papá, venía y lo ponían preso. Había una cosa de madera, llamaban, cepo.

-No joda.... - Dijo otro como recordando.

-Eso tenía varios huecos. Yo no lo conocí pero sí me lo describieron: Si usted tenía pata delgadita, en el delgadito. Si usted tenía pata gruesa, en el grueso. Y ahí amanecía hasta que venía la policía o se le pasaba la borrachera.

-¡¡¡Va pal cepo!!!!"

La conversación sobre la autoridad continuó de manera fluida. "¿Quién mandaba hace diez años?

-10 años atrás, los paras

- ¿y hace 20?

-Guerrilla

- ¿Y hace 40?" Todos rieron a carcajadas y con buen humor, como sin saber qué decir.

Por ultimo estaba la imagen e John Wayne que se prestó para una conversación entre ellos.

"Ese era el que defendía a la gente de los malos.

-Ese man era como legal, ¿no?

-Sí defendía de los malos a la gente del pueblo.

-Él tenía su ley de él. A él no lo contrataba nadie.

-Tenía una moral de él y ya no quiero que se metan con esta gente y ya". Indagué entonces por este tipo de ley informal vinculada al honor y la lealtad:

- "¿Y ustedes creen que esa ley personal, ya que la policía no funciona, aquí tiene más sentido?

-Aquí ahora mismo no hay ley, hay una sola ley que todo el mundo la obedece.

- ¿Y cuál es?

- Los que sabemos, los para...

- ¿Hoy en día?

- Hoy en día”.

Comenzaron entonces anécdotas que pueden ser útiles para la construcción del guión. En las corralejas de este año tres mujeres se pusieron a pelear y los paras intervinieron, cobrándole una suma de dinero a cada una.

- “¿Y la plata de la multa es para ellos?

- Claro... yo no sé si se la beben en cerveza o se la entregan a los mayores, pero es para ellos”.

Por último, vino la discusión sobre Maudie, uno de los personajes que durante la película generó más atención e interés por su relación amorosa con el protagonista.

- “Pero al fin qué? ¿se quedó con él?

- Si, al final ¿lo perdona o no lo perdona?

- ¿Ustedes que creen? Una de las mujeres responde:

- Es que esa vieja está más enamorada de ese tipo, claro que lo recibe”.

Uno de los hombres dice que ella era como la dueña del burdel del pueblo, que era como la sabelotodo del Dorado: “Sabe quién es malo, sabe quién llegó, quién es bueno. A quién le puede colaborar...

- ¿Y por qué tiene tanta información?

- Porque está con todos. Todos se ríen y una mujer aclara

- Parando el oído oyendo todo y le cuenta al otro y al otro y al otro. Comunicativa por no decir chismosa....

- Y hay gente aquí comunicativa? Todos exclaman que uff, que mucha gente chismosa,

- No cocinan por estar pendiente en la ventana de quién llega-

- Como las brujas, recostadas en las paredes a ver qué dicen de ellas”

Por último, hice directamente la pregunta de si este tipo de película podría contar la historia de un personaje de Córdoba, la respuesta fue concluyente:

- “Había que meterle la pelea de gallo, las carreras de caballo, que se atreviese un man y se pongan a pelear. O una fiesta de toros, se sale un toro y las mujeres corriendo y los pelaos. Y la sabelotodo, una bruja”. Uno de los hombres chifla y todos parecen asustarse. Entonces el que chifló se ríe malicioso.

C. PROCESO DE ESCRITURA DEL UNIVERSO

Dada la relación entre los contextos sociopolíticos del wéstern y de Córdoba, y teniendo en cuenta el objetivo de escribir un guion de cortometraje, la inquietud por la mejor manera de encarar esta escritura se perfiló a la luz de estas cuestiones. Apropiarse de un género cinematográfico definido para la construcción de un corto en un contexto puntual, requirió en mi proceso una búsqueda formal que inició con la configuración del Universo Narrativo de la Hondura y La Querencia. Esta metodología enriqueció la escritura puesto que en este mundo se imbrican la comprensión del género wéstern desde la manera en que representa las instituciones, con las manifestaciones de las luchas de poder y características culturales propias del departamento de Córdoba.

La creación de La Hondura y su hacienda aledaña La Querencia, se desprendió del análisis de las instituciones en las películas wéstern y de la investigación del contexto del departamento; su historia, sus dinámicas de poder, sus manifestaciones culturales; así como de las conversaciones con personas que desde lugares diferentes, han habitado Córdoba: oriundos de Tierralta y Planeta Rica, trabajadores del campo, ex combatientes guerrilleros y sus familiares, hacendados y académicos interesados en este lugar. Esta metodología de creación implica también una postura ética respecto al oficio de escritura para el audiovisual rural en Colombia, especialmente en temáticas relacionadas al conflicto del país. Se trata de contar una historia desde el respeto a la comunidad, evadiendo una mirada que los exotice, reconociendo la importancia de las formas que tienen de narrarse a sí mismos y al mundo en el que viven.

Configurar el Universo de La Hondura y La Querencia fue un paso que reveló varias ventajas. Primero, este producto se convirtió en un texto de referencia a la hora de escribir la historia, puesto que afloró dentro de un mundo comprensible y por tanto, fue posible remitirse al Universo en el que se enmarca para definir locaciones, recorridos, determinar la manera en que los acontecimientos se desenvuelven coherentemente, la forma en que un personaje actúa, o la viabilidad de un hecho determinado. Segundo, este Universo Narrativo puede ser consultado, intervenido y aumentado por otras personas que deseen contar historias dentro del mismo

contexto, lo que implica la posibilidad que otros se lo apropien y lo enriquezcan. Tercero, desplegar este mundo me permite continuar construyendo otros cortos que se desarrollen en el mismo lugar, lo que quiere decir que el producto no se agota en el marco de este trabajo, sino que por el contrario, marca el punto de partida de un camino que se puede seguir andando por fuera del ámbito de la maestría.

Cabe señalar aquí la importancia de la aproximación a la literatura para este proceso. Rastrear la manera en que se han contado historias de ruralidad en nuestra región develó relaciones entre el género cinematográfico en Colombia y las novelas de ruralidad. Así mismo, estas obras ratificaron algunas características disruptivas respecto al wéstern americano que se incluyeron en La Hondura y La Querencia.

En la obra de Juan Rulfo se construyen lugares ficticiales, Comala y Luvina, a partir de la realidad de México después de la Revolución. En las narraciones los entornos son tan importantes como los personajes que en ellos se mueven y sus acciones se comprenden por las particularidades de los lugares que habitan. Comala es como la Hondura, un pueblo que se construye bajo la influencia de la hacienda aledaña, La media Luna. La preponderancia de la naturaleza, la evidencia de las tradiciones que acunan, los vestigios de la violencia y la tipificación del poder, la diferencia de clase y la ausencia de la estatalidad, son características que encuentran un eco en mi propia búsqueda. El uso del lenguaje coloquial y la forma de hablar de los personajes es una de las características que más me interesan de este autor. Esta lectura evidenció la necesidad de construir el habla de los personajes de manera fidedigna para dar riqueza a la historia. Este proceso del guion se dio durante mi estadía en Holanda y por esta razón no podía viajar al Caldero a pedir ayuda a las personas del lugar. A través de audios de whatsapp, mi primo Rubén que vive en Montería y pasa largas temporadas en El Caldero, me ayudó a reescribir los diálogos de manera que los personajes utilizaran expresiones propias de la zona para dar verosimilitud y fuerza a las conversaciones.

En Los Sangurima por su parte, se construye la figura del terrateniente Nicasio Sangurima, dueño de una hacienda de la que mi pueblo toma el nombre, La Hondura. Nuevamente las voces de la región que describe hacen uso de un español no castizo y un lenguaje informal que enriquece la narración, llenándola de ritmo y de color. Al contar la historia de esta familia rica y poderosa que

establece las reglas de vida de la comunidad en la que su finca tiene influencia, la novela caracteriza también las costumbres de la costa del Ecuador, sus relaciones de poder en el contexto rural y la importancia de los códigos de honor y la violencia para el establecimiento de un orden social.

Tanto en *Los Sangurimas*, como en *Pedro Páramo*, el personaje de un latifundista recio, capaz de imponer su voluntad y ejercer mando sobre la comunidad, regido por códigos de honor que él mismo establece, caracterizan las relaciones sociales en el campo Latinoamericano. Estas obras ratificaron la importancia de crear los personajes dueños de la finca, que en principio habían sido obviados por mí, y proveen así mismo, un argumento para la selección del personaje principal del corto dentro del Universo creado. Además, en ambas novelas son evidentes las tensiones sociopolíticas de ambos países y la manera en que estas inciden en el poderío de los patriarcas. La Revolución mexicana y la mafia son variables capaces de transformar los modos de vida, que bien, o entran en tensión con las instituciones imperantes, o se alían con ellas para establecer el control territorial.

Si bien los personajes de Pedro Páramo, que es descrito como “un rencor vivo”, y Nicasio Sangurima, son coherentes con la representación de género wéstern en el cine Latinoamericano, por encarnar a un terrateniente que abusa de su poder, esta simplificación no me parece suficiente para retratar la Soberanía en vilo. El hacendado nunca recibe afrentas de los campesinos respecto a los que siempre mantiene una superioridad. En mi Universo en cambio, es importante que las ofensas vayan de una clase social a otra, pues esto dispone los elementos que proveen a las partes de argumentos para buscar la venganza y mantener una continuada confrontación.

Para la construcción de los hacendados las entrevistas con mis tíos y mi papá fueron fundamentales. Conformar estos personajes permitió superar un estancamiento en el que se había sumido mi proyecto durante la escritura del Universo, pues su presencia dota fue fuerza a las interacciones del pueblo y al carácter de los personajes de la Honduras. Así mismo reivindica el género por desplegar personajes que permiten que se circunscriba al wéstern.

En este punto del proyecto mi trabajo tomó un giro inesperado porque hice consiente mi propia herida. Durante las conversaciones con mi tío Eduardo descubrí que su secuestro había transformado nuestra familia. El personaje basado en Eduardo, Hernando Soto, pasó a ser el

protagonista de mi corto y toma el nombre de O2, pues esta era la marca que mi abuelo usaba en sus reces y se convirtió en el apelativo con el que los guerrilleros se referían a él durante el cautiverio. Aunque es hermano de mi papá y miembro de mi familia, éramos casi desconocidos. Habíamos compartido algunas reuniones a lo largo de la vida, pero nunca tuvimos una conversación. Este trabajo me permitió, aunque no lo había anticipado, acercarme a él y nombrar un acontecimiento silenciado por muchos años. Más allá de los alcances académicos o creativos que pueda tener este trabajo, construir una relación con Eduardo justifica de manera personal este trabajo. Sentí que el camino de mi tesis hallaba un sentido humano e íntimo que resonaba en mi propio ser por el reconocimiento de esta tragedia.

No se trata sin embargo de hacer una apología a la postura personal de mi tío Eduardo, fruto de su sufrimiento en el secuestro. A pesar de ser miembro de mi familia, mi postura como politóloga y mis propias convicciones políticas me absuelven de comulgar con sus odios. El personaje que se inspira en Eduardo está lejos de ser un héroe y como todos los habitantes de mi Universo, es a la vez víctima y perpetrador de la violencia.

Escribir los personajes de los terratenientes significó para mí adueñarme del lugar que habito en El Caldero. Soy la hija del dueño de la finca, gozo de privilegios por virtud de las desigualdades propias del territorio, que me permitieron viajar, educarme y hacer esta investigación. No miro a los habitantes de Seberinera con una tierna condescendencia. Los admiro por su sabiduría, pero también soy consciente de sus crueldades. Y de las inequidades de mi familia. Y de cómo mi familia y los habitantes de estos lugares han sido golpeados por la violencia de los grupos al margen de la ley. Y de cómo, a su vez, los miembros de estos grupos son empujados a la guerra por la inequidad social.

Volviendo a la literatura, en *Respirando el verano*, se narra la historia de un pueblo de Córdoba. El sofoco del calor, las relaciones íntimas y violentas en el interior de la familia, el abandono y abuso estatal y la decadencia del país encarnadas en una casa familiar, continúan señalando constantes en las representaciones rurales desde la literatura regional. En esta historia el personaje de la abuela Celia es central, evidenciando la importancia del rol femenino para el establecimiento del orden, el mantenimiento de la memoria y la continuidad de la vida en este

contexto específico. Esto señala una diferencia importante con los otros textos en los que las mujeres tienen un papel más pasivo. Por esta razón, partí de este personaje para escribir a Petronila, la partera de la Honduras que tiene un rol importante en el cortometraje. Es una anciana fuerte, capaz de enfrentarse a los varones más temibles y que goza del respeto de la comunidad, es dueña de su destino que ha decidido libre y conscientemente no dejar nunca el caserío que la vio nacer.

Es importante señalar, que tanto en *Pedro Páramo*, como en *Los Sangurimas* y en *Respirando el verano*, la tradición oral, la superstición y la irrupción de lo sobrenatural caracterizan una cosmovisión rural del mundo. Pactos con el diablo, regresar de la muerte, recibir mensajes de la naturaleza y premoniciones aciagas, son asumidas con naturalidad por los personajes de las historias. Dentro de estos universos hay un desprendimiento de una lectura racional de los acontecimientos, evidenciando otras formas de epistemología que parecen perfilar la comprensión del mundo en el campo de nuestra región y que señalan una característica propia, distante de las pretensiones modernas del wéstern americano. Estas representaciones ratificaron en mí el deseo de incluir la comprensión sobrenatural de los fenómenos y un halo místico en el Universo de La Honduras, a pesar de ir en contravía del canon del género, es una de las características propias que propongo para el Universo wéstern de la Honduras.

En una de las historias que me contaron los trabajadores de la finca, escuché hablar por primera vez de los decimeros. Mi primer acercamiento a la décima fue volcada a mi Universo:

De la muerte de un decimero famoso cuentan en la Honduras que era tanto lo que sabía, que no se moría nada, y que para que pudiera descansar en paz hubo que volverle a cantar todas las canciones que había trovado y que tenía anotadas en un cuaderno de muchas páginas amarillentas.

Este fue el primer asomo de la Espinela en mi proceso y se evidenció como ligado a la sabiduría, la memoria y la magia. Una vez concretadas La Honduras y La Querencia, volví sobre este indicio y descubrí en la décima el punto de partida para el siguiente paso de mi investigación-creación.

Otro paso importante para la consolidación del Universo Narrativo, fue darle orden al material audiovisual que había recolectado desde antes de empezar la maestría. Esto sucedió cuando trabajé con el grupo musical Sonora Aguamala, de la disquera Música Corriente en el marco de In Vitro, una propuesta creativa de la Universidad de Antioquia que articula música y visuales. Con Sonora Aguamala decidimos hacer del concierto un espacio en el que se desplegara el Universo de la Hondura, incluyendo material recogido en campo y las puestas en escena que hice para la materia de investigación-creación. El concierto tuvo lugar en el teatro Camilo Torres de la Universidad. Realicé el montaje de 21 videos, que incluían no solo el acompañamiento para los temas sino transiciones entre uno y otro. Vale la pena aclarar que la música que acompaña a estos videos, no está grabada en un estudio, sino que fue recopilada durante uno de los ensayos a los que asistí para conocer la propuesta musical y sobre esta hice el ejercicio de montaje. Hicimos tres ensayos para corroborar que efectivamente había una correspondencia entre lo que sucedía en el video y la música en vivo, pues la edición está condicionada por el ritmo de la música.

El proceso de montaje y el concierto me permitió corroborar desde la práctica audiovisual la relación existente entre el wéstern, Córdoba y la Hondura y explorar la manera en que el tono del género se puede transformar al contacto con la realidad del contexto del departamento a través de mis ojos. Volver al material recopilado, con un propósito creativo que no estaba trazado en principio como uno de los pasos de mi proyecto, renovó mi mirada sobre los personajes y acontecimientos, y reafirmó la importancia de las instituciones legítimas.

El ejercicio permitió articular el material que había grabado en Tierralta, con el que realicé para la materia de investigación-creación. Adicionalmente, uno de estos videos fue reeditado con el master de la canción y se convirtió en el video clip del tema Oro viejo.

D. METODOLOGÍA DE ESCRITURA A PARTIR DE LA DÉCIMA

Las décimas son una tradición que contiene a otras, pues transmiten en sus versos las costumbres de la región, como por ejemplo la manera de tejer una hamaca, las leyendas del monte y la historia de la guerra. Así mismo narran también los oficios familiares compartidos de una generación a otra, los valores, los saberes del campo, los chistes, las historias de brujas y apariciones, las corralejas, las galleras, las carreras de caballos, el porro y el baile. En ese sentido puede decirse que compendian la cosmovisión de Córdoba, pues si bien es un estilo de verso presente en toda la región latinoamericana, los contenidos temáticos que se dan en el departamento están ligados a las particularidades de la región, en cuanto a prácticas de vida y memoria del conflicto.

A continuación, se presenta el resultado del análisis de décimas provenientes de tres países, ubicándolas en el norte Centro y Sur de América Latina, para comprobar si las relaciones entre forma y contenido se mantienen a lo largo de la región. Siguiendo con la metodología descrita arriba, lo primero es detenerse en la estructura del poema, que en este caso tiene una forma específica, la Espinela.

En *El arte del verso*, Tomás Navarro define la décima desde sus características formales. Como su nombre lo indica, está formada por 10 versos, cada uno de ellos octosílabo. De acuerdo con el autor, la décima “Consta de dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace, ABBA:AC:CDDC” (Navarro, 1975 p.127). Las décimas pueden por tanto dividirse en tres partes, dos rimas y un enlace que sirve como transición entre ellas.

Debido a que la estructura de la rima, el número de sílabas por verso y la cantidad de versos, obedecen a una forma preestablecida, este análisis se centró sobre todo en la relación que existe entre la forma y el contenido, indagando especialmente por los versos quinto y sexto que operan como enlace entre las dos partes de la décima, pues ahí, en la porción más pequeña que sirve de enlace, se suspende la rima y por esto parece a priori, ser un elemento muy importante dentro del sentido de las décimas.

En cuanto a la selección de los grupos semánticos, fue posible encontrar continuidades en las primeras lecturas de los poemas elegidos: la autorreferencialidad del autor, la presencia de otros personajes y preponderancia del espacio habitado. A partir de estas coincidencias se determinaron grupos semánticos que facilitan un análisis comparativo.

Son Jorocho

Décimas vaqueras

Guillermo Cházaro

(Corral Nuevo, Veracruz, México)

A) Canción 1

- | | | | |
|----------------------------------|---|------------------|----------------|
| 1. Te digo prenda querida | A | | Parte 1 |
| 2. jorocho de mis desvelos | B | | |
| 3. que si me marchó a los cielos | B | | |
| 4. no va a ser como una huida. | A | | |
| 5. Será la poster partida | A | VERSOS DE | Parte 2 |
| 6. tras un jinete celeste | C | ENLACE | |
| 7. el mismo que puso en este | C | | |
| 8. trovero de la llanada | D | | |
| 9. corazón en la jugada | D | | |
| 10. al monto de lo que cueste | C | | |

Grupos semánticos A

Yo poético	Tu poético	Muerte	Espacio
3, 4, 5, 6, 8. Él siempre está en movimiento	1. Lo más valioso que tiene	3. La muerte no se lo lleva, él se marcha tras ella.	2. Jorocho, gentilicio. Veracruz
1, 2. Enamorado	2. Que viene de Veracruz	4. No huye	8. Llanada, topografía

8. Trovero		5. La última vez que se va, siempre se está yendo.	6. El cielo es una llanada en donde galopa dios
9. Pone el corazón en lo que hace		6. Jinete celeste (dios)	
10. Apuesta todo			

- **Parte 1 o primera redondilla: versos 1 a 4**

Contenido: La muerte

Comienza con un yo poético que se dirige a un tú en los **versos 1 y 2**, una mujer de Veracruz a quien ama. En el **verso 3** se nombra por primera vez a la muerte, pero no como un suceso en el que el narrador tiene un rol pasivo, sino más bien como acción que él emprende, él *se marcha a los cielos*. Sin embargo este marcharse, aclara el narrador en el **verso 4**, no es un escape, su muerte tiene otra connotación.

- **Parte 2 o versos de enlace: versos 5 y 6**

Contenido: Metaforización de la muerte del trovero que le permite tener frente a esta, la misma actitud que ha tenido frente a la vida. La capacidad poética para enfrentar la muerte es la que le da sentido a su vida.

En el **verso 5** se caracteriza esta muerte del yo poético, este irse al cielo, como la postrer partida, es decir, parece indicarle a la mujer a la que le habla que como otras veces antes, se marchará al morir pero esta vez será de manera definitiva.

En el **verso 6** se habla de nuevo de la muerte, refiriéndose a dios y caracterizándolo como un jinete celeste. Esta manera de nombrar a dios evidencia la forma en que el narrador comprende y lee el mundo, pues no es gratuito que la parca sea un jinete.

- **Parte 3 o segunda redondilla: versos 7 a 10**

Contenido: Descripción del yo poético a partir de su actitud frente a la muerte

En la segunda parte de la décima se caracteriza al yo poético a partir de la continuación de la definición de la figura de dios, pues en el **verso 7**, se describe al jinete del cielo como el que otorgó al narrador las particularidades que definen el destino del (**verso 8**) *trovero de la llanada*. Quien canta es por tanto un habitante de la llanada, que pone siempre todo el corazón, **se juega la vida (verso 9)** sin importar el costo (**verso 10**).

Tema central de la décima:

La concepción del trovero frente a la vida

Significación de canción 1

Un trovador andariego expresa su actitud ante la muerte, coherente con su forma de vivir, con valentía, como una aventura más en la que lo apostará todo, sin importar el precio.

B) Canción 2

- | | | |
|------------------------------------|---|---------------------|
| 1. Desciendo de un gran señor | A | |
| 2. que fue amo en Corral Nuevo | B | Parte 1 |
| 3. en cuyo nombre me elevo | B | |
| 4. con la gala del honor. | A | |
| 5. Él pudo encarnar la flor | A | VERSOS DE
ENLACE |
| 6. de caballeros andantes | C | |
| 7. y los vientos arrasantes | C | |
| 8. respetaron su valor | D | |
| 9. fue por ley dominador | D | Parte 2 |
| 10. de los bravos toros de antes | C | |

Grupos semánticos B

Yo poético	Personaje: Padre	Espacio
1. Procedencia	1. Gran señor	2. Corral Nuevo (Veracruz) lugar del dominio del padre

3. El nombre de su padre le concede superioridad, lo eleva	2. Fue un Amo en Corral Nuevo (Veracruz)	7. Vientos arrasantes que respetan el valor del padre
4. El nombre de su padre lo eleva pues hereda de él su honor	3, 4. Tenía nombre y honor y se los hereda a su hijo	10. Bravos toros de antes que son más fuertes que los del presente y que también eran dominados por su padre
	5, 6 Encarnó la flor, fue lo más excelso entre los caballeros andantes	
	7, 8. Era tanto su valor que dobló la naturaleza	
	9. Dominador, se imponía como si fuera la ley	

- **Parte 1 o primera redondilla: versos 1 a 4**

Contenido: El orgullo de la estirpe paterna

El yo poético habla de su procedencia paterna (**verso 1**), de la manera en que su padre fue amo de su lugar de origen (**verso 2**) y esa fama de su padre le concede por herencia honor a él que es su hijo. (**verso 3 y 4**)

- **Parte 2 o versos de enlace: versos 5 y 6**

Contenido: Su padre encarnó lo más excelso de los caballeros andantes, es decir, su padre fue el caballero andante por antonomasia

- **Parte 3 o segunda redondilla: versos 7 a 10**

Contenido: Caracterización de su padre, el caballero andante

La hombría de su padre, su valor y su honor, se evidencian en su potencia, pues era capaz de subyugar, incluso, a la naturaleza. El viento lo respetaba, dominaba los toros y mediante la fuerza imponía su voluntad, como si fuera ley, del lugar que habitaba.

- **Tema central de la décima:**

El orgullo de ser hijo de su padre y heredero de su estirpe.

Significación de canción 2

Esta décima es mucho más denotativa que la anterior, el sentido es más explícito y directo. Expresa la ideología del amo, del conquistador de tierras. Se expresa una mirada sobre el pasado como si fuera una leyenda, la imagen del padre como un ser casi mitológico, capaz de subyugar la naturaleza a su paso y ampliar su dominación.

1. Décima

El perro callejero

Mariano Petro

(San Pelayo, Córdoba, Colombia)

A) Estrofa 1

- | | | |
|------------------------------------|---|-----------|
| 1. Yo no le temo a felino | A | |
| 2. ni que me haga marimonda | B | Parte 1 |
| 3. no hay perro que no se esconda | B | |
| 4. cuando voy por los caminos. | A | |
| 5. Yo derroto al enemigo | A | VERSOS DE |
| 6. por muy bravo que este se halle | C | ENLACE |
| 7. yo no respeto detalle | C | |
| 8. yo lo que encuentro lo arraso | D | |
| 9. ¡escóndanse perros flacos, | D | Parte 2 |
| 10. que llegó el bayo a la calle! | C | |

Grupos semánticos A

Yo poético, El perro callejero	Sus oponentes	El espacio
1. No teme	1. Felino	1, 2. Felino, marimonda. Estos dos aluden al monte, a un mundo salvaje, no civilizado.
4, 10. Anda por los caminos y las calles	2. Hace monerías	4. Los caminos
5. Derrota a sus enemigos	3. Otros perros que se esconden	10. La calle
7. No respeta detalle	5. Es el enemigo	
8. Arrasa	6. Bravo	

9. Amenaza y reta a sus enemigos	9. Perros flacos	
10. Bayo, como si fuera un caballo.		

- **Parte 1 o primera redondilla: versos 1 a 4**

Contenido: El brío del perro callejero

El yo poético enuncia el lugar que habita, los caminos (**verso 4**) y describe coloquialmente esta atmósfera a partir de la caracterización de sus oponentes (**verso 2**). Así mismo asevera que es tal el miedo que genera a su paso que todos los perros se esconden.

- **Parte 2 o versos de enlace: versos 5 y 6**

Contenido: él es invencible sin importar la bravura de su oponente.

- **Parte 3 o segunda redondilla: versos 7 a 10**

Contenido: Caracterización del brío del perro callejero

Pasa sin respetar nada, arrasando con lo que encuentra a su paso, amenazando a sus enemigos que son descritos como *flacos* mientras que él se describe como un perro *bayo*, que es un adjetivo utilizado normalmente para caracterizar caballos quizá aludiendo a tiene un gran porte.

B) Estrofa 2

1. Cuando ladro en Santa fe	A	
2. se escucha en Sabana nueva	B	Parte 1
3. no hay perro que no se mueva	B	
4. corriendo pa irse a esconder.	A	
5. El que no lo quiera creer	A	VERSOS DE
6. que salga por el sendero	C	ENLACE
7. que alborote el avispero	C	
8. pa que lleve de la brava	D	Parte 2
9. y se le acabe la fama	D	
10. con el perro callejero	C	

Grupos semánticos B

Yo poético, El perro callejero	Sus oponentes	El espacio
1.Ladra con potencia	2, 3 Se mueven corriendo, se esconden ante su ladrido	1. Santa fe
5,6,7,8,9 10. Reta a sus oponentes		2. Sabana nueva
		6. El sendero
		7. Avispero (metáfora del ambiente que nuevamente alude a un mundo agreste)

- **Parte 1 o primera redondilla: versos 1 a 4**

Contenido: La potencia del perro callejero

Hay una descripción de la extensión del territorio que domina y una hipérbole de la potencia de su ladrido que genera miedo entre sus adversarios.

- **Parte 2 o versos de enlace: versos 5 y 6**

Contenido: El reto del perro callejero

- **Parte 3 o segunda redondilla: versos 7 a 10**

Contenido: continúa la amenaza del perro callejero

Tema central de la décima:

Manifiesto del perro callejero

Significación de estrofas 1 y 2

El perro callejero es una metáfora que expresa la lucha por el dominio del territorio y la trashumancia de los hombres de la región. Aunque la expresión *callejero* normalmente puede tener una significación de desdén, en el caso del yo poético se refiere más bien a la elegida condición del andariego que toma posesión de cualquier lugar por el que transita.

3. Payada

Milonga del solitario

Atahualpa Yupanqui

(Juan A. De la Peña, Argentina)

A) Estrofa 1

- | | | |
|--------------------------------|---|-----------|
| 1. Me gusta de vez en cuando | A | |
| 2. perderme en un bordoneo | B | Parte 1 |
| 3. porque bordoneando veo | B | |
| 4. que ni yo mismo me mando. | A | |
| 5. Las cuerdas van ordenando | A | VERSOS DE |
| 6. las rumbas del pensamiento. | C | ENLACE |
| 7. Y en el trotecito lento | C | |
| 8. de una milonga pampera, | D | Parte 2 |
| 9. va saliendo campo afuera | D | |
| 10. lo mejor del sentimiento | C | |

Grupos semánticos A

Yo poético	Música	El espacio
1. Le gusta	2. Bordoneo, puede ser tanto la parte de una guitarra como un bastón, él se apoya en la guitarra y a la vez se pierde en ella	2, 5. Se pierde, se deja llevar
2. Se pierde	3. Bordoneando, la guitarra también se convierte en acción, la acción de crear música y la de andar apoyado en la guitarra	2,3. La acepción de Bordón como bastón permite comprender el hacer la música como un desplazamiento apoyado en la guitarra.
3. Él ve gracias a la música que no es dueño de su pensamiento	3, 4. El influjo de la música que va improvisando le hace evidente que él es un medio para que la música se exprese	6. Las rumbas, los caminos por los que transita
4. Él no se manda	5, 6. Las cuerdas son las que determinan el camino	7. Trotecito, nuevamente la música como aquella manera de desplazarse,

	que ha de tomar su pensamiento.	que además es sencilla y acompañada, humilde.
10. Sentimiento	7,8. El trotecito lento de una milonga, el ritmo de la milonga	9. Campo afuera
	8,9,10. La música le permite expresar verdaderamente sus sentimientos	

- **Parte 1 o primera redondilla: versos 1 a 4**

Contenido: La improvisación

El yo poético disfruta improvisar con su guitarra y dejar que sea la música la que lo guíe a él, descubre entonces su libertad, pues ni siquiera él mismo puede mandarse, sino que él es un medio para que la música surja.

- **Parte 2 o versos de enlace: versos 5 y 6**

Contenido: La música da forma a sus pensamientos

- **Parte 3 o segunda redondilla: versos 7 a 10**

contenido: Expresión de los sentimientos del trovador

Ese desplazamiento de la música, lo que le permite es expresar lo que siente, salir de sí mismo, al mundo, a la inmensidad de la pampa.

B) Estrofa 2

- | | | |
|------------------------------------|----------|------------------|
| 1. Ninguno debe pensar | A | |
| 2. que vengo en son de revancha | B | Parte 1 |
| 3. no es mi culpa si en la cancha | B | |
| 4. tengo con que galopar. | A | |
| 5. El que me quiera ganar | A | VERSOS DE |
| 6. ha'í tener buen parajero | C | ENLACE |
| 7. Yo me quitaré el sombrero | C | |
| 8. porque así me han enseñá'o | D | Parte 2 |

9. Y me doy por bien paga'ó D
 10. dentrando atrás del primero C

Grupos semánticos B

Yo poético	Juego, la competencia	Tradición
2. No busca revancha	2. Revancha	1,5. Se le habla al público y a los competidores
3. No tiene culpa	3. Cancha	7. Yo me quitaré el sombrero
4. Tiene con que	4. Galoppear	8. Así me han enseña'ó
5,6. Necesita un buen rival	5. Ganar	
	10. Atrás del primero	

- **Parte 1 o primera redondilla: versos 1 a 4**

Contenido: El talento para trovar del yo poético

Lo que lo mueve no es ser mejor que los demás sino más bien ejecutar un oficio para el que tiene talento

- **Parte 2 o versos de enlace: versos 5 y 6**

Contenido: Sus trovas son tan buenas, que el rival se quedará sin palabras y sin más remedio que gesticular.

- **Parte 3 o segunda redondilla: versos 7 a 10**

Contenido: El trovador acatará toda la tradición de los payadores

Tema central de la décima: La tradición de la Payada

Significación

El yo poético expresa su amor por la improvisación, momento en que se siente amanuense de la música que le permite salir de sí y ser libre. Así mismo manifiesta el amor por la tradición de la payada y por el juego de la competencia. Reconoce su talento, pero también afirma que será capaz de hacer honor a quien logre vencerlo en un enfrentamiento.

Conclusiones sobre la Espinela.

En las décimas el espacio, lo cultural y el lenguaje de la región son elementos importantes que evidencian la pertenencia a un contexto determinado. La descripción del entorno, los paisajes y las tradiciones en que aflora la composición son importantes para dotarlas de carácter, lo que a la vez permite la apropiación por parte de sus escuchas. Las décimas reconocen a un interlocutor, no se trata de un monólogo sino de un soliloquio pues se dirigen a otro, o evidencian la existencia de otros personajes.

Parte 1: introduce al personaje y el asunto

Las décimas son poemas narrativos. En la primera parte se presenta el personaje, se empieza a caracterizar y se manifiesta el asunto que se va a tratar. Es una introducción que además tiene relación con el cortometraje, por la contundencia narrativa, el protagonista se describe en una línea que otorga información suficiente para comprender el resto de los acontecimientos. Por lo general se presenta a este personaje en un entorno: la llanada, los caminos, la pampa.

Parte 2 o versos de enlace:

El centro del poema es la parte más dicente en una composición poética, aquella que contribuye a esclarecer el sentido. Esto no tiene que ver con su ubicación en el texto, pues bien puede suceder que esté en el inicio o al final. Sin embargo en el caso de las décimas hay una coincidencia entre la ubicación del núcleo poético desde el punto de vista significativo y los versos centrales en la estructura.

En cuanto a lo temático, el verso 5 enlaza con la primera redondilla y el verso 6 introduce la segunda, a menudo con un personaje nuevo o un aspecto adicional de lo que se venía planteando. Desde el punto de vista formal, sucede lo mismo con la rima, porque el verso 5 recoge la rima del primer y el cuarto verso y el verso 6 introduce la rima de los versos séptimo y décimo. En estos versos se suspende la rima y esto genera un énfasis desde el punto de vista formal que es consecuente con su función de compendiar el sentido poético del poema. La

presencia de un verbo en estos versos evidencia una acción que permite el vínculo entre las partes de la décima y que en el audiovisual podría traducirse en conflicto.

Parte 3 segunda redondilla:

Son versos de condensación, conclusión y fuerza, en los que se da un desarrollo del personaje o asunto introducido a versos en los versos de enlace. Las décimas siempre cierran con contundencia en un punto de clímax.

E. SOBRE LA ESCRITURA DE MI GUIÓN

Una vez construida la geografía e historia de mi Universo Narrativo me aventuré a escribir una primera sinopsis para mi cortometraje. En ella el protagonista era Adonis, el gallero que todavía no había descrito dentro del Universo. Esta primera historia no cumplía sin embargo con las características del wéstern, pues se trataba de una historia de amor ambientada en el pueblo, pero mi proceso era aún incipiente y por tanto las relaciones de poder a partir de las cuales comprendí el género no quedaron manifestadas. Por otro lado mi acercamiento a los personajes resultó ser intuitivo, pues como no los había escrito no los conocía todavía. Deseché esta idea, pero extraje de ella pistas para continuar construyendo personajes que habían emergido en la narración y que reclamaban existencia: la partera, el gallero y los paramilitares.

Una vez concluida la escritura del Universo revisé nuevamente el capítulo de los personajes y elegí entre estos a O2 por el giro personal que mi trabajo tomó al conversar con mi tío, pero también porque tanto su posible motivación de venganza, como la relación de jerarquía que por ser uno de los dueños de la hacienda podía establecer con los demás personajes, eran coherentes con los usos del género nacional.

La experiencia del secuestro y las consecuencias que trajo en las relaciones de mi familia con los habitantes del territorio, son además una alegoría de la historia de nuestro país en la que queda retratada la Soberanía en vilo: el conflicto por la tenencia de la tierra, la inequidad, la diferencia de clases y la violencia cíclica.

Sin embargo, la venganza de O2 no es el asesinato. Volver vivo es su revancha. Elegí en lugar de una balacera y un enfrentamiento en el pueblo, propio del género wéstern tanto del norte como del sur, optar por la violencia latente. Considero que esta tensión en la atmósfera, que en cualquier momento puede estallar en confrontaciones, es mucho más representativa de la Soberanía en vilo y mucho más dicente y significativa para el formato de cortometraje.

Construí cuatro versiones de sinopsis buscando en cada una un modo diferente de narrar, explorando configuraciones de la misma historia: una aristotélica, una realista y un monólogo. A continuación, escribí una cuarta versión en la que incluí elementos de todas ellas. Este ejercicio fue importante para determinar los acontecimientos del guion, pero la sinopsis resultante no fue la definitiva.

En el momento en que comprendí la manera en que operaban las décimas, volví a comenzar el proceso, y establecí como primer paso para la metodología de escritura que la sinopsis del corto debía estar escrita atendiendo las formas de la Espinela.

CANTO 1

El regreso de O2

Mientras retorna a su nido	A	}	Parte 1
el pasado es una lanza	B		
pero estar vivo es venganza	B		
que hoy escuchen el gruñido:	A		
Da su nombre y apellido	A	VERSOS	(NÚCLEO POÉTICO
como si fueran afrenta	C	DE ENLACE	DEL CORTO)
sus miradas no lo ahuyentan	C	}	Parte 2
él no es cualquier fulano	D		
ahora va donde su hermano	D		
que es hora de arreglar cuentas	C		

Procuré que este canto incluyera los hallazgos provenientes del análisis de las décimas: caractericé el entorno como un *nido* que ha sido abandonado, lo que supone una relación de afecto con el lugar. Establecí la presencia de otros personajes *sus miradas no lo ahuyentan* e incluí algunas características relevantes de las relaciones de poder en mi Universo atravesadas por el lenguaje coloquial, *él no es cualquier fulano*.

Parte 1

Introduce el personaje, 02; el asunto, el regreso; y el entorno, el hogar abandonado

Parte 2 o versos de enlace

Enuncian el núcleo del conflicto y el centro poético de la historia. Para escribir la décima del cortometraje tomé como punto de partida el centro del poema, es decir, decidí cuál sería el acontecimiento más significativo en términos de sentido y una vez construidos esos dos versos escribí los versos hacia arriba y hacia abajo siendo cuidadosa con la rima. En el caso de mi corto, la identidad del personaje ligada al apellido de la familia y el apelativo con el que se dirigían a él los guerrilleros, es el asunto más importante para el recorrido de 02, pues significa recobrar su identidad después de haber sido cosificado durante su cautiverio.

Parte 3

Se introducen comentarios al conflicto, se presentan a los demás personajes y se concluye con contundencia.

A continuación, para construir el guion utilicé el análisis de las décimas, extrapolando sus características formales al guion de cortometraje.

Décima	Cortometraje
10 versos	10 secuencias
8 sílabas	8 planos
Rima ABBA:AC:CDDC	Relaciones temáticas de los asuntos tratados en las secuencias: A. Secuencias 1, 4 y 5 B. Secuencias 2 y 3 C. Secuencias 6, 7 y 10 D. Secuencias 8 y 9
Primera redondilla	Contextualización del personaje

	y el espacio.
Versos de enlace	Unidad menor en extensión al inicio y desenlace. Introducción de un nuevo elemento Pausa y acción Conflicto Sentido poético del corto.
Segunda redondilla	Desarrollo del segundo elemento. Énfasis, clímax, conclusión.

La rima como característica de la décima, presentó preguntas interesantes que rebasan los límites de este trabajo sobre cómo puede ser traducida al audiovisual en términos de dramaturgia: uso de movimientos de cámara y tamaños de planos, dirección de arte y montaje, para generar relaciones entre las diferentes secuencias y garantizar un ritmo que sea alusivo a estas composiciones. Pero asumí que, desde el proceso de la escritura de un guion literario, la rima puede ser abordada generando relaciones temáticas entre cada una de las partes de la Espinela, de la siguiente manera:

- A:** 02, indicios sobre el personaje
- B:** Contexto de La Hondura
- C:** Qué significa ser un miembro de la familia Soto
- D:** Crecimiento del personaje

Con la décima como referente, escribí un tratamiento teniendo en cuenta los contenidos de cada secuencia, entendiendo que el nombre y el apellido del personaje, ubicados en el centro de la espinela deben ser parte fundamental del sentido del guion. A continuación, pasé a hacer el guion dialogado y la escaleta. Para esto tuve en cuenta la cantidad de planos que cada una de las secuencias debía tener. Si bien no es la manera en

que tradicionalmente se debe dar el proceso de escritura audiovisual, la metodología que construí demanda que se tengan en cuenta las sílabas de cada verso para que efectivamente se trate de una décima. Aunque estos planos pueden cambiar, es importante que se mantenga el número para no atentar contra la configuración formal del verso.

Vale la pena aclarar que este no fue un proceso inmediato, sino que debí reescribir las escenas y excluir planos para que el resultado se acomodara a las reglas que yo misma había creado para mi proceso de creación. Si bien se trató de un proceso de prueba y error, la metodología propuesta funcionó como un mapa de viaje que me permitía saber hacia dónde continuar y esto fue muy gratificante, pues el proceso construyó una lógica propia con estándares comprensibles que permitían su configuración.

N. S	Descripción de la acción	Justificación/sentido
1A	<i>Flash back.</i> Marcación de las vacas con el 02	A= Presentación del contexto rural. Primer indicio sobre el personaje.
2B	La moto del Guillo atraviesa los caminos con 02 de copiloto	B= Presentación del personaje en el presente, derrotado e ingresando en la moto al universo de la Honduras.
3B	La moto atraviesa el caserío y sale por el camino de árboles	B= Presentación del personaje en el presente, derrotado e ingresando en la moto al universo de la Honduras.
4A	<i>Flash back.</i> Caminando por el monte	A= Segundo indicio sobre el personaje.
5A	Llegada al pueblo.	A= Presentación del contexto rural. Tercer indicio sobre el personaje.
6C	<i>Flash back</i> hamaca roída	C= Primer comentario sobre el conflicto en relación con el nombre de la familia.

7C	Entra a la tienda y da su nombre y apellido	C= Segundo comentario sobre el conflicto en relación con el nombre de la familia.
8D	02 camina por las calles del pueblo.	D= Renacimiento del personaje, cambio de jerarquía por enfrentar el pasado.
9D	Encuentro con Petronila y enfrentamiento con la mona	D= Renacimiento del personaje, cambio de jerarquía por enfrentar el pasado.
10C	Reencuentro con Guillo	C= Tercer comentario sobre el conflicto en relación con el nombre de la familia.

Propuesta plano a plano, teniendo en cuenta que el plano final de cada secuencia debe rimar con el plano final de las otras secuencias en su misma categoría. Señalo con color el plano de rima:

10 VERSOS/ SECUENCIAS	8 PLANOS/ SÍLABAS. RIMAN LOS ÚLTIMOS PLANOS (SÍLABAS) DE CADA VERSO
1A Indicios 02 E: 1 y 2	Ancas blancas de las vacas, ingresa yerra, quema la piel.
	La yerra se despega queda la marca al rojo vivo, 02.
	Chilapos en la faena.
	02 participa del trabajo, da órdenes.
	02 y los chilapos. Relación de poder, marcan otra vaca.
	Vacas marcadas que salen al potrero.
	Cara de satisfacción de 02 mirando a los animales y sosteniendo el hierro con la marca 02.
	Silueta de 02 en la inmensidad del paisaje anaranjado por el atardecer.

2B Contexto de La Hondura E: 3	Polvo naranja del camino, moto que se aleja.
	Rostro de 02.
	Manos 02.
	Manos de Guillo aplicando el cambio.
	02 y Guillo en la moto que salta.
	Vacas que miran pasar la moto, queda el paisaje.
	Plano desde la población, se ve la moto acercarse.
	Cielo atravesado por el rostro de guillo.
3B Contexto de La Hondura E: 4,5,6	Techo de palma con humo que sale de una casa.
	Mujeres arreglándose las uñas.
	Niño en calzoncillos corriendo detrás de una marranita.
	Hombres recostados en el mostrador de la tienda mirando el paisaje. Pasa la moto. Queda el paisaje.
	02 mira atrás, se tambalea y aferra a Guillo. Humo de la moto, polvo del camino, el poblado se hace pequeño.
	Cúpula de árboles a los que penetra la moto.
	02 mira hacia arriba la huida del paisaje.
	Rostro de 02, el pelo baila en el viento, cierra los ojos.
4A Indicios 02 E: 7	Los árboles moviéndose cada vez más lento.
	Subjetiva del terreno, las botas enterradas.
	02 derrotado andando junto a otro secuestrado.
	Guerrillero dando órdenes.
	02, el otro secuestrado y guerrilleros andando en el monte.
	02 luchando por andar en el terreno, le cuesta caminar.
	Rostro del guerrillero mirando a 02 luchar por avanzar.
	Uniformado con el fusil amenazante de pie en la gran selva.

5A Indicios 02 E: 8	Trinchera de costales, la moto se acerca.
	02 y guillo se bajan de la moto. Encienden un cigarrillo.
	Piernas 02 caminando hacia el caserío.
	02 mirando al patio.
	Se ve tras la tapia el ciego escuchando las noticias. Camina el escorpión por la madera, la mano lo aplasta.
	02 habla a Guillo de los escorpiones cuando pican, le ordena que lo espere al final del pueblo. 02 da la última calada, lo tira al piso con determinación.
	02 aplasta el cigarro con determinación con sus botas.
	02 camina hacia el caserío. Se ve el camino del pueblo, guillo pasa junto él dejándolo envuelto en un leve polvo naranja. Las copas de los árboles son verdes.
6C Familia Soto E: 9	Plástico sobre el que caen gotas, al fondo la selva.
	Pies de 02 destrozados, las botas a su lado son muy pequeñas para él.
	Un escorpión camina entre la maleza junto a su pie.
	Hamaca roída colgada entre dos árboles, sobresalen piernas largas.
	Dentro del plástico la mano sucia de 02 sigue el recorrido de las gotas.
	Un guerrillero se acerca a la hamaca colgada y le da una palmada al plástico.
	Rostro de 02, orgulloso pero abatido.
	El escorpión sube por al pie de 02.
7C Familia Soto E:10	Desde el mostrador de la tienda se ve a 02 acercándose. Antes de entrar mira al ciego y escupe.
	02 llega a comprar algo.
	El tendero está en el mostrador. Conversan. El tendero le pregunta su nombre.

	Boca 02.
	Ojos 02.
	Tendero entrega la gaseosa y se retira a la penumbra.
	Desde el mostrador, se ve la silueta de 02 tomando gaseosa y el rectángulo de la puerta.
	02 sin mirarlo, le pide un paquete de cigarrillos.
	Mano de 02 dejando con fuerza el dinero del cigarrillo en el mostrador.
8D	02 camina por el pueblo, la mona entra a la tienda, pasa una muchacha junto a él,
Crecimiento	la mira con descaro, un perro le ladra.
Personaje	Señoras rezando el rosario.
E:11	02 lanza el cigarrillo en su dirección con desprecio.
	02 mira a las señoras que se dan la bendición mirándolo y luego ve a los hombres jugando dominó y tomando ron.
	02 gruñe.
	Galleros se dan codazos, sosteniendo a los animales.
	02 pasa frente a ellos, uno grita.
	Petronila mece su silla en el pórtico de su casa. Ve a 02 que se acerca en el camino. (cambio foco)
9D	Rostro de 02, la Mona en el camino detrás de él lo llama por su nombre.
Crecimiento	Al principio de la Hondura, puede verse el camino y las casas con las cabezas asomadas,
Personaje	con 02 y la Mona al fondo, ella lo agarra del brazo
E: 12	02 y mona hablando.
	Rostro de la mona
	Rostro de 02

	Al principio de la Hondura, puede verse el camino y las casas con las cabezas asomadas. Llega Petronila.
	Petronila y Mona hablan.
	La mona se va, O2 y Petronila la ven irse y luego se giran para mirarse. (cambio foco)
10C Familia Soto E: 13, 14	Ecografía de la vaca.
	Ojos O2
	Ojos Petronila.
	Manos se estrechan.
	Petronila y O2 se miran
	Guillo recostado en la moto
	O2 mira el pueblo, se sacude el polvo.
	Rostro O2.

Este es el primer resultado de la aplicación de la metodología de creación a partir de la décima, que en ejercicios posteriores puede continuar depurándose, comenzando directamente por la escritura de la décima, y concretamente por los versos de enlace, para delimitar el sentido poético del corto. Al momento de componer la espinela deben asignarse para ABCD asuntos que permitan generar relaciones a lo largo del desarrollo de la historia. Los retos de llevar el lenguaje literario propio de la Espinela tienen que ver con la concreción que implica condensar en ocho sílabas el contenido de una secuencia, y así mismo lograr articular los versos para que el poema tenga sentido y en su totalidad, procurando al mismo tiempo que haya una correspondencia más precisa entre lo que dice el verso y lo que sucede en esa secuencia.

Esta metodología y el guion que de ella se desprende, son el sedimento de mi proceso de investigación-creación. Es pertinente poner a prueba este resultado con la escritura de otras

décimas audiovisuales sobre la ruralidad en Córdoba, haciendo uso del Universo Narrativo como insumo para identificar personajes, acontecimientos y locaciones.

VII. CONCLUSIONES: Un claro en el monte

La propuesta de mi modelo de estructura de guion surge de la interconexión de diversas áreas de conocimiento: las ciencias políticas, los estudios culturales, la comunicación audiovisual, la literatura y la escritura. Además es el resultado de una preocupación que me acompañó durante mi proyecto de investigación-creación, por reconocer mi lugar de enunciación teniendo en cuenta el territorio al que deseaba acercarme. Por esto la décima como patrón narrativo, unido a la comprensión del género y del contexto desde las instituciones legítimas y la capacidad de agencia que les otorgan a las comunidades, representan un esfuerzo por conocer a los personajes, no exotizar el entorno y no incorporar los discursos coloniales, sino devorarlos y transformarlos, incluyéndolos en mi propio camino de creación.

Zuluaga propone un cambio de enfoque en el análisis audiovisual que se desligue de “las garras del canon” (Zuluaga,2011, p.95) a partir de una mirada basada en la extrañeza. Pero esta propuesta de re encuadre es valedera no sólo para el estudio de las imágenes en movimiento, sino que plantea preguntas importantes sobre el proceso de creación y el acercamiento a las historias. Mignolo, citado por Zuluaga, propone “la incertidumbre del corpus” para desligarse de los discursos hegemónicos sobre los estudios literarios. Para ampliar el panorama de aproximación a la literatura, Mignolo rescata la importancia entre otras producciones pasadas de largo por el canon literario, de la cultura popular.

Con el uso de la décima procuro dar cabida a estas creaciones populares, tanto dentro del marco de análisis como desde la metodología de creación audiovisual. Con esto espero descolocar mi proceso de posturas tradicionalmente avaladas que arrojan una mirada de autocomplacencia sobre la realidad social colombiana, para asumir el reto de observar la Soberanía en vilo propia de nuestro mito fundacional, no como un determinismo de nuestra cultura política ni como un destino definitivo y paralizante, sino con una perplejidad que permita sacudir el conformismo desde el oficio de la escritura.

Las décimas narran la realidad, transmiten conocimientos y generan por tanto cohesión social. Los imaginarios compartidos en el aprendizaje de estos versos, en los festivales y duelos de

rima, dan forma a la memoria de Córdoba. La Espinela, por su performática, su transmisión oral y su prevalencia histórica en la región, es un vehículo de transmisión mítica de valores y formas de vida.

Esta forma de rima y el wéstern guardan a su vez algunas coincidencias, por su prevalencia rural y su apropiación en la cultura popular, que determinan y circunscriben los temas frecuentes de estas composiciones que resuenan con el género cinematográfico: la relación con la naturaleza, el aprendizaje de las labores del campo y las leyendas de los pueblos, hacen parte de las imágenes que constituyen el repertorio. Sin embargo, este paisaje está también atravesado por el conflicto y la violencia, los enfrentamientos de diversos grupos y la sátira política, lo resuena con las preguntas sobre la organización social y política del género cinematográfico. Adicional a la descripción de estos territorios y sus tensiones de poder, por la performática que les es propia y su uso social, las décimas traen consigo, al igual que el género cinematográfico, propiedades míticas.

Esta institución legítima establece en mi proyecto la metodología de la representación de la Soberanía en vilo de Colombia, partiendo de la voz de los habitantes del territorio. En este sentido, el descubrimiento de las décimas durante mi proceso de investigación de campo, y su posterior análisis de forma y contenido, me permitieron encontrar una forma de narrar propia de la región que inspira el Universo Narrativo de La Hondura y La Querencia, coherente con las funciones narrativas del cortometraje como formas-otras, incluso más pertinentes, por su arraigo en la comunidad, de construir imaginarios colectivos.

Apelar al uso de un género cinematográfico como el wéstern, se desliga también del pretendido canon de nuestro cine nacional. Su germen mítico permite distanciarse del abordaje, siguiendo con Zuluaga, casi dogmático del cine referencial y preocupado por la realidad del cine colombiano (Zuluaga, 2011). El autor afirma que dentro del canon del cine nacional, las apuestas a la reinterpretación de narrativas de género en clave local han sido mal recibidas, pues se les acusa de despolitizar las historias en el audiovisual. Por el contrario, devorar estos discursos imperiales, retar los cánones del audiovisual de ficción, haciendo uso de creaciones provenientes de la cultura popular, implica desplegar una constelación de símbolos en los que emerge un universo mítico, emancipado y personal.

La antropofagia se distancia del canibalismo pues tiene connotaciones espirituales: devorar al otro en un ritual no implica su expiración definitiva sino la asimilación de su fuerza en el propio cuerpo. Adueñarme del wéstern no es por tanto, un proceso de destrucción del género ni tampoco una traducción literal de su gramática del poder ambientada en Córdoba. El resultado tras este proceso no es una pasiva asimilación del género, sino una apropiación del referente, que al ser devorado deja de ser exactamente lo que era un principio, sin cambiar tanto como para que no se pueda reconocer la fuente de donde ha sido ingerido. No se trata de una asimilación o apología del género norteamericano por excelencia, sino de su resignificación estética, narrativa e ideológica según los intereses de tu universo narrativo. Se trata de un ejercicio de autodefinición a partir de la apropiación discursos ajenos. En un territorio no representado en el audiovisual, hacer uso de un modelo establecido permite, paradójicamente, decir lo que somos al reconocer similitudes y establecer diferencias.

Sí, tanto en el wéstern como en la Honduras, las relaciones choque por la tenencia de la tierra, los diversos grupos en conflicto a lo largo de la historia y el afán por la explotación económica de la naturaleza caracterizan violentamente las interacciones humanas y las relaciones de poder. El establecimiento del Estado en ambos contextos es aún un proyecto inconcluso y por esto se definen grupos de poder alternativos que copan el vacío de la institucionalidad legal. Pero dadas estas circunstancias, en el Oeste, Córdoba y la Honduras, las comunidades estrechan lazos y construyen expectativas sociales que se materializan en acciones colectivas que propenden por la continuidad de la vida y algunas veces por el cambio institucional. Sin embargo, este proceso de investigación-creación, que acarreó consigo la toma de conciencia de mi propio lugar en Tierralta, develó también discontinuidades entre el contexto cinematográfico y el del departamento, que fueron traducidas al Universo Narrativo y algunas de ellas volcadas al guion.

El wéstern americano anticipa la hegemonía del poder de un grupo determinado que se establece por encima de los demás. En el género en nuestro país en cambio, la subversión de sus elementos permite manifestar la continuidad del conflicto propia de la Soberanía en vilo: el incumplimiento constante de las promesas del Estado justifica la llegada sucesiva de nuevos grupos armados y al mismo tiempo, las posturas ideológicas enfrentadas sobre las condiciones necesarias

para el cese de la guerra dan pie para nuevos conflictos bélicos y ratifican que nuestro mito de nación escindido está aglutinado únicamente por el conflicto. Las sociedades del Universo wéstern apelan por cambios institucionales que se basan en el deseo de la instauración de una sociedad racional, moderna y capitalista. En la Honduras, la mirada del mundo está atravesada por un halo mágico y las relaciones comunitarias, descreídas de las promesas del Estado, se estructuran a partir costumbres antiguas para subsanar sus carencias. Los vaqueros americanos pueden diferenciar a simple vista a ese Otro que debe ser dominado. En mi propio Universo, tal y como sucede en nuestro país, la guerra civil implica una indistinción entre los actores armados y las relaciones de clase no conllevan únicamente el antagonismo, sino también la dependencia, la historia compartida, e incluso los afectos. Las mujeres del lejano Oeste deben empoderarse a costa de su reputación. En mi propio Universo, las doñas mantienen la cotidianidad y las tradiciones como pilares de instituciones legítimas, y las brujas se emancipan de su propia sociedad, siendo al mismo tiempo parte fundamental del imaginario común. La conquista americana permitía por virtud de la frontera, localizar los avances de la civilización. En Colombia, en Córdoba y en La Honduras, la promesa de la paz y el establecimiento de un orden social en el que el derecho a la vida sea consagrado, se mantiene en lontananza, inefable. Los vaqueros americanos penetran los enormes paisajes del desierto para inaugurar la conquista del estado de naturaleza. Aquí la manigua, espesa, intrincada, múltiple y unánime, se empecina indómita en el monte y el corazón de los hombres.

En este ritmo hallado de ecos y discontinuidades entre el wéstern y la Honduras, germina, como respuesta a mis inquietudes y siendo consecuente con mi proyecto de investigación-creación, un canto en décima que se convierte en guion de cortometraje wéstern en Córdoba.

VIII. EPÍLOGO

Los potreros amansan el paisaje. Pero el monte es terco, los árboles nativos retoñan empecinados y la selva aún se erige en algunos rincones como una catedral. En los días caniculares el cristal del sopor detenido convierte al paisaje en un espejismo de sí mismo. La naturaleza late acechando al mundo de los hombres.

Así se resiste también lo feroz de la ley invisible del Estado, tan ajena como los pastizales en que los jornaleros dejan los mejores años de su vida. Pasan hombres de guerra por los caminos anaranjados pregonando cómo ha de vivirse. El viento sopla y se los lleva, después llegan otros con las mismas pretensiones.

Y se rehúsan los corazones de los habitantes de La Hondura al dominio de las pasiones. Soportan y perpetran la violencia, disfrutan la fiesta, abrazan con ternura al prójimo y acogen sus desdichas como propias, pero arremeten en su contra con crueldad cuando es preciso. Aman intensamente, abandonan con igual vehemencia. Los rencores se acumulan y se barren como el polvo en los patios de las casas.

Indócil el espíritu del monte, bárbaras las pujas de poder, salvajes los corazones que saben amar y despreciar en igual medida.

IX. UNIVERSO NARRATIVO: CABALGANDO EN LA MANIGUA

TABLA DE CONTENIDO

GEOGRAFÍA	4
HISTORIA	8
RELACIONES DE PODER ACTUALES: Reglas Formales / Informales	12
PERSONAJES	15
Los soldados	16
El mototaxista	16
El ciego	18
El gallero	19
La partera	20
El corrillo de mujeres	22
El paramilitar	23
El aguatero	26
La mona	27
El colono	28
02: El hijo mayor	29
El segundo hijo	31
TARDICIONES Y COSTUMBRES	33
Contar historias	33
Las brujas	33
El diablo	35
ESTRATEGIAS	35
Las procesiones de heridos y las parturientas	35
La zoofilia	36
Los decimeros	36
Los compadres y comadres	37
Totumas	37
COMIDAS	37
Preparaciones con leche	37
Recolectar miel	38

Arroz	38
Las gallinas	39
Las criadillas	39
Las vacas muertas por un rayo	40
LA FE	40
Semana Santa	40
Mongo mongo	41
Hicotea	41
Huevos de iguana	41
Las carreras de caballos	42
Las galleras	43
Las corralejas	43
Leer la naturaleza	44
MEDIOS DE COMUNICACIÓN	46
TECNOLOGÍA	47

GEOGRAFÍA

La planicie desafía la lejanía. Cuando la tierra asciende, lo hace con tal mesura que la mirada no se percata de que va elevándose de a poco. Tierra Alta, fecunda voluptuosidad de mujer joven. Sobre la sabana el sol arde, el aire reverbera, baila abochornado frente al horizonte difuso, dividido entre cielo y tierra.

Tierra Alta, Córdoba. Los límites políticos del departamento están marcados por fronteras naturales: la cordillera al sur y el océano al norte. Estos cuerpos colosales, montañas y mar, ejercen tal presión sobre el territorio, especialmente en los días en que el viento no sopla y el calor ocupa los espacios como si tuviera cuerpo, que parece que de repente los hombres fueran a ser aplastados por una fuerza indómita. Esta sensación del cuerpo encuentra sin embargo sustento racional en la potencia estratégica del departamento, no sólo por la riqueza de sus tierras cultivables pertenecientes a hombres acaudalados, sino también por su condición de pivote geográfico.

El nudo del paramillo, fundamental para el conflicto por servir de escondite y corredor para los grupos armados, es al mismo tiempo, una zona en la que la vida florece. La marimonda, la guacharaca, el águila blanca, la marteja, los titis y los venados, han compartido su casa con hombres de guerra, enfermos de leishmaniasis, que en el afán de sobrevivir cazan y comen cualquier animal. No tienen reparo en matar micos y ruñir con avidez las menudas carnicas de sus manos negras, que parecen las de un bebé.

Oponiéndose a la infinitud de la tierra que se extiende, los alambres de púas fragmentan el territorio en dueños anónimos y poderosos. Por lo que los caballos y sus jinetes, que de otro modo podrían correr libremente, deben limitarse a los caminos polvorientos, arterias de comunicación entre los pequeños caseríos diseminados por la sabana. Hacia adentro de los límites de las haciendas, la vegetación nativa ha sido arrancada y reemplazada por pastizales para vacas hipnóticas. Se pasan el día rumiando bajo el sol, buscando resguardo bajo los árboles con forma de sombrilla que exudan una frescura imposible.

Y es que todo el año hace calor, inexorablemente. Los cuarenta grados a la sombra son la piel del tiempo de Tierra Alta. Los ventiladores mueven aire tibio como un aliento de un

afiebrado. El agua lluvia recogida en pozos tiene la temperatura del ambiente. No hay escapatoria, distinta a la costumbre. Para no quemarse con el sol que brilla todos los días del año es mejor vestir camisa de manga larga para montar a caballo. Al llegar de visita a una casa, en un medio día refulgente, la atención habitual es una taza de café humeante. Esta bebida es capaz de enfriar los cuerpos, tal vez por hacerlos sudar a la sombra. En Tierra Alta, la piel siempre está húmeda de sudor. Por eso la gente se baña al final del día, para acostarse frescos y poder dormir mejor.

Cuando llueve es con violenta opulencia. Entre la primera gota y el aguacero plenos hay apenas unos segundos. Del cielo se precipita una cascada capaz de preñar la tierra y mantener verde el paisaje. En la noche los truenos iluminan con la luz dorada las siluetas de los árboles que se mecen al ritmo del aguacero.

Las ciénagas cortan de pronto la monotonía del paisaje. Pero el olor a peces las delata cuando el ojo no las ha visto todavía. Es común la pesca con atarraya. El agua café de fondo lamoso ofrece refugio del calor para el ganado y los hombres. A veces una vaca que bebe agua es sorprendida por el repentino mordisco de un hocico largo y dentado. Los caimanes o babillas, abundantes en la zona, son más pequeños que los cocodrilos, pero pueden ser igualmente mortíferos. Su audacia instintiva los impulsa, no solo a buscar presas tan enormes como las vacas, sino a defender su territorio interponiéndose en el camino de caballos y jinetes.

El río que atraviesa esta zona, vertiginoso en su nacimiento y torrentoso en sus primeros kilómetros, se vuelve manso y navegable sabana adentro. Su presencia se hace indispensable para la economía, pues provee agua para los cultivos y pescado para los campesinos. Pero la relación de los hombres con las fuentes hídricas de la región es bastante particular. No se trata de un manso comensalismo. A mediados del siglo pasado los terratenientes ricos quisieron reclamar la posesión de las zonas aledañas a la desembocadura del río, donde se hallaban los cultivos de arroz, necesarios para la alimentación de las familias locales. La tensión entre ambos grupos, empujó a los campesinos a desviar los canales del agua para aumentar la zona de tierra cultivable. La coincidencia de este conflicto con un temporal de

lluvias, desembocó en la ruptura del dique natural del río. La mezcla del agua dulce y salada generó un estuario que pronto se plagó de nuevas especies.

A veces se levanta un viento salvaje, que pareciera capaz de llevarse al ganado volando lejos, que arremolina la tierra de los caminos, arranca árboles vetustos de raíz, se lleva los techos de palma y desvía a los pájaros de su trayectoria de vuelo. Un viento que latiga con fuerza y que obliga a entrecerrar los ojos porque llega cargado de tierra seca y que a veces sopla por días y días, dificultando las acciones más cotidianas, como cultivar o barrer la casa. Unos ventarrones que levantan la falda a las muchachas y hacen volar el sombrero de los hombres. Corriente de aire que llega como una bendición, a movilizar el tiempo detenido por la modorra sofocada de la canícula, se convierte días después por virtud de su soplido perseverante, en un conjuro contra la vida, imposibilitando las conversaciones y haciéndole olvidar a uno a qué suena el silencio.

Pero en Tierra Alta no todo es potrero. A veces el viento se enreda entre maniguas espesas que se resisten providencialmente a la ganadería. Allí, los ojos de los animales brillan mientras observan pasar a los jinetes que se quedan callados de pronto, como por un mal presagio. Los aullidos de los monos araña irrumpen en la noche como una lamentación primitiva y el deslizarse de las corales por la hojarasca seca, pone nerviosos a los caballos que atraviesan la espesura asediados por los tábanos, unas moscas naranjadas que se pegan a las carnes y se van hinchando dejando ver el rojo de la sangre que las atiborra. Por eso para atravesar el monte hay que cortar con un machete una ramita de árbol antes de adentrarse y estar atento a los flancos de la bestia y sus orejas para espantar los tábanos que los encabritan. También es conveniente cubrir el cuello con el poncho y bajar las mangas de la camisa para evitar el dolor punzante de la picadura. El cuidado y atención que esto requiere, se ve dificultada a veces por el vuelo repentino de un tucán o la veloz huida de una lagartija turquesa. Las mariposas pululan con un índigo palpitante que parece cambiar levemente, con cada batida de sus alas.

La Hondura, es el caserío que queda más cerca de La Querencia, una hacienda con la que tiene una relación de disimulado vasallaje. Está ubicado cerca al meandro de un río de

corriente escasa, que se seca casi por completo durante los meses de verano convirtiéndose en un hilo de agua. El caserío tiene una única calle de tierra naranjada con construcciones de un solo piso y techo de palma a ambos lados, una cancha de fútbol sin porterías y una gallera de madera pintada de un verde seco descurtido por el sol.

Hay que ver atardecer en la Honduras. Los arboles carmín encastran la mirada. Hay que ver el día morir desde el pórtico de alguna casa, meciéndose recién bañado en silencio, tomando una taza de café. Hay que escuchar a la primera chicharra convocar la orquesta de la noche, las cigarras, los sapos de distintas voces que anuncian el comienzo de una realidad paralela. Un velo azul cubre lo que de día es naranja. Las siluetas de las cosas se perfilan en plateado de noche y en dorado de día. Cuando hay luna llena los cuerpos que caminan dejan sombra en el piso. En los meses de lluvia los cocuyos son el reflejo danzante de un cielo fértil de estrellas.

HISTORIA

El río más grande del departamento fue nombrado en honor a los indígenas que una vez lo ocuparon. Esta herencia ancestral no está presente únicamente en las denominaciones que los criollos dieron a algunos accidentes geográficos como una vana evocación a los dueños originarios de esta tierra, sino que su sangre, llameante, perfila las fisonomías mestizas de sus habitantes con una obstinación que no se ha diluido por la mezcla con los blancos. Otra prueba de su prevalencia son los sombreros vueltiaos. De origen indígena y ampliamente usados en la región, son aliados del trabajo, son la protección atávica contra el sol en las canículas y las cosechas.

Hay que ver a un campesino de Córdoba arar la tierra, mirar un ave surcar el cielo, o recoger plantas medicinales para curar aflicciones, para sentir vivo el fulgor Sinú.

Para desposeerlos sin temor al castigo divino, a los indígenas les despojaron de alma durante la colonia. Las tumbas de los Sinues, copiosas en oro trabajado en una refinada filigrana, fueron profanadas por los conquistadores. La historia se repite en todo el territorio nacional: los indios morían de melancolía y eran frágiles para el trabajo. Los esclavos negros traídos de África fueron utilizados para trabajar en las minas y los españoles católicos, escrupulosos solo en apariencia, se mezclaron con ambas razas.

El fin de la colonia y la abolición de la esclavitud dejó terrenos baldíos y una ley que proclamaba que pertenecían a quienes los trabajaran. La incipiente organización campesina encontró adversarios que se reunían bajo el mismo impulso angurrioso: los terratenientes, los políticos y la violencia. La primera corraleja, organizada por hacendados a principios de siglo XX, cumplía con las mismas funciones que el coliseo romano en el imperio de los patricios. Un espectáculo de muerte y fiesta desaforada en el que se desataban las pasiones y se desfogaban las frustraciones del hambre y la inequidad de los plebeyos. Esta costumbre caló de tal modo que hasta el día de hoy se organizan estos circos efímeros en los caseríos de Tierra Alta, en donde los hombres van a apostar la liquidación y a encontrarle sentido a la vida arriesgándola entre rones. Antes de que la guerra de los mil días cubriera como un sudario a Colombia, los campesinos se habían organizado en Córdoba para someter la

naturaleza y hacerse a algún destino. Entonces llegó la violencia. Los mercenarios de los conservadores y liberales, supieron entrar en combate en las tierras cultivadas de las colonias agrícolas, desplazando a sus habitantes. Al final de la guerra, los hacendados supieron también circunscribir el campo abierto con alambres de púas, marcando los límites de su recién negociada riqueza.

Esta es la historia de Córdoba. Los campesinos se organizan, doman la tierra, la vuelven provechosa y entonces llega o un hombre rico con un papel que certifica su dominio sobre la tierra, o una milicia con una causa lejana que justifica un desalojo.

Durante los 60s y 70s, la guerrilla del Ejército Popular de Liberación (EPL) se asentó en la frontera entre Antioquia y Córdoba. La costumbre del despojo permitió a los campesinos chilapos simpatizar con la causa guerrillera. Tierra Alta, habituado al conflicto social, se convirtió en un territorio estratégico, dominado por el EPL. Tras su desmovilización, fue relevada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Estas dos guerrillas actuaban sin embargo de maneras diferentes. La primera, tenía una base social más fuerte, vinculada a movimientos sindicales y grupos estudiantiles asentados en el territorio. Mientras que las Farc, que sostuvo una relación más estrecha con el narcotráfico, actuaba desligada de las dinámicas sociales particulares de cada región y estaba movilizad por intereses a nivel nacional.

En los años ochenta los ejércitos de autodefensas, organizados por hacendados y terratenientes vinculados al narcotráfico que se sentían en riesgo por la presencia de las Farc y su creciente participación en el negocio de las drogas, llegaron a enfrentar militarmente a la guerrilla. Las AUC fueron perfilando su carácter como grupo al margen de la ley. Aunque no secuestraban, sí extorsionaban a los dueños de las fincas que no hacían parte del negocio, de quienes se esperaba siempre un aporte económico. Los falsos positivos que dejaron por todo el país, tienen su raíz en la mal llamada *limpieza política* de los campesinos afiliados a la izquierda, presagio de lo que sería la sangrienta carrera de las autodefensas al poder territorial. Las masacres a la población civil se convirtieron en uno de sus *modus operandi*. La alianza con el ejército nacional, selló su fortalecimiento y aseguró su legitimidad.

En Córdoba se escenifican dos fenómenos que pueden distinguir bien la historia de Colombia: la inequitativa concentración de tierra en manos de unos pocos y la rápida apropiación de riqueza por parte de narcotraficantes. La guerrilla, actor resultante de la primera injusticia, y las autodefensas, representantes de los intereses de los segundos, colisionaron en un enfrentamiento en el que la base social, los campesinos, quedaron en medio de un conflicto que muchas veces los obligaba a tomar partido.

Durante los 90s las autodefensas se convirtieron en un proyecto a nivel nacional que conectaba varios departamentos. Su intrusión en la política, no a nivel local, sino en congreso nacional, por allá en la lluviosa capital, evidenció el alcance de sus tentáculos.

En el 2003 en el municipio de Tierra Alta las autodefensas negociaron con el Estado una desmovilización con sabor a amnistía. Algunos de los disidentes de las autodefensas, Las Águilas Negras, Los paisas y Las autodefensas gaitanistas, continuaron operando en el territorio de manera desarticulada. Estos últimos, también conocidos como los Urabeños o el Clan del golfo, se convirtieron en el grupo Narco paramilitar más grande del país y su presencia en Córdoba reemplaza muchas veces las labores del ejército y el estado en lo relativo al control social.

La Honduras ha visto ir y venir autoridades de toda índole. Sus lugareños aceptan con una mansedumbre movida por el deseo de seguir viviendo, los designios de leyes arbitrarias impuestas por figuras cambiantes. Saben que un vaso de agua calma igual la sed de cualquier uniformado, sin importar su bando. Hijos pródigos que jugaron a la pelota en la cancha pelada de la Honduras, regresan vestidos de camuflado, arremetiendo con órdenes a los que en otro tiempo, que parece otra vida, fueron sus mayores.

Los habitantes saben que no todos los grupos actúan igual. Las FARC y el EPL brotaban de la manigua, secuestraban ganaderos, quemaban fincas, robaban reses y niños y desaparecían dejando en el aire la constancia de su presencia ubicua, y la latencia de su eventual regreso. Sabían culebrear por entre las casas, asediando, asustando y seduciendo al mismo tiempo. Hubo una época en que nadie sabía quién era quién. No se podía confiar en nadie. Todos

parecían informantes, aliados o víctimas. Había que tener cuidado al hablar, mesura en las opiniones, ser, sin que se notara, un borracho reservado.

Los Paras tenían menos de abstracto. Era una presencia más concreta. Su perfidia se podía demarcar de una manera más comprensible, aunque ciertamente más cruel. Se mezclaban con las personas del pueblo, convivían con ellos, se enfiestaban en la tienda, daban parámetros precisos de comportamiento cotidiano: horas de salida y entrada, formas de vestir y de relacionarse. Cuando se desataba la ira del grupo, el asunto no se saldaba con un fusilamiento. En la cancha del pueblo se los vio jugar al fútbol con la cabeza de algún desobediente.

Los Paramilitares no se tapaban la cara, iban a las fincas a hablar con los dueños y a pedirles dinero o reses a manera de colaboración. Llegaban a la hora del desayuno para que les ofrecieran café y se sentaban a la mesa sin esperar invitación.

(Sobre la mesa el desayuno, arepas de maíz recién molido, café humeante, queso hecho con leche fresca y freído para mayor sabrosura, miel de abejas africanas. En la pared el cuadro con la bala. En la puerta de la hacienda unas botas negras. Un hombre. Entra. Hay un árbol de mandarina. Corta una fruta con un cuchillo muy grande para esa labor. Interrumpe. Mesa, familia, campesinos de ojos gachos, sagrado corazón, bala, botas, mandarina. Colaboración, causa, reses. Pepa de mandarina que sale despedida de la boca del hombre. La pepa cae en la taza de café. Las botas salen dejando huellas de fango en el piso. Todo es silencio)

La casa de La Querencia corona entre potreros inmensos, el poderío de una familia que obstinadamente se ha resistido a los embates del conflicto, y sigue allí.

RELACIONES DE PODER ACTUALES: Reglas Formales / Informales

En la Honduras no hay puesto de policía, ni hospital, ni escuela. Tampoco hay alcantarillado ni agua potable. El Estado existe en la misma proporción que otros conceptos abstractos como la educación, la equidad y el derecho a la vida.

Los camuflados se ven todos iguales, no importa si son guerrillos, o paracos, o del ejército. Siluetas negras que ondulan en la lejanía caliente del horizonte aparecen de súbito como aves de presa. Entran por la única calle de la Honduras y la gente los mira desde las puertas de las casas con un miedo que se parece a la mansedumbre. El ejército, mediocre prueba de la existencia del Estado, armó hace algunos años en los extremos de la calle, una trinchera con costales llenos de arena. Los acomodaron y se fueron, como diciendo a los habitantes: *así están las cosas. Ahí les queda su destino.*

El inspector del pueblo, que no es más que un recaudador oficial de sobornos, autoriza el sacrificio de animales a cambio de una colaboración. No sirve para mucho más. No dirime conflictos, no pone castigos, no tiene autoridad. Hace reverencias al grupo que va paso y procura no interponerse en el camino de su furia.

Para votar, toca ir lejos. Para resolver una querrela entre vecinos, toca ir lejos, para tener un bebé en un hospital, o tratar una apendicitis, toca ir lejos. O conformarse. O resolverlo a machete. O hablar con el grupo de turno.

Los habitantes tienen también su manera de resolver las cosas.

Cuando un borracho está pesado lo mandan pal cepo. En un veredicto unánime de los demás ebrios, se le condena a pasar la noche amarrado, donde no puede molestar muchachas ni buscar pelea. Tras dormir la embriaguez y amanecer aplacado, el condenado está listo para unas frías en compañía de los que la noche anterior fueron sus jueces y que entre risas, lo invitan a cerveza para apaciguar el guayabo.

Aunque el cepo ha servido también para cometer vejámenes. Pero de esto no se habla.

La comunidad también sabe unirse para resolver carencias y tender la mano. Cuando las inclemencias del clima arrasan con algún techo o devastan los sembrados de una familia, no falta el grupo de vecinos que asiste con un puñado de arroz o con las mangas remangadas

para los remiendos del caso. No importa si la semana anterior hubo problemas de faldas o chismes que enemistaron. Conjurán juntos la bienaventuranza y lloran al unísono las penas de la callecita polvorienta en la que deben erigir su vida.

Cuando hay un muerto en la Hondura es un fallecido de todos porque son pocos y se conocen bien. Y porque las familias son móviles: se arman parejas, tienen hijos, y luego se desarman para arrejuntarse en un nuevo amor, llevando consigo algunos de los niños del anterior matrimonio: *los tuyos, los míos, los nuestros*. Un lazo familiar une a los habitantes del caserío aunque no todos comparten la misma sangre. Al muerto de la Hondura lo lloran juntos, lo limpian juntos, y le arman juntos el ataúd. Después hacen la novena del muerto, entre llantos y rones, cuentos, bailes y puñeteras, repasan durante nueve días, con sus noches desveladas, la vida del difunto, sus ires y venires en esos breves metros que son su universo común.

A cinco tabacos de distancia, en dirección a la entrada de La Querencia, está el pequeño cementerio blanco. Como tapete de entrada, el epitafio de la tumba de algún suicida que se fue en contra de la voluntad de Dios y no pudo ser enterrado en el enteco camposanto. Aunque en la Hondura tampoco hay iglesia, ni misas, ni sacerdote, la fe se empecina en las almas, y los designios de algún cura viajante debieron marcar el destino final del cadáver del suicida del caserío. Las flores para los muertos son de plástico para que sobrevivan los días bajo el sol. Las lagartijas caminan moviendo la cola por encima de las cruces blancas que la maleza se va tragando.

Las mujeres se congregan alrededor de los enfermos con recetas aprendidas de las mamás y las abuelas. Saben curar con preparaciones de hierbas, orzuelos, dolores de estómago, forúnculos y lastimaduras. Con sobijos arreglan piernas quebradas y esguinces. Pueden diagnosticar mal de ojo, preñez y desventura con solo una mirada.

Cuando la enfermedad es grave se recurre a la bruja de la Hondura. Aunque no se sabe con certeza quién es, o si son varias. Para lograr que colabore, se informa detalladamente de la aflicción a las mujeres del pueblo y se deja abierta la ventana por la noche. Hay que quedarse dormido rezando el rosario para que Dios proteja el alma, y rogar para que el espíritu decida entrar a hacer lo suyo. Aunque muchas veces actúan por su propia voluntad, para bien o para

mal, arreglando las cuentas de una pelea, castigando algún hombre cobarde o ensañándose con alguna mujer. No solo trenzan las crines de los caballos o hacen perder a los hombres por los caminos, las brujas también han espantado de la Honduras hombres de guerra cuando ningún macho era capaz de enfrentárseles. Se les sientan en el pecho a comandantes e ideólogos, arañan la espalda a los soldados rasos insolentes, les cortan el aliento a los asesinos. Los asedian por noches y noches, extraviando las municiones, soltando los nudos de los chinchorros, poniendo manojos de alacranes en las botas, aun cuando están colgadas boca abajo.

Pero los combatientes siempre vuelven a la Honduras. La guerrilla llegó primero, como langostas en los cultivos, espantando a los patrones y dejando a la gente sin trabajo. Obligando y seduciendo a los lugareños con su causa, sembraron en sus almas sometidas el deseo de la revancha. Los paras, como una autoridad indolente llegó a tratarlos como si fueran guerrilleros. Y el ejército que pasa a veces, momentáneamente, como un paño sucio para limpiar una herida infectada. Por estos días está el clan del golfo. Un eco que no se silencia nunca. Dejaron una mujer viviendo en la Honduras. Ella vigila e informa. En las fiestas del caserío vienen muchos, ajustan cuentas pendientes, administran la justicia como la entienden y luego se van, después de enfiestarse en el pueblo como si fuera su casa.

Además está el dueño de la hacienda que es el dueño de todo. Cavó unos pozos profundos para conseguir agua para los potreros y el ganado. Entonces decidió compartir el agua con la gente del caserío. Un día hay agua para las vacas y un día, *Gracias patroncito*, hay agua para la gente del pueblo. La planta eléctrica también es compartida, aunque es de él.

En el caserío no hay pastizales para los burros y los marranos. La gente abre la cerca del potrero contiguo a la barricada de costales y miran para otro lado mientras dejan entrar a las bestias a saciar el hambre en el pasto de las vacas del patrón. Eso pasó varias veces. El patrón les advirtió que no lo hicieran. Hasta que se cansó y contrató un camión, metió todos los animales que encontró en su potrero y se los llevó lejos, los soltó en otro caserío y se perdieron todos. Así son las cosas. Entre la solidaridad y la intransigencia. La gente lo quiere y lo resiente a la vez. Las fiestas de navidad eran famosas en la región. El don escondía plata

por los jardines de la hacienda y las mujeres buscaban los rollitos de dinero. Ponían música y bailaban hasta entrada la mañana.

El papá del Patrón fue el que llegó, a abrir monte y buscar suerte después de la guerra de los mil días. Su hijo mayor vino después. Compartía la mesa con los jornaleros y las mujeres con los hombres del pueblo. Cuando había una parturienta o algún mordido de serpiente, lo buscaban en la hacienda, así fuera de madrugada, y él los llevaba en el carro al hospital lejano. Todos lo querían mucho o eso decían a boca llena. Después su hombre de confianza fue el que lo entregó a la guerrilla. Pero todos sabían que eso iba a pasar. Y como con los animales pastando en el potrero, miraron a otro lado. Ahí todo cambió. Fue el principio de una época de desazón.

Un año de negociación para que les devolvieran al primogénito. Del hombre alegre que todos conocieron no quedó ni la sombra. Por eso los patrones odian a los hijueputas de las FARC. Mientras tanto a la hacienda, desierta de ciudadanos, venían los demás guerrilleros a pedir reses. Amenazaban al mayordomo de toda la vida mientras cargaban camiones con madera y ganado. Le decían que no podía avisar a Medellín lo que estaba pasando. Rafaelito sabía que no podía evitar que se llevaran nada, pero reclamó su derecho de comunicarse con el patrón. Esa tierra que los dividía era también la que unía el lazo de las familias de la ciudad y el campo. De esa tierra vivían todos. Unos los dueños y otros los que la trabajaban. Y estaban congregados por la misma guerra, la misma pena.

En la finca mataron un guerrillero. El enfrentamiento entre guerrilleros y paramilitares dejó huellas en casa y nadie se decidió a arreglarlas, como si las dejaran para que atestiguaran. El cuadro del sagrado corazón tenía todavía una bala incrustada. El hijo de Rafaelito (que relevó a su papá en las labores de la finca, así como el Don había relevado a su hermano y su hermano a su padre) debió dejar que velaran al combatiente muerto en la mesa del comedor del patrón, mientras su mujer, encerrada en el cuarto rezaba el rosario.

Luego en la época de los paras fue diferente. Los de la ciudad sí podían visitar la hacienda sin temor a que los secuestraran. Volvieron las familias y se retomó un vínculo que quedó interrumpido por la tragedia y la violencia.

Hoy en día los patrones pueden ir a las fincas, aunque de vez en cuando algún acto de violencia sacude la sabana, no se trata ya de esa fábrica de muerte que fue en los ochentas y noventas. Son conflictos dentro de los caseríos y una que otra extorsión de delincuencia común que no amínala al patrón, él no les da un peso.

PERSONAJES

Los soldados

Fueron dos y los dejaron en la Hondura como abandonados. Llegaron, superando apenas la pubertad, más blancos y endebles que cualquier campesino del caserío, con unas botas que les quedaban grandes y un camuflado que los hacía un blanco fácil. Entraron marchando en grupo tras pasar la noche en las caballerizas de la hacienda y el comandante les ordenó que se quedaran custodiando el pueblo.

Ellos se miraron con ojos de huérfanos entendiendo que su suerte estaba echada y que estar vivos era, a partir de ese momento algo que no dependía de ellos.

El mototaxista

Si va a la Hondura probablemente lo lleve el Guillo. Espera a los forasteros en la Plaza de Planeta Rica, un codo apoyado en la moto, panzón, cigarrillo en la boca. Cuando se le acerca el cliente, el Guillo recibe la maleta, se la cuelga hacia delante, y como un gesto de deferencia, extiende un pellón sobre la silla de la moto. Este accesorio para los caballos, provee a los pasajeros del Guillo un acolchado adicional, que brinda un confort moderado en la asoleada carretera destapada que va a Tierra Alta. El Guillo se pone las gafas negras que cuelgan del bolsillo de su camisa, tira el cigarrillo al piso sin mirar a donde cae, escupe y enciende la moto. Se queda mirando al frente en silencio mientras se acomoda el parrillero. Cuando arranca, da siempre una vuelta a la plaza para comprar una botella de agua a un vendedor ambulante, pero sin detener la moto. Desacelera y obliga al muchacho que las vende a trotar tras él con la nevera de icopor colgada del brazo. Si el cliente viene de la ciudad o va a alguna hacienda, el Guillo compra una botella de agua adicional. Si no, no.

Aunque el calor es tremendo y él se pasa el día a la intemperie, no puede ir de manga sisa, porque los caminos están a merced del sol. Camisa cerrada, mangas de tela de las que usan los taxistas, cachucha, un poncho para la nuca. El Guillo conoce como nadie los recovecos de

los caminos naranjas, por los que su moto zigzaguea a la hora en que se le contrate. No hay pueblo, hacienda, finca o campamento al que no sepa llegar. No importa si hay que madrugar mucho, el Guillo siempre llega cinco minutos antes para aceptar un café a la señora de la casa y fumarse un cigarrillo entrecerrando los ojos con placer y recostando el cuerpo en la moto. Se le ha ido la vida entre los caminos, trasladando gente de un caserío a otro para celebraciones y novenas de muerto. Haciendo mandados, llevando recados, transportando urgencias médicas que las doñas de los pueblos no saben curar.

Tiene idea de mecánica y lleva las herramientas suficientes para desvararse. Almuerza donde lo agarra la hora, si está entre dos trabajos busca la sombra de algún árbol a la vera del camino y se sienta junto a su moto. Se quita las gafas y las cuelga en la camisa, saca una vianda que le compra diariamente a su vecina y que viene envuelta en una hoja de biao. Después de comer se fuma un cigarrillo y limpia la moto del polvo, como si peinara un corcel, concentrándose especialmente en los espejos retrovisores.

Guillo vive solo en una pieza de una vecindad de Planeta Rica. Toda su vida privada cabe en un cuarto pelado: cama de una plaza, estufa, un estante con ropa y un baño pequeño. No tiene nevera pues siempre come afuera. Desayuna con café instantáneo y galletas de soda. Nunca tuvo hijos y prefiere frecuentar el prostíbulo que apostarle al amor. Aunque es amable, no sonríe nunca y prefiere estar solo. Habla poco y rapidísimo con un fuerte acento costeño, que le complica a los cachacos la comprensión de sus palabras. Tiene la mandíbula prominente como si en algún frenazo de la moto, la inercia hubiera hecho de las suyas con su cara. En el bolsillo en el que cuelga las gafas, se encuentran siempre los cigarrillos y encendedor. El pelo corto y tupido, cortado al rape, chuzudo. Casco para la moto, nunca. Gorra, siempre. Tiene varias y las combina con la camisa.

Aunque ha cuidado a su moto con esmero y la conoce bien, hace un tiempo la luz empezó a poner problema de una manera que ningún mecánico comprende todavía. Cuando va por la carretera pavimentada funciona perfectamente, e incluso en medio de los caminos destapados, ilumina el piso desigual. Pero cuando la moto salta levemente la luz se apaga hasta que vuelve a estabilizarse. Hay un instante en cada brinco en que el Guillo y su

acompañante se quedan a oscuras elevados sobre un terreno imprevisible. Nunca se ha caído, pero a cada vez que la luz se apaga, el corazón se le sobresalta un poco, acompasado con la moto.

Lo que más le gusta de su trabajo es cuando lo coge el atardecer en el camino que va de la Hondura a planeta. Se quita las gafas para verlo plenamente y suspira en una íntima sensibilidad que únicamente se permite cuando está solo.

El ciego

La primera casa de la Hondura, al lado de los costales llenos de arena, es la del ciego Calixto. Es imposible no verlo al llegar pues se pasa el día sentado en el patio de la casa, escuchando una televisión mal sintonizada.

Los ojos de Calixto tienen cataratas, son una nata blancuzca que mira a la nada. Las manos se apoyan en un fuate que le sirve de bastón, en las manos el mentón. Llegó al pueblo cuando tenía 40 años con su mujer, una niña de 14 años, preñada. Ella murió luego de dar a luz, mientras amamantaba a la criatura en su rancho de la Hondura, a pesar de los cuidados y la buena voluntad de la comadrona y las demás mujeres del pueblo.

Calixto llegó a Tierra Alta de Sucre en donde combatió con el EPL. Se escapó del grupo con la única mujer que quiso en la vida, la hija de una campesina que cocinaba en el campamento. Eso le pareció más importante que la lucha por la revolución.

Luego de su viudez se consiguió rápidamente otra mujer que puso a dormir en la misma cama en la que había muerto su primera esposa. Más que por amor, lo hizo para entregarle ese bultito tibio que era su niña, con el que no sabía qué hacer. Se lo puso en los brazos como si hubiera sido ella quien la había parido y se desprendió de todo lo que lo ataba a la vida.

Calixto fue jornalero el resto de sus años buenos sin colocarse definitivamente en ninguna finca, aunque no le faltaron ofertas pues era muy trabajador y prudente, características que los patrones cachacos aprecian en sus peones. Aunque lleva cuarenta años en la Hondura, nunca hizo amigos. Su nueva mujer lo dejó por otro que sí le decía palabras de amor y la

apechichaba, y él continuó su existencia como si nada hubiera pasado. No le reprochó nada, no intentó armar bochinche con el nuevo amante ni pedir explicaciones.

Su hija se hizo cargo de la casa. Cuando tenía once años ya sabía hacer las compras, cocinar, remendar y lavar la ropa. Las mujeres del pueblo la querían, tal vez por aquel alumbramiento suyo en el que todas lucharon infructuosamente a la muerte. Su papá se iba a trabajar temporadas en las haciendas despidiéndose sin mirarla con un adiós que se le quedaba enredado en los labios y ella en el umbral de la puerta, se quedaba viendo cómo se disminuía su silueta en el horizonte hasta que ya no lo veía más. Él nunca se daba la vuelta a mirarla cuando salía de la casa. A la niña le daban miedo las noches, sobre todo cuando había fiesta y borrachos en la Hondura. La señora Petronila le había hecho una muñeca con la que dormía todas las noches, se llamaba Guillermina. Mataba el tiempo ayudando a las señoras con los oficios de la casa a cambio de unos centavos y un poco de aprobación. Cuando su papá volvía de trabajar se emborrachaba solo tomando ron en su casa. Nunca hablaba ni jugaba con ella. Su hija nunca se casó aunque sí tuvo una niña que no tiene padre, que ya cumplió los quince años.

Calixto está en los huesos. Tiene puesta ropa regalada que le queda grande, acto de caridad que los habitantes de la Hondura tienen más con su hija que con él. Siempre tiene camisas limpias por la diligencia de las mujeres que lo cuidan. Con la ceguera pasó de ser parco a huraño. La gente dice que puede ver cosas de otros mundos y su carácter solitario hace que esta idea cale en la Hondura. Su hija trabaja por temporadas haciendo de comer a los jornaleros de la hacienda y la nieta queda encargada de cuidarlo. Calixto es intransigente con la muchachita que lo atiende con un resignado desprecio y le da la sopa mientras mira con coquetería a los muchachos que pasan frente a su casa.

El gallero

Él no es de ninguna parte y no pertenece a nadie. Viene a la Hondura como va a cualquier lado, con Gavilán bajo el brazo y la suerte echada. Adonis, se llama. Sabe bailar y cantar, cae bien a donde llega. Le gustan las mujeres casi tanto como el ron. Además de su gallo y su

sombrero, tiene una moto que lo lleva a todas partes. Su ropa siempre está impecable, la lava a mano cuidando especialmente el cuello y las axilas y luego la cuelga estratégicamente para que se seque sin arrugas. Sabe planchar y lo hace con un secreto disfrute. Encuentra en la autonomía con la que administra su cuidado íntimo cotidiano, una resuelta masculinidad. En su petate guarda una bolsa negra en la que tiene los productos de limpieza que sellan su rutina de acicalamiento: un kit de afeitada, corta uñas, gel para el pelo, una colonia, un peine para el bigotito. Carga también una aguja e hilos para pegar los botones o remendar las medias. Su ropa interior es toda blanca, inmaculada.

Adonis sabe de gallos y de conquista. Puede mesurar cómo va a salir una pelea con solo echarle una mirada al animal y cómo será la faena con solo bailar con una mujer. Cuenta buenos chistes, invita siempre a la primera ronda de cerveza, nunca mira a una mujer ajena por respeto al caballero que la acompaña. Sabe dar consejos del arte del amor sin ofender hombrías, y ser caballeroso con las mujeres sin importar su edad. En un mundo de hombres toscos y ciegos a los sutiles equilibrios de la constelación cotidiana femenina, Adonis aceita bisagras que suenan, limpia canaletas y percibe tristezas bien disimuladas de las mujeres de los pueblos por los que pasa, garantizando siempre puertas abiertas a su retorno en las fiestas siguientes. La misma delicadeza que le permite tratar a las señoras de los pueblos, sirve para ocultar sus amoríos con las más hermosas mujeres de los caseríos de Córdoba. La profusa generosidad con la que halaga a las Doñas es proporcional a los escrúpulos con los que elige sus amantes. No solo deben ser bellas, sino que la pulcritud es fundamental. Uñas arregladas, pelo largo, faldas. *Mujeres de verdad*, sería la definición que esbozaría si le preguntan su tipo. Las elige en esa edad en la que ya han conocido la amargura del amor, y saben dónde encontrar su placer sin necesidad de que nadie lo busque por ellas. No le gusta acostarse con las putas, aunque sí amanecerse con ellas tomando ron y escuchando infidencias que le resultan útiles para moverse con habilidad entre los machos de los pueblos. Más de una, acalorada por el trago le ha ofrecido entregársele sin ningún costo, pero él sabe rechazarlas sin ofenderlas y ocupar más bien un lugar de extraña paternidad, así sean mayores que él. Adonis solo bebe con mujeres si son putas. No le gustan las mujeres que

toman. Le gusta que se le entreguen voluntariamente, a sabiendas de que él no tiene nada que ofrecer además de un abnegado encuentro, en el que su mayor dicha se alcanza cuando extrae de ellas un gemido gutural que le ratifica, que aun cuando las encuentre casadas en las próximas fiestas, siempre será el gallero en el que piensan cuando la vida marital se vuelva aburrida.

La partera

Pecosas de estar al sol, nudillos gruesos, uñas cortas. Manos tan elocuentes como los arrumacos que tejen sobre la panza tensa de ombligo prominente. Sobijo de movimientos circulares, firmes y contenidos.

Con la cabeza levemente alzada, la futura madre mira a la mujer de rasgos indígenas que fuma un habano mientras la acaricia con una expresión severa. Su pelo blanco está trenzado a ambos lados de la cabeza y cae sobre los hombros. La papada también pecosa, desciende flácida del mentón como la barbilla de un gallo.

La seño Petronila tiene un vientre prominente, herencia que le dejaron los 11 hijos que tuvo, todos con el mismo hombre y que parió sola en su casa mientras su marido jornaliaba. Nunca pidió ayuda de nadie. Se alzaba la falda, se ponía de cuclillas y con una mirada circunspecta a la pared de tablas, pujaba sin emitir sonido. Tomaba al bebé recién nacido, cortaba el cordón umbilical, limpiaba a la criatura y el piso de tierra sobre el que había dado a luz y al volver de un día de trabajo, su marido tenía la comida servida y un nuevo bebé que alimentar. La seño nació en el caserío y nunca ha salido de ahí. Cuando era joven, a pesar de la guerra y la pobreza, nunca soñó como tantas otras muchachas con un porvenir prometedor en Planeta Rica. Ahora, en el ocaso de su vida, sufre de fuertes dolores de rodillas que le impiden los movimientos. Ha visto a sus hijos desaparecer uno a uno en el horizonte por la carretera polvorienta. Nunca ha andado en moto ni a caballo. No conoce otros caseríos, aunque ha atendido parturientas de toda la zona, porque son ellas las que se desplazan hasta la Honduras buscando sus servicios. Llegan en moto o en mula y fruncidas por las contracciones. Ella nunca se niega, pero todos saben que no sale de la Honduras, ni siquiera por casos de vida o

muerte. Tener a esta vieja en un lugar olvidado por Dios parece una bendición. La seño ha visto nacer a casi todos los habitantes del caserío y los pueblos cercanos. Ha visto también morir más mujeres que cualquier otra persona de Tierra Alta. Aunque no es dada a las tertulias con el corrillo de las seños del pueblo, la vieja Petronila hace parte del grupo de matronas con la distancia que guardan los líderes venerados.

Las demás saben que ella está ahí, unida a ellas por ese vínculo que las experiencias cercanas a los límites de la vida proporcionan a los seres humanos, pues las acompañó a parir y las ha convocado también cuando necesita ayuda con alguna mujer que está alumbrando.

Su saber es famoso en la sabana porque puede adivinar el sexo del bebé mirando la orina de las madres, induce partos con una bebida picante, quita cólicos con un menjunje espeso, unta una manteca verdinosa en las articulaciones hinchadas y aunque es recia y seca en el trato, sabe contener a las madres primerizas más jóvenes y espantar las malaventuras de los recién nacidos. Contrario a lo que experimentan las privilegiadas que van a dar a luz a Planeta Rica, la Seño no permite a las mujeres que se acuesten cuando están pariendo, su propia experiencia con la maternidad le permite negarse a cualquier condescendencia. Las coloca de cuclillas y les masajea la parte baja de la espalda, incitándolas a sentir ellas mismas cómo se asoma la cabeza del bebé.

Cuando todo ha terminado y la madre y el niño duermen, la seño se sienta a su lado, enciende un puro grueso y saca una botella de chirrinche. Con un cansancio milenario, va sorbiendo trago y humo para celebrar con ella misma otra victoria a la muerte.

Puede quitarle los cólicos a los recién nacidos con agua de arroz, reconoce los niños afectados con el mal de ojo y los protege con aseguranzas que ella misma teje y ata a sus muñecas. Hace pócimas con las raíces de un árbol, que afloja la leche de los pechos de las madres y frota una melaza vegetal en las encías de los prematuros para fortalecerlos en los primeros días de vida.

Con los hombres de la Honduras, la seño Petronila tiene otra relación. La saludan con respeto, muchos bajan los ojos sin atreverse a mirarla. Un escalofrío en la espalda les anuncia su presciencia y se corren para darle paso. *¡Poco macho!* se le ha escuchado exclamar,

enfrentándose sin dudarlo a los más grandes y recios de la Honduras, cuando con su mujer recién parida se van de juerga a la taberna con sus amigos.

Petronila guarda una escopeta bajo la cama, que parece muy grande para su cuerpecito menudo de india, pero es sabido que no tiene miedo de usarla. Todos recuerdan cómo, en medio de fuegos cruzados entre dos ejércitos, salió de su casa en la que una mujer trataba de dar a luz, apuntando el arma a hombres de guerra que se disparaban de punta a punta de la Honduras, interrumpiendo el enfrentamiento, amenazando a los combatientes y sosteniendo la mirada detrás del gatillo con la misma serenidad y templanza con la que ha encarado los partos propios y ajenos.

La seño fuma tabacos gruesos que no venden en la tienda, sino que se ella misma lía y a los que le pone un polvillo negro que desprende un olor a clavos y canela que envuelve su casa y su pelo. Desde el bambolear de la mecedora en el pórtico de su casa, la seño Petro observa el transcurrir de la vida en la calle de la Honduras.

El corrillo de mujeres

Van juntas a la tienda, se sientan a arreglarse las uñas al caer la tarde en la puerta de alguna casa. Se peinan, se maquillan, remiendan, cocinan, ríen, se regañan, se cuidan los hijos, se atienden enfermedades, rezan el rosario, velan a los muertos, cuidan los bebés.

Parecen todas la misma, repetida varias veces. Si la presencia de los hombres está condicionada por el devenir del jornal en las haciendas, la existencia de las doñas es el pilar sobre el que se sostiene el mundo. Con un dejo de indulgencia, permiten que los machos vivan su vida y crían a sus hijos y a sus nietos para que cumplan ellos también, su deber de proveedores. Como si fuera un dogma, comprenden como parte de este intercambio del amor, las infidelidades del pasado, las borracheras de los muchachos, las fiestas en las que se despilfarran las quincenas, los hermanos ilegítimos de sus propios hijos, los nietos abandonados y dejados bajo su cuidado. Y en tanto, las doñas crían a las niñas para que sean hacendosas y sepan pegar botones, cocinar con lo poco que hay, mantenerse limpias, dignas y disimular la precariedad.

Por encima de cualquier varón son las verdaderas dueñas de la Honduras y aunque nunca han empuñado un arma en el campo de batalla, su hacer cotidiano posibilita que el caserío siga existiendo. Acuestan a los niños en hamacas y los mecen cantando los vallenatos con los que se enamoraron, enseñan a las quinceañeras a cocinar el mungo mungo, a los muchachitos a saludar dando la mano, a pararse derechos y a hablar mirando a la cara. Son las custodias de la fe en la iglesia, porque hace mucho no ha pasado por la Honduras ningún cura.

Fueron niñeras de los que ahora son los hacendados de la zona, a les enseñaron a nadar, les limpiaron los calzones como si fueran sus propios hijos, les contaron cuentos y los acostaron con ellas al rincón en sus camas acariciándoles el pelo hasta que se quedaban dormidos. Hoy les dicen patrón y cumplen con el deber de actuar como si no las hubiera unido a ellos ese vínculo de una maternidad pagada. Y les piden con humildad una oportunidad de trabajo para algún nieto, y les sirven el tinto, y les agradecen por las propinas que les entregan cuando se van de la hacienda, de nuevo a la ciudad, después de dar vuelta al ganado.

El paramilitar

Pasé por la Honduras en la época de Ralito. Fui de Medellín a trabajar en la finca del patrón mientras las negociaciones. A la mansión le decíamos la casa-estudio porque fueron meses en lo que nos quedamos ahí, asilados de todos, durante los diálogos con el gobierno, en una convivencia estrecha de puros hombres. Las mujeres que llegaban estaban prohibidas, eran las novias de los jefes, o las viejas que mandaban a traer de la ciudad. Llegaban a volquetadas para las bacanales contra el aburrimiento. Porque mucho de los diálogos fue esperar. Afortunadamente estaba con mi mejor amigo. Llegamos los dos de Medellín a acompañar al patrón en el proceso de desmovilización y en la compra de la finca. Yo trabajaba en seguridad y mi amigo era el cocinero. Aunque se autodenominaba chef, y no sin motivos, porque era capaz de improvisar sin previo aviso, un festín para 100 personas con lo que hubiera en la nevera. El man había aprendido el oficio de su papá que fue cocinero de la cárcel. Y durante un tiempo los dos pagaron condena en el mismo lugar. Fue la época en que el man de verdad conoció al señor que le había dado la vida. Ahí fue que el papá le enseñó a cocinar para

mucha gente. Con eso dejó de ser un pillo de esquina y empezó a tener una utilidad distinta. Al man no lo atraían las armas, era un pelao distinto. Y es que pa qué, tenía mera sazón.

Durante el proceso de paz de las AUC con el gobierno todo fue un tedio mortal en un calor en el que el tiempo parecía espeso como melaza entre los días asoleados. Nosotros llegamos a Ralito y cambió el paisaje del pueblo. A la tienda llegaron productos nuevos, ya no era como las de esos morideros de Córdoba, sino que estaba equipada a lo bien, con neveras buenas, no las de latón que uno no se tiene que agachar a buscar las cosas, sino de esas de supermercado de ciudad, de puertas de vidrio que se deslizan. Uno entraba a Ralito y era como si saliera de Córdoba, como si entrara a otro lado, aunque las gentes eran puro chilapo ventiao y el calor era un doble hijueputa, uno entraba a esa tienda y encontraba zapatos importados y camisas nike, trago fino. Había dónde surtirse pa las fiestas... Igual a las fiestas nosotros íbamos era a trabajar. Yo a vigilar la entrada y el parcero a cocinar pa' todos. Pero por lo menos teníamos en qué gastarnos la plata.

Paramilitares había de dos tipos, los que habían estado combatiendo en la selva, que eran campesinos y nosotros, que éramos pelaos de ciudad y que nunca habíamos combatido en el monte, sino que hacíamos parte del negocio en las ciudades y que conocíamos más del enfrentamiento urbano. Igual cuando llegamos a Ralito dizque a desmovilizarnos nos entregaron un camuflado que daba un calor infernal y nos explicaron que debíamos quedarnos ahí hasta que todo el asunto con el gobierno quedara listo. Yo en la costa estaba acostumbrado a andar en trespuntadas y bermudas, no en uniforme y botas. Eso me dio muy duro, no hay cantidad de cervezas que le bajen al agite de Ralito al medio día.

El ideólogo de las AUC era un paisa. Un cucho alcohólico que llevaba mucho tiempo viviendo en Córdoba y ya parecía costeño. Era como un lavaperros, pero en el campo. Le gustaban las muchachitas de los pueblos y tomar hasta ponerse muy triste, obligando a la gente a beber con él, diciéndole a los pobres campesinos que no se les ocurriera rechazarlo. Mero azare ese cucho.

Cuando llegamos a Ralito, también ahí mismo organizaron el bar del pueblo para que todos los soldados rasos pudiéramos matar el tiempo ahí. Compraron unos parlantes gigantes, ventiladores y neveras que llenaron de polas.

De la ciudad llegaban también los patronos a dar vuelta a la cosa. Había uno que venía con su mujer que no tenía más de 17 años y ya tenía un muchachito. El tipo tenía la piel llena de huecos por un acné que seguro tuvo de pelado y que lo dejó todo cicatrizado. Se ponía siempre la misma camiseta que decía FBI y abajo se leía female body investigator. Yo creo que eso a él le parecía un chiste muy fino.

Trataba muy mal a su esposa y ella se dejaba con una indiferencia que daba asco. Igual el man era más que uno y había que respetar. Parecía el malo de una película, a lo bien, con esas gafas oscuras y esa cara de cerdo. Llegaba a la tienda de Ralito y saludaba al ideólogo con bacanería pero evidente superioridad, pedía un vaso con hielo, se servía un trago de una petaca que llevaba en el bolsillo. Después pedía una cerveza bien fría y sin mirar a su esposa le ordenaba que le pasara el tetero del bebé. Ella se lo entregaba y sin dejar de hablar con el ideólogo llenaba el tetero de cerveza y se lo entregaba a la muchachita pa que se lo diera al hijo. Uno ha hecho muchas cosas de las que no se siente orgulloso, pero eso sí que es una tremenda cochinada.

Yo a mi parcerito lo conocí en la cárcel. Con el cucho de él yo estaba en la buena porque le ayudaba a veces en la cocina y cuando llegó el parcerito, el cucho nos presentó y nos entendimos de una. Cuando salí él me entró al negocio y desde ese momento somos inseparables. Nos íbamos juntos pa Ralito a mirar peladas. Aunque me gustan más las paisas, las costañitas esas no estaban tan mal... en tiempo de guerra cualquier hueco es trinchera. Estas tienen muchas ganas de salir del pichadero de moscas en el que nacieron, pobrecitas, y creen que dándoselo a uno, uno se las va a llevar pa Medellín.

Esta integración del negocio que resultó siendo Ralito ha traído muchas sorpresas. Llegamos a este pueblo como a maldecirlo. Los habitantes parecen fantasmas trasnochados rondando alrededor de un espacio que antes era de ellos y que ahora nosotros gobernamos. Uno de los comandantes salió del monte dizque con un tigrillo que tiene de mascota y lo amarró en

la cancha de futbol del pueblo. La gente nos mira con los ojos muy abiertos, incapaces de protestar. Ven las modelitos que llegan de las ciudades, las avionetas que sobrevuelan el pueblo, las camionetas último modelo, el tigrillo, las borracheras, la casa de tres pisos de cemento que a uno de los jefes le dio por construir en el pueblo. Ven en silencio cómo nos les culiamos a las viejas. Todo es una humillación pa' esta gente. Ralito está condenado. Todo esto le quitó el alma que tenía, eran pobres pero llevaban su vida, ahora no saben ni quiénes son. Esta gente no entiende nada. A veces venían los del ejército y se armaban tremendas fiestas, porque eran parceros. Pero por lo general se fue el tiempo en esperar. Estar sentado derritiéndose en vida, esperando que den la orden de caer con un fusil y el camuflado que nos dieron que dizque a desmovilizarnos. Yo no veía la hora de volver a Medellín y poder seguir trabajando como siempre.

El aguatero

Los días en que no hay agua en la Honduras, pasa Braulio. Pero nadie le dice así. El Pipo es como lo conoce todo el mundo. Pipo vive entre la Honduras y Hormiga loca y se levanta cuando todavía está oscuro para llegar a donde sus servicios se requieran antes de medio día que es cuando el calor se pone bravo. Se lo ve entrando por la callecita con su burra, que muchos dicen que es su mujer, porque no la desampara. A la moncha, que es como se llama la burra, le amarra dos canecadas de agua que va vendiendo por las casas. El agua del Pipo tiene un sabor a leña muy particular. Eso es porque es agua lluvia que junta en el patio de su casa y que va hirviendo para venderla y que se pueda tomar sin que den animales en la panza, *calidad del Pipo garantizada*. Las sopas en la Honduras saben distinto los días que pasa el Pipo, tienen un ahumadito particular que a la gente le gusta mucho. Igual las limonadas. El pipo huele a lo que sabe su agua, porque la ropa lavada a mano, la seca al lado de la hoguera sobre la que hierve el agua.

Pipo cuenta las novedades de los demás caseríos mientras va rellenando las ollas que las dueñas de las casas sacan a la puerta. Él va contando totumadas soperas sin parar de hablar

y después cobra por cada una. Muchos dicen que no se calla para cobrar siempre alguna servida de más.

Pipo no tiene dientes frontales pero sonrío con ganas y sin pudor de la muequera. Abraza a la moncha por el cuello y toca las puertas de las casas. También habla un montón con la burra y le susurra secretos. No le importa que lo jodan con que la burra es su mujer. El Pipo se ríe y le acaricia el hocico.

Sabe de historias de amor, de separaciones, embarazos, viajes y disputas por plata antes que cualquier otra persona del caserío. Así como reparte el agua a cucharadas, va dejando por las casas por las que pasa retazos de habladurías, impresiones que le dejó alguna situación familiar que percibió desde la puerta cuando vendía agua, noticias de algún grupo de hombres que andan rondando la zona.

El patio de la choza del Pipo está lleno de ollas de metal. Esas ollas se tapan o se destapan al ritmo opuesto del cielo. Cuando alumbra el sol, tiene cuidado de dejarlas bien cerradas para que el agua no se evapore y para que los zancudos no desoven ni se metan sapos o ranas a nadar. Cuando el cielo se tapa abre las ollas y se sienta a esperar junto a la moncha que llueva y se llenen de agua.

La mona

La mona es amable con todos con una gentileza que amenaza. Cuando llega a la tienda del paisa en donde las doñas compran arroz y sopesan tomates, las risas se disipan y hay un silencio repentino que las señoras tratan de disimular, poniéndole conversa y hablando de trivialidades, como el calor que está haciendo o el viento que no para.

La mona toma guaro en el bar, sola y mirando sin pudor a la mesa de los hombres, que continúan su fiesta como si no la vieran, pero midiendo bien sus palabras.

Ella no tiene armas, pero de cuando en cuando vienen sus superiores a visitarla entran a su casa mirando la calle de la Hondura antes de cerrar la puerta tras ellos. Entonces todos contienen la respiración. La mona (nadie sabe como se llama, y se presenta así, diciendo su alias como una advertencia) reporta la cotidianidad del caserío y los hombres armados salen

a cobrar impuestos a todos los que han faltado a las normas de convivencia que su grupo sin ideología ha instaurado en la Honduras.

A la mona le gustan las muchachitas adolescentes y cuando sus compinches pasan días con ella en el caserío se sientan a tomar y a verlas pasar. Se sospecha que algunas a cambio de una propinita han sabido darle cariño, pero el amor entre mujeres está muy mal visto en la Honduras. Los maricas se respetan más. Pero las lesbianas son otra cosa. Por eso es que la mona inspira tanto asco entre la gente del pueblo.

El colono

Cuando entraba por fin a la finca después del viaje larguísimo desde la ciudad, a Don Darío le lavaban los pies. Este evento transcurría con la misma naturalidad para él, como para la mujer que se arrodillaba con una ponchera de agua lluvia y para el esposo de ella, el mayordomo de la finca, que le daba reporte de los negocios mientras él tomaba café y asentía con la cabeza.

Nació en un pueblito de Antioquia en una familia pobre campesina y se hizo arriero de marranos cuando tenía 8 años. Transportaba la piara a pie. A esa edad empezó a fumar, midiendo la distancia entre un lugar a otro como era costumbre, con los tabacos que se fumaba. Compró una marrana, la hizo preñar, la vendió preñada y se compró el primer novillo.

Traficó tabaco y se escapó del servicio militar yéndose a vivir al monte en un sucucho construyó en un árbol y cubrió con hojarasca. Se casó con una profesora de escuela que estaba ya solterona. La sacó de trabajar y se la llevó a vivir al monte. Allá parió ella a sus primeros cinco hijos. Aunque Darío tuvo otros por fuera del matrimonio. Después se fueron a Medellín para que los niños estudiaran y en la ciudad nacieron otros tres. La reproducción de seres humanos y de ganado fue una de las acciones en las que legitimó su hombría. Por eso no es de extrañar que tuviera varios hijos naturales a los que nunca les dio un peso.

Llegó a Tierra Alta con un socio con el que compró la finca a medias, pero las reses eran suyas. No pasó mucho tiempo hasta que pudo comprar toda la propiedad, pues siendo dueño

de la mitad de la tierra y de la totalidad de los animales, las ganancias se repartían 70-30. Nunca invirtió la plata en comprar propiedades. Le gustaban las vacas, esa era su pasión. Las marcaba con un 02, que era como se distinguían en la zona sus animales. Cuando secuestraron a su hijo, el exuberante monto del rescate lo determinó la cantidad de animales que pastaban en Tierra Alta con ese número marcado en el lomo.

Vestía siempre unas cargaderas que tomaba con los pulgares mientras se recostaba y conversaba con sus empleados. Era muy alto y muy guapo. Nunca le dijo a su esposa o a sus hijos que los quería. No era dado al afecto. Hablaba poco, con frases contundentes que no esperaban respuesta y sonaban siempre como una orden.

02: El hijo mayor

A los 18 años, sin terminar el bachillerato decidió que no quería estudiar más. Contra la voluntad de su padre decidió ir a la finca a labrar destino. Llegó en mula y con una maleta con ropa se instaló en una hamaca junto a los chilapos que jornaliaban la hacienda. Su papá le dio una pala y lo puso a cavar un hueco profundo que para enterrar una res. Creyó que así se le quitarían las ganas de esa vida fatigosa. Él se puso en eso y fue más lo que le gustó. Nunca había sido bueno en el colegio pero descubrió una sabiduría en sus músculos tensos. Abrió el hoyo, saltó adentro y llamó a su papá. Cuando Don Darío se asomó, le preguntó si necesitaba que le lo llenara de vuelta. Entonces se quedó.

Abría los ojos a las 3 y media de la mañana, se tomaba un tinto, se comía un plato de arroz y se iba a abrir monte. No había teléfono, no había carretera, familia, amigos, afectos. Trabajaba todo el día como un animal. Recibía el mismo jornal que trabajadores de la hacienda. Nunca le pagaron seguridad social.

Hernando no salía de fiesta al caserío, no era amigo de los empleados a los que trataba como subordinados con ese carácter templado que heredó de su padre. Pero la ciudad estaba lejos, veía poco a los suyos. Era él en la luz del poniente, en la plenitud de la tierra mirando los animales pastar en la llanura reverberante lleno de ilusión, su compañía inexorable.

Cuando extrañaba el calor de una mujer, mandaba a llamar con el mayordomo alguna que le gustara de La Hondura o de Planeta Rica. Ellas llegaban bañadas y perfumadas, tomaban ron y escuchaban los boleros que a él le gustaban. Nunca amenizaba esos encuentros con la música corroncha que escuchaban por allá. No había necesidad de promesas o galantería. Él era el blanco hijo del hacendado y ellas iban dispuestas.

Su papá lo mandó una vez a otro municipio a negociar ganado. Él se levantó temprano, ensilló la mula y cogió camino. Negoció las reses, las arrió, las marcó. Le avisó a su papá cuando todo estaba listo. El viejo le respondió que no, que no pagaba.

Hernando consiguió amigos dueños de otras fincas, bautizándoles hijos, se hizo compadre. Ellos le ayudaron a pagar las vacas que su papá se negaba, le enseñaron del manejo de las haciendas.

Los animales de la finca empezaron a ser más mansos porque él aprendió a conducirles la vida, prever preñeces, encerrarlos en potreros para que pastaran y dejar otros libres para que la tierra no se apelmazara y la hierba creciera. Solo, Hernando amasó la fortuna de la familia que sus hermanos menores administraban desde una oficina en Medellín.

El EPL llegó a Tierra Alta.

Hubo muchas advertencias. Las citas para hablar con comandantes que demandaban colaboraciones, amigos muertos a la entrada de las fincas, robos de ganados, mayorías quemadas, pero ¿qué podía hacer? Ahí estaba su vida. Todo estaba jugado.

Después fue La Querencia. Esa tierra, esa promesa, esa posibilidad de algo propio. La hacienda era toda matorral cuando quiso comprarla. La negoció y un compadre acaudalado le firmó para respaldar la deuda. Su padre sentenció: *quien se adeuda se quiebra*. Le ofreció una sociedad. Él se negó porque sabía que su papá era muy zorro. Hernando abandonó la finca familiar y se fue a lo suyo, a limpiar el monte. Adoptó un niño de la zona que habían abandonado y se volvió su mano derecha. Consiguió un mayordomo en el que depositó su confianza. Ese lo entregó y allá a La Querencia fueron a buscarlo. Rodearon la pieza. Lo sacaron de la finca en su propio Jeep, ese que compró contra la voluntad de su padre en el

que sacaba a Planeta Rica a la gente de la Honduras cuando había alguna urgencia médica. La misma gente que según él lo entregó a la guerrilla

Fue un año. Le dieron una hamaca con gusanera en la que cabía bien un chilapo con sangre india y textura pequeña, pero que a él, hombre de casi dos metros, apenas si contenía. Dormía con las piernas afuera, desgonzadas de cansancio. También le dieron un plástico para que le pusiera encima por si llovía. Las botas que le entregaron eran muy pequeñas. Sus pies eran llagas vivas y caminar en el monte se volvió una tortura. Dormían en la tarde y caminaban por la manigua durante la noche. Cuando salía el sol acampaban y él se dedicaba a limpiar las ollas en las que comían, les sacaba brillo con empeño. Los guerrilleros le decían 02.

Se quedaba dormido siguiendo con el dedo las gotas de lluvia que se deslizaban por el plástico. No pensaba en la familia, ni en la ciudad, ni en La Querencia. ¿Para qué? Era claro que nadie pensaba en él.

Lo soltaron casi muerto a la orilla de un río atravesado por una soga. Tenía que cruzar nadando, desnutrido y con gusaneras en la piel. Se tiró al agua vestido en harapos y pensando en su hija. El río torrencial amenazaba con llevárselo entre los peñascos. Sostenido de la cuerda como una leve esperanza avanzaba hacia su libertad. El guerrillero que lo había alimentado durante su cautiverio cortó la cuerda como quien tira una moneda al aire. A ver si sobrevivía.

El segundo hijo

Una vez mientras daba clase en la universidad, una mujer tocó la puerta del salón y le dijo, frente a todos los estudiantes, que era el hombre más hermoso que había visto en la vida. Alto como los de su estirpe, barba espesa y sonrisa pícaro, Ricardo fue el primer profesional de su familia. Una estampa de hombre.

Diferente a su papá y su hermano mayor, Ricardo no era de pocas palabras. Le gustaba conversar y sabía ganarse la confianza de la gente con su belleza y su carácter jovial. Sabía comunicarse y dosificar la información que llegaba a él para moldear la realidad de acuerdo

con lo que consideraba adecuado. La plata que se amasaba en el campo, la manejaba él en la ciudad. Vendía los animales en la feria, tomaba decisiones de precios, era la cara del negocio.

Iba a la finca de vacaciones y llegaba maltrecho por el viaje. Veía entonces a su hermano Hernando, dorado por el sol, moviéndose en el campo como si fuera lo más natural del mundo, seco en palabras como su padre, entendido de todos los negocios, distante de él. Sabía que eran hombres diferentes.

Estudió derecho y tal vez por eso fue el llamado a negociar el rescate. De los cuarenta millones que se pedían para devolver a su hermano se ranchó en quince. Esa era la manera en que debían hacerse las cosas. Plantarse en una cifra y no moverse de ahí. Lo que quedaba era esperar. La negociación se hizo a través de un hacendado costeño que servía de intermediario. Él hablaba con Ricardo. Cuando el EPL por fin se tranzó en el número no hubo más que hacer sino sacar la plata del banco. La tenían de contado. Y hubieran tenido más, pero él estaba convencido que así se manejan esas negociaciones.

TRADICIONES Y COSTUMBRES

El saludo de los jinetes en los caminos es un WEYYYYYYY agudo, que se responde con otro WEYYYYYY.

Contar historias

Echar cuentos es la manera de llamar el sueño y acercar las almas. El ritmo de las historias se mezcla con las intermitencias de los cocuyos y la constancia de las chicharras. Las personas se reúnen después de la comida y uno de ellos toma la voz. Las historias de brujas, curanderas, las aventuras de corraleja y de galleras hacen parte del derrotero. También se habla de la gente; los chismes, más que maledicencia, son un medio de comunicación en Tierra Alta.

Al final del día los jornaleros, sentados alrededor de la hoguera, o durante la sobremesa familiar, cuentan historias de brujas. Como ellas son tan metidas, es frecuente que se recuesten a las paredes de las casas para escuchar las conversaciones o que se agazapen detrás de algún árbol. Por eso, los hombres fuertes y los niños más cobardes se cruzan de brazos, para que ellas no puedan escuchar lo que se dice.

Las brujas

Un silbido. Si lo escucha cerca quiere decir que está rondando, pero ella todavía está lejos. Si en cambio lo escucha en la lejanía, quiere decir que está detrás de usted. Si es así, nada qué hacer, la bruja lo ha alcanzado. *Acompáñame* es la súplica que invoca su cercanía para evitar que la bruja lo haga perder. Es importante, al llegar a la entrada de la casa, decir *hasta aquí llego yo*, si no, entra con usted. Aun cuando se despida, ella se queda dando vueltas, merodeando la casa con chiflidos enloquecidos hasta que amanece. Si uno no les pide compañía, si las hace enojar, o si albergan secretos motivos en su contra, lo pierden.

Amanece entonces todo orinado, con la ropa rasgada, puyado por espinas y matorrales, y con la memoria de la noche anterior borrada por un guayabo parecido al del cloroformo.

Las brujas son de día mujeres normales, muy chismosas, que venden el alma al diablo para tener poderes por las noches. Entonces mientras su cuerpo duerme, se les sale el alma, en forma de mujer joven, si no son muy poderosas, o de vieja horrible si es sabida, y se van a hacer travesuras. Pueden ser terronas, que son las que corren muy rápido, o volantonas, que son las que pueden volar. Las volantonas además del alma le entregan *al patas* la capacidad de caminar con su cuerpo diurno, a cambio del poder para surcar los cielos. Las brujas trenzan las crines de los caballos, se agarran de ellas para montarlos en los potreros, mientras ríen a carcajadas. Por eso los mayordomos prefieren mantener las bestias bien motiladas.

Una manera de distraerlas es con sal. Uno deja un montículo de sal a la entrada de la casa y la bruja se arrodilla a contar los granos uno por uno. No pueden evitarlo, tienen que saber cuántos hay. Y cuando les faltan pocos pierden la cuenta y les toca volver a empezar. Y así se les va toda la noche y las coge el canto del gallo. Y eso las aterroriza. Otra manera es regar maíz o arroz a la salida de la casa. Se amanecen organizándolo en montículos y cuando uno se levanta los granos están apilados en la puerta.

A veces se le acuestan a un hombre en el pecho y este no puede moverse aunque esté despierto. No la ven, pero pueden sentir su peso sobre el cuerpo y se les dificulta respirar. Amanecen rasguñados y con los ojos secos como si hubieran tenido fiebre. Los que saben que tienen una bruja enamorada duermen con un machete o una peinilla cerca de la hamaca y cuando escuchan el silbido mandan un juetazo al aire antes de que ella se les venga encima. Si uno ve a una bruja de noche, hay que insultarla con todas las palabras feas que se sepa y correr a meterse en la casa. Ellas no pueden entrar si no las invitan. También puede decirles que vengan a buscar sal y están obligadas a volver al día siguiente, como por una fuerza sobrenatural, ya con el alma adentro del cuerpo que usan para vivir, a pedir un puñado de sal. Entonces ya se sabe qué señora del pueblo es la bruja. Si uno es una persona sabia y que está en gracia de Dios (cosa harto difícil en un lugar sin iglesia) se les puede mandar a leer la

biblia. Aunque pocas personas se atreven a decirles cualquier cosa. La mayoría de la gente prefiere esconderse cuando sabe que están cerca.

La única manera de matar una bruja es con un palo de yuca. Hay que arrancarlo de raíz y ponerlo a secar detrás de la puerta de la casa con las raíces para arriba. Después hay que esperar que ella aparezca y asestar un golpe contundente sosteniendo el palo de yuca con la mano izquierda.

Hay muchas habladurías sobre quiénes son las brujas en la Honduras.

El diablo

Va distinguidísimo sobre un caballo negro. La bestia es majestuosa, alta, de crines y cola larga, de pelo brillante, de ojos oscuros. Todo en él es bruno.

El eco de sus cascos resuena en el corazón de los insomnes que aprietan los labios bajo la sábana al escuchar la lentitud de su andar, mientras cruza el puente de madera e ingresa a la calle del caserío.

Atraviesa cuando no hay luna y todos duermen sobre el cansancio del trabajo del azadón. En cambio, no aparece cuando hay fiestas, ni los fines de semana en que los hombres se quedan hasta tarde bebiendo ron. Recorre la calle lentamente como inspeccionando una propiedad suya administrada por algún apoderado. A su paso, a veces, se hielan los sembrados de arroz. Los que han estado despiertos, dicen que han visto un vapor espeso y caliente colándose por debajo de la puerta.

Pero ningún desvelado se asoma. Dicen que la silla, el pellón y los pantalones para montar son de cuero negro y brillan como recién lustrados. El sombrero vueltiao es todo azabache, de veintisiete pares de hilos. La camisa es de seda. Dicen que es un hombre grande con ojos de carbón encendido y que si se posan sobre alguien, le roban el alma y al morir, la arroja a la sabana donde se queda vagando sin esperanza alguna de la vida eterna.

ESTRATEGIAS

Las procesiones de heridos y las parturientas

Antes de las motos, existía entre los habitantes de Tierra Alta una costumbre que les permitía sortear la precariedad y la distancia. Cuando había un herido con machete, una picadura de serpiente o una mujer que empezaba a dar a luz, se le acomodaba en una hamaca que se atravesaba y colgaba de un palo largo. A cada lado un hombre se la guindaba al hombro y comenzaban a caminar en grupo. Salían unos pocos, los conocidos del herido, cantando una canción lastimera y aguda. El lamento convocaba a los vecinos. El grupo de personas iba aumentando a medida que avanzaban, entonando al unísono un canto que nadie les había enseñado y que parecía siempre improvisado. De caseríos, fincas y campamentos iban saliendo, solidarios, y se unían a la procesión y al canto. Cuando uno de los hombres se cansaba con la carga, encontraba relevo en otro de los caminantes que acompañaba al grupo. Así avanzaban por entre los caminos, desafiando la enfermedad y la mala suerte hasta llegar al hospital.

La zoofilia

Chilapo que se respete no se masturba. Los hombres de la región pierden la virginidad con burras a eso de los 11 años. Se las amarra por el cuello y los muchachos hacen fila. Las burritas son mansas y no se resisten al amor de los chilapos. Teniendo en cuenta el tamaño de la tranca de sus machos, es posible intuir que el pene de un hombre es casi imperceptible para ellas. Pueden seguir rumiando mientras todo pasa, con la mirada perdida.

El primero es siempre el de más experiencia, el hermano o el tío. Los demás esperan su turno haciéndose una paja y aprendiendo del mayor cómo debe amarse a la burra.

Uno de los pueblos de Córdoba es el lugar de Colombia con mayor índice de sida. El semen de los hombres se acumula y mezcla en las burras que se convierten en recintos de enfermedad.

Puede hacerse también el famoso *burro chanclétiao*. Se amarran los testículos del burro a una cuerda que se pisa, tensando al animal, de manera que se queda quieto para no sentir dolor. Hay quienes prefieren a los burros pues dicen que son más apretados.

Vale la pena aclarar que aunque las burras son las preferidas, los chilapos no desprecian cerdos ni gallinas a la hora de experimentar la hombría.

Los decimeros

Son los juglares del Caribe. Sus canciones tienen un dejo de magia porque representan una sabiduría que los une a otros mundos. Hay quienes dicen que solo los locos tiran décimas. Los cantores buenos no repiten una décima, su repertorio es infinito.

Ellos cantan historias que luego los padres repiten en prosa a sus hijos para entretenerlos; llevan noticias de un caserío a otro; animan las parrandas en las tabernas; mitifican galleros, militares y mujeres bellas; y perfilan con su guitarra el imaginario de los caminos de Tierra Alta, sobre todo en San Pelayo.

De la muerte de un decimero famoso cuentan en la Honduras que era tanto lo que sabía, que no se moría nada, y que para que pudiera descansar en paz hubo que volverle a cantar todas las canciones que había trovado y que tenía anotadas en un cuaderno de muchas páginas amarillentas.

Los compadres y comadres

Tan fuerte como la sangre es la unión de un bautizo. El hijo se le entrega a un amigo del alma y este gesto representa una doble unión, un compañerismo más intenso entre los adultos y un profundo compromiso hacia el bebé. No se toma a la ligera. Los padrinos han de ver por niños si algo aconteciera a los padres. Hay también quienes prefieren que sean los patrones los padrinos de los niños, para garantizar bonanza en el camino de sus hijos.

Totumas

Aunque no se come, pocos frutos tienen tanta utilidad como los del árbol del totumo. Se recogen verdes, se parten según la forma deseada, se les saca la carne y se ponen a secar al sol. Este proceso deja la cáscara como una madera dura que se convierte luego en utensilios, cucharas, platos, materas, o móviles decorados con colores.

COMIDAS

Preparaciones con leche

En Tierra Alta el queso se hace en cada casa, en bloques grandes de madera en los que se fermenta y prensa. Es por lo regular una labor de las mujeres, que preparan la leche poniéndole sal y cuajo. La mezcla se deja asentar y después se pasa por un cedazo de tela que separa lo que será el queso del residuo o suero. Como el calor es tan bravo, es más conveniente que sea salado y seco, para que dure más. Por eso tiene una textura granulada y sólida.

En las mañanas el queso se corta en tajadas y se fritas en aceite hasta que se pone dorado. Se sirve con miel sobre el arroz.

El suero costeño, resultante de la tamizada del queso, es otra de las delicias que se encuentran frecuentemente en las mesas de la Honduras. Suele usarse para acompañar el arroz y las carimañolas.

Otro uso de la leche es la mantequilla casera. Para hacerla se pone a hervir y con una cuchara se va sacando la nata de la superficie, se le agrega sal y se bate vigorosamente en una totuma honda.

Recolectar miel

Lo primero es saber dónde está el panal de abejas. Una vez ubicado, se conforma un grupo de hombres. Llevan siempre antorchas, para alumbrar el camino, porque es conveniente ir

de noche cuando las abejas están dormidas. El humo además es la herramienta que permite despistar la ira de los animalitos y extraer la miel sin destruir el panal. Saber dónde están permite poder ordeñar de nuevo el panal y así mantener miel en la mesa.

Arroz

Desayuno, almuerzo y comida. Es la base de la alimentación chilapa, más que la yuca y el ñame, es el arroz el que vigoriza los cuerpos para el trabajo. En las familias de Tierra Alta el ahorro se hace en puñados de arroz. Cuando llega el momento, se siega y se pone a secar en haces de espigas amarrados del techo. Esta cúpula dorada se va oscureciendo, hasta que se convierte en un embudo ocre primero y luego pardo. Los chilapos, además de los perros, tienen gatos como mascotas que resultan especialmente útiles durante la época de cosecha, pues evitan que las ratas se acerquen al arroz. En la noche, las mujeres los encierran para que duerman sobre las vigas, vigilando la comida.

Los hombres tallan un tronco recio y de ahí sacan el pilón y el mazo de madera maciza. Diariamente, las mujeres bajan del techo la porción de arroz y la depositan ahí. Entonces, lo golpean con ritmo y con fuerza, levantando el mazo por encima de la cabeza. A su alrededor se congregan todas las gallinas que se comen el afrecho que cae.

Las gallinas

Las mujeres y las gallinas tienen una relación cercana y cotidiana. Las gallinas las siguen hasta la talanquera cuando es hora de dormir y se acercan con sus pollitos cuando escuchan la imitación del cacareo que la dueña usa para llamarlas mientras sale al patio con un balde lleno de maíz. Ellas continúan llamándolas mientras lanzan puñados de granos que las gallinas comen esponjando las alas, llenas de contento.

Las mujeres eligen también cuáles huevos están destinados al plato y separan los que van a poner a la gallina para que los caliente. Cuando una gallina se echa y no se levanta al llamado de su dueña para comer, cuando sus plumas se erizan y cuando comienza a hacer ruidos

diferentes, es porque está culeca. Entonces las señoras aprovechan y ponen los huevos a empollar en su nido, de esa manera las gallinas incuban huevos propios y ajenos, e incluso, los de pavo real y los de la cocá.

Las gallinetas son una especie de gallinas salvajes de plumas grises moteadas. Se les dice también cocá, que es una onomatopeya de su cacareo. Ponen los huevos en las sabanas y tienen entre las doñas fama de malas madres. Por eso se les encarga a los niños la tarea de seguirlas al monte, encontrar los huevos y llevarlos de regreso a la casa. Los huevos son azulados y tienen puntos como los de las plumas de sus madres. La carne de las gallinetas es negra y muy sabrosa.

Los polluelos que acaban de eclosionar, sean de gallina, de cocá o de pava, se ponen en una jaula con un bombillo que los mantiene calientes hasta que son adolescentes. Se los pone allí para protegerlos del gavilán que es capaz de acabar con una pollada en cuestión de un par de días.

Las criadillas

Cuando se castra en las fincas se guardan los testículos para prepararlos picados con huevo revuelto o fritarlos en tajadas como si fueran salchichón. Los hombres dicen que las criadillas son afrodisíacas y que el día que se desayunan las mujeres tienen que correr a esconderse.

Las vacas muertas por un rayo

Cuando durante una tormenta el rayo alcanza una res en la hacienda, la noticia llega a los caseríos rápidamente. Las personas toman camino y van a la finca a pedir una porción de carne, pues la regalan para que no se pudra en el potrero. Parece una ironía, en un territorio donde hay más vacas que hombres, pero no es frecuente encontrar esta carne en las mesas de tierra alta, a menos que sea temporada de lluvias.

LA FE

Las doñas rezan el rosario sentadas en el pórtico de alguna casa. Algunas cierran los ojos con fervor, depositando el azar de su vida sobre las palabras que se repiten circularmente, vocalizando cada vez menos y dejando que la conciencia se disuelva en un eco sin sentido en el que su alma encuentra un silencio fresco durante los atardeceres caniculares del caserío. Otras aprovechan para espiar detrás de las manos unidas, a los transeúntes del pueblo y leer sus gestos: el de las recién casadas mientras compran en la tienda, el de los hombres mientras toman cerveza y juegan dominó, el de los adolescentes enamorados que caminan tomados de las manos.

Mientras el rezo es una actividad gregaria para las mujeres, los hombres de la Honduras llevan su fe como una orfandad. De noche, sentados en calzoncillos a la luz de una vela temblorosa, sin sombrero, con las espuelas colgadas a la cabecera de la cama, sacan la biblia y leen algún versículo tratando de extraer de esas páginas algún consuelo a su cansancio, con la misma recia perseverancia con la que rompen el suelo duro y árido de los terrenos apelmazados por la ganadería.

Semana Santa

Durante la semana más importante del catolicismo, los habitantes de la Honduras siguen detenidamente una serie de rituales que les permite sentir que su alma está anclada en alguna parte. La tierra, la naturaleza y la certeza de la muerte ocupan el lugar de las misas y las procesiones.

No hay poder humano que movilice la voluntad de trabajo de los hombres durante esos días. Ni siquiera la necesidad o el hambre. La comida se cocina con anticipación para asegurar la quietud laboral de esa semana.

Estas son algunas costumbres que se entretajan intangiblemente con su fe.

Mongo mongo

Fermento de plátano y yuca que se cocina durante 8 días a fuego lento. Requiere la presencia paciente de una mujer que pique menuditos los ingredientes, los apelmace de a poco en el calor mínimo del fogón y revuelva sin parar para que no se pegue al fondo. Esos días las señoras no salen de sus casas, porque cada una cuida su mongo mongo. Reciben las visitas en la cocina conversando con los ojos puestos en la olla y revolviendo la pasta oscura y espesa a la que sazonan con canela y clavos y endulzan con panela rallada.

Hicotea

Otro de los manjares que se sirve en las mesas de la Honduras durante la semana santa es la hicotea. Se recogen en los pastizales amplios en los que emergen después de la lluvia. Los hombres van con costales a los potreros y las recogen por decenas. Si durante la semana santa hay un invitado de honor, no hay mejor manera de homenajearlo que sirviendo una tortuga en su plato. La mayor dificultad a la hora de preparar el plato es acceder a la carne del animal guarnecida en el caparazón. El saber centenario ha enseñado a los habitantes de Tierra Alta que la mejor manera de obtener el provecho de las tortugas es no violentarlas al intentar abrir la coraza porque se pone dura la carne, queda toda despedazada y se desperdicia parte del animal. Lo mejor es obligarlas a dejar su refugio metiéndolas en agua fría y colocándola al fuego para que se caliente lentamente. Al sentir el cambio de temperatura el animalito deja la caparazón intentando huir de la olla.

Una vez hervidas, las tortugas tienen un sabor a pescado, aunque su carne es un poco más dura y “chiclosa”. Se acompaña con yuca o arroz.

Huevos de iguana

Otra de las delicias de la semana santa son los huevos de las iguanas. Las ponen boca arriba sin matarlas, les abren la panza y sacan una tira de huevos que parece un rosario. Hay dos

maneras de comerlos: hervirlos y luego quitarles la piel gruesa que los recubre, o bien, colgarlos para que se sequen.

Una vez terminado el procedimiento vuelven a cocer a las iguanas con cabuya y las tiran al monte, donde la mayoría terminan muriendo por la herida y devoradas por aves carroñeras. Hay quienes también hierven los animales luego de sacarles los huevos y se comen su carne cuyo sabor es parecido al de los caimanes, una mezcla entre pollo y pescado.

Tanto las iguanas como las tortugas permiten a los habitantes de Tierra Alta conservar la dieta de la vigilia encomendada por Dios en la semana grande.

Las carreras de caballos

Recta y plana, la única calle de la Hondura es una pista de carreras en los días de fiesta. Los jinetes son hombres jóvenes y delgados que saben montar muy bien a caballo, tanto que no usan silla. Montan a pelo a los animales encabritados y altivos.

Los caballos son de hombres de dinero de la zona que los ponen al servicio de la diversión y las apuestas. Las carreras de caballos inauguran los días de fiesta, amenizan el ambiente y convocan a las personas para que salgan de sus casas. Los habitantes del pueblo sacan sillas *rimax*, se sientan en los pórticos de sus casas a tomarse unos roncitos y a ver pasar a los muchachos montados en caballos, mientras sopesan las bestias y sus montadores buscando el mejor par.

Los hombres importantes llegan de las haciendas, pero no se bajan del caballo. Observan todo desde un palco móvil que les permite participar sin mezclarse con el caserío.

Las carreras se van armando por pares de caballos. También son dos los jueces, que se ubican, uno al principio con un pañuelo para dar la partida y otro al extremo opuesto de la calle, para definir al ganador. Los muchachos y los caballos se ubican uno al lado del otro. Todos hacen silencio cuando el hombre del pañuelo alza la mano por encima de su cabeza. La baja con un movimiento rápido y seco que inmediatamente hace que los jinetes fuetean a los caballos y se estrujen tratando de impedir el paso al contrincante. El polvo naranja del camino se transforma la atmósfera. Todas las cabezas siguen el movimiento de las bestias.

La carrera no dura más de un minuto. Termina con los gritos emocionados del pueblo, los saltos de quienes han ganado la apuesta y los brindis de los espectadores.

Las carreras se suceden durante toda la tarde. Después llegan los músicos de porro que encuentran ya un caserío alegrón y desenojado, listo para celebrar la vida. Los músicos tocan y sudan por la energía que imprimen a su ritmo. La gente mueve las caderas, las muchachas y los caballeros bailan, el trompetista termina una figura y se escurre el sudor de la frente con el dorso de la mano, parece que acabara de meterse a un río.

Después de las carreras y el baile, al caer la noche, vienen las galleras.

Las galleras

El saber de las peleas de gallos, como el de fabricar techos de palma y hacer curaciones con plantas medicinales, es hereditario y ancestral. Son herencias familiares que pasan de padres a hijos. Los galleros enseñan a los gallos a pelear, los cuidan con recelo durante años, los alimentan cuidadosamente. Los gallos de pelea viven apartados de las demás aves, pues su carácter los hace proclives al asesinato.

Las peleas de gallos duran quince minutos. Según el estilo de combate del gallo se los calza con espuelas de carey de diferente largo. El peso de los animales y el tamaño de las espuelas determinan los enfrentamientos.

Se hace una apuesta entre los dueños de los animales y el público hace otra. Si transcurrido el tiempo ninguno de los dos animales se ha muerto se declara una tabla y se disuelve la pelea.

En las galleras hay por lo general hombres y niños. Pocas mujeres.

Las galleras en la Honduras se arman en semana santa y durante las fiestas de final de año, que son las fechas de vacaciones irrevocables para los chilapos.

Las corralejas

En el verano se arman las corralejas. Esta es la máxima expresión del folklore costeño. Adentro está la fiesta. En las graderías hay payasos que hacen propaganda política a quienes les pagan, hombres vestidos de travestis que se sientan en las piernas de los caballeros y les acarician la cabeza. No se levantan hasta que reciben una propina. Hay gente haciendo malabares y pidiendo monedas, hombres buscando muchachas, muchachas buscando el amor. Apuestas de quincenas y liquidaciones, sueldos completos que se diluyen en cuestión de días. Se ven pleitos de mujeres que se agarran del pelo, puñeteras entre hombres que han bebido de más.

En la arena están los caballos y jinetes que puntean al toro para enardecer su ira.

Hay ganaderos que se dedican a criar este tipo de animal fuerte y grande cuyo uso exclusivo es la violencia y cuyo destino inexorable es la lucha por una dignidad que termina en muerte. Los hombres disfrazados, ebrios, muertos de risa, se le atraviesan al toro que trata de embestirlos. Son muchos hombres a la vez. La música de la banda invade el ambiente caliente, las trompetas y bombos del porro acompañan las embestidas del toro rodeado por hombres. Cada vez que el animal logra arremeter contra un hombre el público enloquece. Todos gritan con una mezcla de terror y de felicidad.

Muchas veces el toro agrede a los caballos, entonces, el hombre que lo monta cae al piso, el animal reventado y con las tripas afuera agoniza mientras en las escaleras las personas brindan por el espectáculo y mueven las caderas al ritmo de la música.

Cuando todo termina, los hombres que han quedado malheridos pasan por entre los asistentes exhibiendo sus heridas y pidiendo dinero por su audacia. El toro yace muerto entre borrachos y fiesta. Todos los asistentes salen a tomarse la calle y a seguir la fiesta hasta el día siguiente, cuando se repetirá todo el proceso.

Leer la naturaleza

- Entre el 16 de julio y el 16 de agosto, que son los días del año en que el sol está más bajito, sale a la tierra un espíritu dejado por Dios. No puede anticiparse cuándo rondará el espíritu de la canícula, pero con certeza entre esas fechas, sale un día, a una hora, en un segundo... y todo lo que encuentra con sangre en aquel mes, de aquel día a esa hora, en ese segundo, lo mata instantáneamente. Por eso en Tierra Alta los trabajadores prefieren no castrar en ese mes.
- “A ese pájaro se le conoce como “bebe humo”. Se llama así porque cada vez que hay un incendio, surca por encima de las llamas cruzando el vapor caliente”.
- “Cuando hay muchas libélulas revoloteando, es un buen día para pescar. Al tirar la atarraya saldrá cargada de peces”.
- “Esa ave anuncia la muerte. Cuando atraviesa el cielo es un mal augurio”.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Aunque llegaron los celulares, el viento el agua y la distancia hacen que la señal vaya y venga. Hay algunos potreros en la finca en los que los mayordomos han identificado que se puede llamar sin problema y se van a caballo a hablar por teléfono en medio del pastizal. Durante mucho tiempo hubo una antena de llamada en la casa de la hacienda a la que había que conectar el celular para poder comunicarse.

Antes de que todo el mundo tuviera un móvil, La Querencia tenía un teléfono fijo con el que el mayordomo se comunicaba con la ciudad. Estaba bajo llave para evitar llamadas de los trabajadores.

Durante los noventas y ochentas el radio teléfono fue el medio de comunicación entre finqueros y con la ciudad. Como se compartía una onda, lo que se hablaba de una finca podía ser escuchada en todas las demás. Cuando la esposa de Ricardo, iba a dar a luz a su primera hija, este informó a su hermano de las contracciones de su mujer por radio teléfono. Ella, de carácter reservado y celosa de lo que consideraba algo profundamente íntimo, se enojó tanto que se le quitaron los dolores y el parto terminó siendo inducido en medio de copiosas disculpas del *doctor*.

En la Honduras hay señal de celular, pero prevalecen medios de comunicación que se antojan tan inmediatos como una llamada telefónica. Los chismes, que van de casa en casa y parecen volar de caserío en caserío como envueltos en el viento empolvado.

Los decimeros que cuentan historias pero que también insinúan en sus versos las novedades de familias pudientes, los líos de faldas, los nacimientos, matrimonios, divorcios y conflictos políticos. Hacen también las veces de obituarios de muertos ilustres o feroces. En la época de la violencia narraban atentados, secuestros y asesinatos. Pero últimamente, a la vez que desaparece esta tradición, los cantos se hacen más encriptados, menos literales. Cuentan sin contar las noticias de la sabana.

También está Pipo, que con la Moncha lleva retazos de historias de los interiores de las casas y las deja a cucharadas mientras vende el agua.

TECNOLOGÍA

Si, los celulares tienen internet, existen haciendas que tienen televisión por satélite con canales internacionales, hay también camionetas último modelo. Pero existen maneras mucho más propias de Tierra Alta de resolver problemas concretos y circunscribirse a aquellas que llegan rezagadas de la ciudad, impediría reconocer la verdadera recursividad chilapa.

Primero estuvo la magia. Con la magia se solucionan asuntos del cuerpo y del alma, se cambia el clima y se tuerce el destino, se traban amores y se espantan enemigos, se consigue el poder y se protege a los niños. Estas aplicaciones van desde prácticas ancestrales y caseras, con plantas medicinales usadas en precisos protocolos de preparación y consumo; hasta espíritus expertos y anónimos que pueden entrar por las ventanas de las casas para curar aflicciones.

Otra tecnología, pura y verdadera por no requerir más que la mirada límpida y paciente de aquel que conoce su tierra, es la lectura de la naturaleza. Saber si es un buen día para la pesca por la cantidad de libélulas, si es mes de preñar vacas por la forma de las nubes, si el panal está lleno de miel por las formas que describen los vuelos de las abejas obreras. Saber cómo respira la tierra para sintonizar con su pulso vital los ciclos de los sembrados, ha permitido a los chilapos prever temporales de lluvia y de solazo en un rincón del mundo en que las estaciones no existen.

La tecnología del poder, más sutil y delicada, se teje entre hombres y mujeres del territorio en puntadas certeras, antiguas, y apretadas que garantizan la cohesión social y el mantenimiento de la violencia. La relación entre hacendados y campesinos tremendamente jerárquica y cercana a la vez, permite que las lógicas de control adquieran tintes de familiaridad. Por generaciones, una familia rica, dueña de la tierra, tiene una relación íntima con una familia pobre que cuida y trabaja la tierra. El hacendado es padrino de los hijos de su mayordomo, les ayuda a pagar la universidad y a construir su patrimonio pero sabe poner también el puño en la mesa para tomar decisiones intransigentes sobre el manejo del ganado y los potreros y marcar la distancia necesaria

para el buen funcionamiento de la finca. Pueden verse retratos de hacendados en la finca con sus mayordomos y como calcados, se encuentran también retratos en el mismo lugar, de los padres de ambos unidos por el mismo vínculo de trabajo y dependencia.

Otra tecnología de poder es la relación entre hombres y mujeres. Si bien una primera impresión podría hacer creer que se trata de un entorno machista y un universo de hombres en el que las mujeres juegan su papel con la mirada gacha, se trata en realidad, de una delicada división del funcionamiento del mundo entre hombres y mujeres. Los hombres salen a conquistar la naturaleza y a conseguirse el pan doblegando la tierra. Aunque hay mujeres que mueven ganado y cortan leña, son una excepción. La mayoría se queda en la casa y se gana el sustento por labores que acontecen en el interior del hogar. Si los hombres trabajan por el progreso, las mujeres permiten que la vida continúe. En la guerra la vida fue posible porque de manera obstinada, las mesas seguían poniéndose en la mañana con el queso frito y el café, la ropa se seguía lavando a mano en una lucha sin tregua por la dignidad. La mujer chilapa mira con condescendencia al hombre que trajina la tierra y se afana en subsistir como un toro ciego. Son ellas, con gestos cotidianos y silenciosas las que le dan cuerda al mundo. De igual forma, son ellas, las que designan generación tras generación un orden aparentemente machista en la que los hombres deben ir a romperse la espalda y poner dinero sobre la mesa, mientras ellas crían a los niños y definen el orden del pueblo.

X: ANEXOS

1. RECORRIDO POR EL WÉSTERN

A. THE GEAT TRAIN ROBBERY

PERSONAJE	ROL	PLOT		
		Un grupo de vaqueros forajidos asaltan un tren y a sus pasajeros. Son perseguidos por el Sheriff.		
		ESTÉTICA		
		Las escenas son hechas con un solo plano secuencia. Se manejan planos generales con cámara inmóvil. Vale resaltar el plano final, único plano medio corto del film de un vaquero que dispara a la cámara, este es uno de los momentos más icónicos de la película. Teniendo en cuenta el blanco y negro de la cinta, se utilizan detalles de decorados blancos para dar profundidad y contraste en las locaciones Pueden encontrarse citas de esta película en the wild bunch, especialmente el momento en el que se atraca el tren y la estrategia de los bandidos para lograrlo.		
		LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
3 Bandidos	Protagonistas / antagonistas La historia se desarrolla siguiendo a estos personajes. No tienen claras distinciones entre sí y no están caracterizados, a excepción de la escena final, del disparo a la cámara.	Oficina de tren Desde la ventana se ve la llegada del tren		Los vaqueros forajidos van vestidos de colores oscuros, con cintos de armas y botas de cuero a la altura de la rodilla.
Trabajador del tren	Primera víctima	Oficina exterior Hay un sutil movimiento de cámara, un paneo a la derecha.		Desde el vestuario cada personaje está tipificado: el empleado en las oficinas del tren, el maquinista. Y son diferenciados de los criminales pues llevan un

				atuendo blanco o más claro.
Operador del tren	Segunda víctima	La fiesta en el salón De piso polvoriento y paredes texturadas con iluminación cenital y decoraciones blancas de papel colgando del techo	Parte superior del tren Se distinguen los árboles y una vegetación frondosa	
Conductor del tren	Tercera víctima		Vías del tren que fugan la imagen dando una sensación de perspectiva. Los bandidos escapan	
Viajeros Viajero asesinado	Presentados como un grupo no tienen caracterización a excepción de aquel al que le disparan. Cuando los bandidos huyen todas las personas se dirigen inmediatamente a la víctima de manera solidaria.		El bosque donde esperan los caballos para su huida tiene árboles delgados y altos. Allí se da la persecución y la balacera final, con los caballos en el medio y es donde finalmente matan a los bandidos.	
Niña	Encuentra y rescata al Trabajador del tren			
Mujeres de la fiesta	El trabajador del tren llega a interrumpir la fiesta buscando al sheriff y le cuenta lo que acaba de pasar.			
Policía	También son presentados como un grupo sin			

	caracterizar personajes. Persiguen y dan caza a los bandidos.			
--	---	--	--	--

B. JOHNNY GUITAR

PERSONAJE	ROL	PLOT		
		ESTÉTICA		
		<p>La paleta de color de la película contrasta los colores tierra y neutros que se utilizan como base y sobre estos se destacan colores vivos y muy saturados que se usan para hacer acentos dentro de la imagen.</p> <p>La cámara tiene mayores movimientos que en los westerns canónicos, pero son las interacciones y acciones de los personajes los que marcan el tránsito y movimiento de la cámara y dan sentido a los cambios de plano. Al igual que en los westerns clásicos, se utiliza al máximo las locaciones haciendo uso de diversos rincones y alturas de cámara, con diversidad de luces puntuales que permiten diversas atmosferas en un mismo escenario.</p> <p>Las personas aparecen en relación a los paisajes cuando están teniendo un momento de reflexión</p>		
		LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
Vienna	<p>Protagonista, dueña del Saloon a las afueras del pueblo.</p> <p>Esta mujer está siempre en control de las situaciones y de sí misma. Femenina y glamurosa aunque al mismo tiempo “Es más hombre que cualquier hombre”. Tiene 4 empleados hombres que siguen sus órdenes a cabalidad y ha trabajado fuertemente por conseguir lo que tiene, se asentó en el desierto cuando era territorio abierto y estratégicamente eligió un lugar por el que pasaría el tren. Además ha ofrecido su pedazo de tierra para que se construya una estación de tren.</p>	<p>Vienna´s Primer piso: El contraste entre los muebles cuidadosamente elegidos y posicionados, el dorado y la cristalería y la piedra que hace las veces de pared del fondo, evidencia desde la dirección de arte, la tensión latente entre la civilización y el salvaje oeste. Dentro del decorado se acentúa también esta tensión, imágenes de trenes y diligencias, y un modelo a escala del pueblo venidero ilustran la transición que se vive en la zona.</p>	<p>La película abre con un plano general en el que se distinguen claramente los cánones estéticos del western: un cañón de piedra colorada con vegetación aquí y allá y un hombre a caballo que entra a plano por la derecha. Una explosión es el primer indicio de la construcción de las vías del tren. Esta es la presentación del lugar donde transcurrirá la</p>	<p>Vienna: Su vestuario es muy importante y prueba de eso es que su personaje tiene más cambios de vestuario. Su look es ambiguo, pelo corto en lugar de trenzas, pantalones y cinto de pistola en la primera parte de la película, pero sus labios siempre están pintados de un rojo vivo. Cabe rescatar que durante una conversación</p>

		<p>Especialmente importante como objeto, la gran lámpara de gasolina colgada del techo, objeto elegante y apreciado por la protagonista y que es usado por Emma para incendiar el Saon de Vienna.</p>	<p>película. Si bien se sabe de la existencia de un pueblo, este nunca se retrata más allá del banco. Durante la primera escena, el personaje a caballo divisa en el lecho del valle como 4 jinetes atracan una diligencia.</p>	<p>con Johnny, la cabeza de viena queda justo en medio de unos cuernos colgados en la pared, mientras ella lo invita a hacer parte de la sociedad que está intentando formar con la llegada de las vías del tren, como tentándolo.</p> <p>En un segundo momento aparece bajando las escaleras en una pijama rosada de escote y ajustada al cuerpo, revelando su lado sentimental y su debilidad por Johnny guitar.</p> <p>Al día siguiente de su reencuentro amoroso Vienna luce una falda larga y un estilo mucho más femenino que el día anterior.</p>
--	--	---	---	--

				<p>Cuando Vienna sabe que van a buscarla, decide esperar con un elegante atuendo blanco que contrasta con el negro mortuorio de la turba que la persigue, como la boda que nunca tuvo, con su elegante lámpara de salón iluminando y tocando el piano de madera brillante, bajo una lámpara de cristal y con la piedra roja al fondo en una de las imágenes más memorables de la película.</p> <p>Para escapar sin llamar la atención Vienna retorna a su look masculino, con jeans y una camisa roja</p> <p>Luego de cruzar el río Vienna vuelve a cambiarse nuevamente, usando otra vez</p>
--	--	--	--	---

				ropa de hombre, de Turky.
Johnny Guitar Logan	<p>Protagonista</p> <p>Es un pistolero retirado, el gran amor de Vienna. Un hombre de buen humor silencioso y observador. En el pasado ha sufrido de “locura de pistolas” y la fama de su nombre “Johnny Logan” lo precede como un gran pistolero. Por eso llega al Saloon a trabajar en el cuidado de Vienna utilizando su apodo Guitar y con las pistolas escondidas en sus alforjas.</p>	<p>Pieza de Vienna, segundo piso:</p> <p>El color azul pastel se destaca y diferencia esta locación de las demás. Este cuarto representa la intimidad de Vienna y es mucho más delicado que el resto de las locaciones. Platería, frutas y cristalería son signos de elegancia, al igual que el busto de mármol blanco. La cama exhibe una delicadeza especial al estar rodeada de un bordado blanco.</p>	<p>Vienna´s en el exterior:</p> <p>Una construcción de madera de dos pisos con una fachada de silueta típicamente del oeste. El nombre de la propiedad está escrito en letras rojas en la parte alta. El edificio está construido sobre la piedra roja del valle por uno de los lados. Tiene un porche frontal. A la llegada del jinete a Vienna`s un terrible viento sopla levantando el polvo y dificultando el tránsito. La puerta de ingreso es doble, una de cristal con cortinas y otra propia de las cantinas.</p>	<p>Los uniformes de quienes trabajan en Viennas son tan estilizados como todo lo demás en el Saloon.</p> <p>De igual forma, el refinamiento del banquero, con chaleco y visera que combinan con la bóveda van acorde al estilo de vestuario de toda la película.</p>
Emma Small	<p>Antagonista</p> <p>Es una de las líderes de la comunidad cuyo hermano es asesinado al principio e la película y este hecho precipita todos los</p>	<p>Cabaña de Dancin Kid</p> <p>Hecha en ladrillos y sin decoración, más que las cosas que se necesitan para</p>	<p>En el corazón del valle justo por donde pasa el río, está el escondite de Dancin kid y su</p>	<p>Emma: en la primera escena que aparece se destaca de los hombres que lidera por su</p>

	<p>acontecimientos. Su familia es dueña del banco del pueblo.</p> <p>Emma es al igual que Vienna, una mujer fuerte y de armas tomar, pero su autocontrol es solo aparente pues interiormente sus pasiones, inseguridades y deseos reprimidos, la controlan.</p> <p>Emma es capaz de movilizar la voluntad de los hombres del pueblo y hacerlos actuar según sus intereses.</p>	<p>subsistir. Una cama para el miembro enfermo de la banda, rifles, madera para el fuego</p>	<p>banda. Está en la parte frondosa del valle en donde hay más vegetación por el río.</p> <p>Su cabaña está en la punta de una roca.</p>	<p>vestido de un verde vivo saturado.</p> <p>En un segundo momento, durante la persecución a Vienna, Emma y las personas del pueblo, la turba, están todos vestidos de negro por el funeral del hermano de Emma. En una línea Vienna los compara con buitres carroñeros.</p>
Dancin Kid	<p>Líder de la banda nómada que habita cerca al pueblo. Trabajan en una mina pero las personas de la localidad los miran con recelo y sospecha.</p> <p>Es un hombre atractivo y aventurero, perdidamente enamorado de Vienna y con uso códigos morales muy propios que sigue a cabalidad.</p>	<p>Banco.</p> <p>Decorado sencillo, primordialmente café con acentos en verde y azul vivos en la puerta de la bóveda.</p>	<p>Durante el escape de la banda la construcción de las vías del tren es un obstáculo a su huida debido a las explosiones.</p>	
Bart Lonergan	<p>El auténtico forajido del oeste. No tiene fidelidad a nadie más que a sí mismo. Egoísta, no es bebedor, no fuma, no le gustan las mujeres ni los caballos. Lo único que aprecia es a sí mismo. Es peleador y traicionero.</p>	<p>El pueblo</p> <p>Se ve únicamente en una escena y de manera fragmentada mientras los hombres se arman y se preparan para perseguir a los asaltantes de camino.</p>	<p>Debajo del puente en la escena del ahorcamiento, se pueden ver las luces titilantes del Saloon en llamas.</p>	
Turkey Ralston	<p>El más joven de la banda de Dancin Kid. Parece estar enamorado de</p>	<p>El puente:</p> <p>Una clara diferencia de luz entre el plano</p>		

	Vienna. Es inocente y se siente hombre, aunque Vienna aclara que nunca pudo ser un niño.	exterior tomado desde arriba en picado y el frontal en estudio de un atardecer anaranjado.		
Corey	Miembro de la Banda de Dancin Kid. Está enfermo de los pulmones, parece tener Tuberculosis. Es leal al grupo.	La mina Ubicada bajo el salón de Vienna toda del mismo color rojo, con ropa de los trabajadores colgando en una cuerda		
Jhon McIvers	El líder del pueblo y uno de los dueños de él, junto con los Small. Siente que tiene legitimidad como líder del territorio inclusive por encima del Sheriff. Siente que la llegada del ferrocarril y lo que esto implica ponen en peligro su poder de facto.			
Old Tom	El mayordomo de la casa. Siempre parece invisible, como uno de los muebles. Siempre atento a lo que pasa desde la ventana de la cocina. Rehúsa irse cuando las cosas se quedan difíciles y contrario a los demás socios de Vienna, se queda para ayudarla y protegerla en el momento de la turba enardecida.			
Marshal Williams	Un pasivo representante de la Leu, el Marshal sigue las instrucciones de la autoridad local de facto y se muestra débil a la hora de imponer las leyes formales superiores y establecidas.			

	<p>McIvers le dice en un momento, si no está de acuerdo con lo que pretende hacer el pueblo en contra de Vienna debe irse a pescar unos días. Marshal intenta oponerse a la turba cuando desean hacer justicia por su propia cuenta.</p>			
La turba	<p>El pueblo unido en persecución de los atracadores y de Vienna. Johnny los describe bien: He cabalgado con ellos y en su contra. Una turba no son personas, es un animal. Se mueven como animales y piensan como animales. Están buscando hacer un linchamiento.</p>			

C. THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE

PERSONAJE	ROL	PLOT		
		<p>El abogado Ransom Stoddard llega al oeste, instado por su maestro Horace Greeley, a buscar fortuna. A su llegada a Shinbone la diligencia en la que viaja es atracada por Liberty y sus secuaces. Al enfrentarse a ellos el abogado es mal herido y dejado a su suerte en el camino, donde el vaquero del pueblo Tom Doniphon lo rescata.</p> <p>La llegada de este personaje del este a la comunidad precipita una serie de cambios en el pueblo, tanto por su enfrentamiento con el villano Liberty como por su visión cívica y su postura frente a la democracia.</p> <p>Secundario: La relación amorosa entre Hallie, Tom y Ransom</p>		
Cabe resaltar la decisión del director de rodar esta película en blanco y negro, lo que da una atmósfera de melancolía.				
		LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
Ransom Stoddard	<p>Protagonista. Senador de la república. En el <i>flashback</i>, abogado. Catalizador de la historia. Cree en la democracia y en las instituciones estatales. Representa un orden social basado en leyes superiores vinculantes y la estatalidad Se opone a Liberty pero también a Tom</p>	<p>El pueblo de Shinbone en el presente: El pueblo bañado de luz está construido en madera, con calles pavimentadas, estación de tren. Se ve limpio y ordenado.</p>	<p>El valle de Shinbone en el presente: Un verde valle en cuyo lecho está el pudiente pueblo. Esta imagen frondosa implica que la represa fue efectivamente construida y que la promesa de la civilización llegó al pueblo</p>	<p>El romanticismo de la película se ve acentuado por el vestuario cuidadosamente elegido para los personajes: Telas de texturas y dan profundidad a la imagen, moños y cintas que enriquecen la imagen. El uso de diferentes grises y negros para aprovechar al máximo la estrategia del blanco y negro. <u>Tom</u> viste la camisa de doble fila de botones típica de este actor. Así mismo</p>
		<p>La casa de Tom Presente / pasado: La casa de toma está a las afueras del pueblo, en el margen de la civilización.</p>	<p>El camino al antiguo Shinbone Oscuro y pedregoso, tierra de nadie. Con árboles</p>	

	<p>En el presente está en ruinas. El porche que construyó para Hallie y que luego quemó en su despecho nunca fue levantado ni limpiado. En el pasado era un rancho modesto pero lleno de vida con trabajadores y animales</p>	<p>esqueléticos y rocas desérticas.</p>	<p>lleva un sombrero alto que incrementa su tamaño y lo hace ver fuera de escala. Esto tiene sentido puesto que el personaje, salvaje, contrasta con el tono intimista y lleno de interiores de la película. Así mismo lleva pantalones de montar y un cinto de balas.</p>
	<p>Periódico Shinbone en el presente y en el pasado: La editorial del periódico evidencia la transformación del pueblo. De un modesto y pequeño recinto en el que estaba la totalidad del periódico pasó a ser la oficina del editor de un periódico de circulación estatal. El retrato de Paboty está sobre la mesa.</p>	<p>El desierto de Shinbone: La única mirada que de soslayo presenta el típico paisaje del western, durante la persecución de Tom a Ransom.</p>	
	<p>Local de Cult Dumfires Hace las veces de sala de velación de Tom. Es un rincón del pasado: lleno de cachivaches, en él se encuentra no solo el cadáver del vaquero sino</p>		

		también la carreta de diligencia en la que Ransom llegó al pueblo.		
		Las calles del Shinbone antiguo: Empolvadas y desordenadas, se ven durante la noche plagadas de borrachos. Poco se conoce de la vida diurna del pueblo.		
Tom Doniphon	<p>Vaquero del pueblo. Su muerte precipita los acontecimientos narrados en la película.</p> <p>Representa el orden social que está a punto de ser relevado.</p> <p>Temerario, valiente, honorable, masculino.</p> <p>Rescata a Ransom de la muerte y vela por él económicamente.</p> <p>Novio de Hallie al comienzo de la película.</p> <p>Muere en el olvido y pierde al amor de su vida.</p>	<p>La cocina de Peter: Una de las locaciones centrales de la película.</p> <p>Atiborrada de ollas pero todo con un orden muy particular de una mano diligente.</p> <p>Bien iluminada.</p> <p>Dentro de las estrategias del director, está la de aprovechar los diferentes resquicios de las locaciones para rodar diversas conversaciones y acentuar la atmósfera intimista de las relaciones del pueblo. Para esto se utilizan también diversas alturas de cámara.</p>		

<p>Hallie Stoddard</p>	<p>Esposa del senador Antigua novia de Tom. Es una mujer impulsiva, trabajadora e independiente. Sobrevive sola en un mundo de hombres y conoce las dinámicas del pueblo. Acoge al recién llegado, lo cuida y se ilusiona con la posibilidad de aprender a leer. Aunque está enamorada de Tom al principio de la película, elige finalmente a Ransom quien le propone un tipo de amor con estándares propios del nuevo orden social: un trato equivalente y la posibilidad de progresar. Sin embargo, dentro de el tono ambivalente propio de toda la historia, se evidencia que los sentimientos que le profesaba a Tom siguen estando vivos. La candidez con que responde a su marido que ha sido efectivamente ella quién llevó la flor a la tumba de Tom y que desea el retorno al pueblo en el que aún está su corazón, resaltan el carácter ambiguo de la narración.</p>	<p>El salón / lugar de votación Un lugar masculino lleno de barulla, ya sea para la fiesta o para la congregación democrática. La cámara ocupa lugares muy diferentes según el uso que se le de al espacio. La barra toma una preponderancia mayor cuando está viviéndose el lugar en la connotación de fiesta, así como la cristalería y la cabeza de venado de dan relevancia a la inminencia de la violencia. Mientras que durante la votación la madera es el material más preponderante.</p>		
		<p>Salón de clases Cabe resaltar que se trata de un cuarto contiguo a la editorial del periódico. Con una luz contrastada.</p>		
		<p>Capitolio Lleno de letreros de votación se trata también de un lugar primordialmente masculino. Las</p>		

		mujeres que están allí son esposas de los políticos eminentes.		
Liberty Balance	Antagonista, mercenario, asaltante de caminos. Representa el orden impuesto por la fuerza por encima del imperio de la ley. Esta representación se refuerza por su afiliación con los ganaderos que están en contra de la estatalidad, lo que refuerza carácter como antítesis del orden político.			
Link	Alguacil del pueblo Gordo, cobarde, usa la celda de la cárcel como lugar para dormir. Representa un orden caduco e ingenuo aunque humano.			
Dutton Paboty	El fundador, periodista y editor periódico Shinbone Star. Absolutamente alcohólico y comprometido con su labor de periodista en un pueblo de mayoría analfabeta. Defiende la libertad de prensa.			

	Es pupilo del mismo maestro que Ransom: Horace Greeley			
Periodistas Shinbone Star en el presente	Representan un presente de progreso desmemoriado del pasado del pueblo. Insisten en conocer la historia detrás de la relación del senador y Tom. No saben quién es el difunto, pero sienten que es su deber como periodistas averiguar la historia que esconde el senador. Sin embargo, al conocer que fue Tom quien disparó a Liberty en lugar de Ransom, deciden no publicar la historia para conservar el orden imperante: "This is the West, Sir, When the legend becomes fact, print the legend"			
Pompey	Esclavo de Tom El único negro que se ve en el pueblo, aunque se insinúa que Tom tiene otros esclavos, estos nunca se muestran de manera cercana. Esta relación amo/esclavo alude al viejo orden social que será reemplazado. Mientras su patrón piensa que no debe aprender a leer y escribir, Ransom lo considera un derecho. Es fiel a Tom, siempre está listo para cuidar de él y apoyarlo. Acepta con resignación su falta absoluta de derechos, no	El tren		

	<p>puede entrar a las reuniones ni al bar. Queda destrozado con la muerte de Tom y se evidencia que está desposeído con la pérdida de su patrón cuando el senador le entrega dinero para ayudarlo.</p>			
Peter	<p>Dueño del restaurante donde trabaja Hallie, inmigrante sueco que se ha convertido en ciudadano americano Encarna la inmigración europea que llegó a los estados unidos. Recibe a Ransom en su restaurante y le da comida y trabajo. Aunque el local lleva su nombre, es claro que son las dos mujeres las que lo administran.</p>			

D. A FISTFUL OF DOLLARS

PERSONAJE	ROL	PLOT		
		Encuentra en la disputa entre los Baxter y los Rojos una situación de la que puede sacar provecho.		
		ESTÉTICA		
		La película tiene una paleta de color definida y reiterativa. Todos los tonos son terrosos y el rojo, rosado y morado son usados como colores resaltantes. Los Baxter y los Rojos tienen estéticas marcadamente diferentes. Cabe resaltar el uso de las diferentes texturas para dar riqueza y profundidad a la imagen. Los personajes generan el movimiento de la cámara que los sigue.		
		LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
Joe	El forastero yankee que llega a San Miguel en busca de fortuna. Parco, inteligente y hábil con la pistola. Aunque en principio parece dispuesto a vender sus servicios al mejor postor, se evidencia que tiene su propio código ético, cuyos valores defiende. Y que cree en la amistad por la relación que genera con Silvanito.	Entrada del pueblo San Miguel / Poso	Desierto árido con poca vegetación, pequeñas montañas ondulantes y un cielo azul sin nubes.	Baxters: Sus ropas van de acuerdo con su raza, son más occidentalizadas que los Rojos a excepción de la matriarca, que se ve como una española. Tienen un estilo más americano para vestir, con chalecos de cuero y pantalones de montar. Sombreros estilo americano, telas con hilos dorados.
Ramón rojo	Antagonista. El más salvaje y sanguinario de los Rojos y su estrategia de guerra. Secuestró a Marisol. Es un hombre traicionero y sin ley	Pueblo San Miguel Un pueblo que parece fantasma. De construcciones bajas, primordialmente casas de cemento blancas. A cada extremo de la calle principal una casa: la de los Rojas,		Los Rojos: Los personajes vestidos al estilo mariachi, con sombreros más mexicanos con apliques brillantes. Anillos en los hombres, con chalecos más ceñidos al cuerpo y

		blancas típica de San Miguel, con patios interiores y la de los Baxters, de madera. Se distingue también la cantina de Silvanito de dos pisos.		moño en la camisa. Cintos de balas, chaquetas de drill. Las mujeres con falda larga y colores vivos sobre blanco.
Marisol	La mujer de la que está enamorado Ramón. Madre de Jesús. Hermosa y altiva.	Cantina de Silvanito: Es evidente el desuso del edificio. Empolvado y oscurecido el lugar parece abandonado. La imagen es rica en texturas y colores: botellas de vino y cerámicas en las estanterías. Ajíes colgados de las vigas. Paredes humedecidas, papel tapiz viejo y desteñido. El pasamanos de las escaleras está roto.		
John Baxter	Patriarca de los Baxter, sheriff del pueblo, traficante de rifles.	Casa de los Rojos al igual que la fisionomía de los personajes responde a su identidad latinoamericana estereotipada. Tanto la casa como su decorado está ambientada en un estilo más latinoamericano y cercano a la tierra, de materiales más crudos. Las paredes son blancas pero		

		están resquebrajadas. La casa es luminosa y con galerías internas y patios. Maderas, ajíes, telas de drill, bordados mexicanos, paja.		
Chico	Uno de los hombres más leales de los rojos. Sanguinario y cruel, pero siempre obediente a las órdenes de sus jefes. Tosco, bullicioso.	Cuarto de Silvanito: Mucho más claro en colores que la cantina contigua, pero también tiene un aspecto de abandono, aunque más limpio y cuidado y de colores más cálidos.		
Piripero	El enterrador del pueblo. Uno de los pocos hombres que todavía trabajan honradamente para vivir. Puede saber cuáles son las medidas de un ataúd para un hombre con solo echarle una mirada	El río grande: Lugar donde se da la masacre de los soldados mexicanos.		
Silvanito	El dueño de la cantina. Hombre generoso que recibe a Joe y le es hospitalario sin esperar nada a cambio. Es un hombre de códigos que defiende el bien de la vida.	Porche de los Baxter: La construcción de un estilo mucho más americano tiene un patio frontal con mecedoras. Ladrillo visible y madera.		
Esteban Rojo	El más joven del clan de los Rojos. Cándido e impulsivo, no goza de la inteligencia de sus hermanos. Cobarde, dispara por la espalda y mata mujeres. Siempre se	Cementerio		

	ríe cuando su hermano Ramón hace de las suyas.			
Rubio	La mano derecha de Ramón. Siempre listo para seguir sus órdenes. Silencioso y obediente. Siempre al lado de Ramón.	Casa de los Baxter: Tiene una decoración más asfixiante y recargada de mayor carga de dorados y texturas de telas y tapizados, así como colores más brillantes. Esta familia en general tiene un estilo más europeo, con decorados de cristal y porcelana.		
Don Miguel Rojo	Es el hermano mayor y el políticamente correcto de los Rojo, traficantes de licor. Es la cara social de la familia y mantiene el equilibrio dentro de su casa.	Mina: Es allí donde Joe se recupera de la tortura a la que lo sometieron los Rojos. Sigue el juego con las texturas en el decorado.		
Consuelo Baxter	La matriarca de los Baxter. Mujer inteligente valiente y orgullosa. Madre y esposa.			
Antonio Baxter	Hereditario de los Baxter, es silencioso y falto de carácter. Lo secuestran los Rojos durante el enfrentamiento en el cementerio y esto decepciona profundamente a su madre			
Juan de Dios	Campanero: Otro de los pocos hombres con un oficio en el pueblo. Da la bienvenida a los recién llegados y explica el funcionamiento del pueblo.			

E. THE SEARCHERS

PERSONAJE	ROL	PLOT		
		ESTÉTICA		
		LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
		<p>Luego de años de ausencia, Ethan Edwards, misterioso veterano de guerra, regresa a la casa de familia de su hermano, justo antes de que los comanches secuestren a su sobrina Debbie. Ethan se embarca en una persecución que durará muchos años junto a Martin, hijo mestizo adoptivo de su hermano.</p>		
		<p>En la paleta de colores tienen prevalencia los colores tierra. Se hacen acentos de color pastel y rojo vivo. Existe una marcada diferencia entre el interior y el exterior. Los planos a contraluz con las figuras de las personas en siluetas adentro y la inmensidad del paisaje asoleado y ardiente se repiten: en el interior las imágenes son de luz contrastada. Mientras que afuera hay siempre una plenitud de sol. La cámara en interiores permanece estática como un testigo de los acontecimientos, por eso se destaca el movimiento de cámara hacia un plano medio corto de Lucy cuando comprende que están rodeados por los indios y el zoom in a Ethan al mirar con odio las mujeres blancas secuestradas por los comanches. En los planos exteriores es frecuente el uso del gran plano general para evidenciar la escala del hombre respecto a la naturaleza.</p>		
Ethan Edwards	<p>Protagonista</p> <p>Es un veterano de guerra que durante años busca a su sobrina secuestrada por los comanches. Silencioso, rudo, racista. Conoce la cultura comanche, porta un arma de ellos, sabe su idioma y los odia profundamente. Es extremadamente racista, por esta razón odia al hijo adoptivo de su hermano con quien durante años cabalga en búsqueda de su sobrina, primero para rescatarla y luego para matarla por haber</p>	<p>Casa de los Edwards</p> <p>En el interior todo organizado. Con texturas en los ladrillos de las paredes y con acentos de color azul cielo en el mismo tono que el vestido de Martha.</p> <p>El día que son atacados por los indios la luz que cae sobre</p>	<p>El desierto fuera de la casa de los Edwards</p> <p>Polvoriento e inmenso la casa parece desolada en medio de la nada y con una montaña de rocas a sus espaldas, que hace ver la casa acorralada.</p>	<p>El romanticismo de que adolece la trama está presente en el vestuario. Tanto los colores como las capas que dan profundidad y textura a la imagen. Cada personaje tiene un estilo muy propio. Ethan tiene una camisa estilo soldado y viste</p>

	<p>adoptado el estilo de vida comanche.</p> <p>Tiene un conflicto con el reverendo porque sirvieron juntos a los estados confederados, sin embargo el reverendo representa ahora al estado soberano de Texas. Ethan cree que uno sólo puede hacer un juramento en la vida.</p> <p>Es un hombre detestable: irrespeta los ritos como el entierro de su familia, pisotea a mujeres y niños con su caballo, no respeta a los muertos indígenas ni tiene moral de la guerra.</p> <p>Dispara por la espalda, usa a Martin como carnada sin su consentimiento.</p>	<p>la casa tiene una temperatura de color muy baja, casi rojiza.</p>		<p>colores vivos que lo distinguen del resto de los hombres. Los hombres que están con él en la persecución, viste cada uno un sombrero que le representa.</p>
Martin Pawley	<p>Hijo adoptivo de los Edwards, mitad comanche. Fue criado como un miembro más de la familia y tiene una relación muy cercana con sus hermanas. Busca a Debbie desesperadamente durante años inclusive a costa de su propia vida y realización. Primero lo hace para encontrarla y luego para evitar que al encontrarla Ethan la mate. Martin se siente blanco y se sabe indio. Sufre al dispararles</p>	<p>El cementerio detrás de la casa</p> <p>Es allí donde encuentran a Debbie y aparece por primera vez el antagonista en un plano medio corto.</p>	<p>El desierto</p> <p>El rojo del piso contrasta con el azul del cielo. Las montañas pedregosas y escarpadas. La vegetación es baja y los árboles que hay son apenas arbustos resecos. Parece un reto vivir ahí.</p>	<p>Laurie viste primero una camisa con un estampado que parece de piel de animal. Luego sale con pantalones. Es la única mujer que viste pantalones en la película.</p>
Laurie Jorgensen	<p>La mujer que ama a Martin</p> <p>Es la mujer blanca por antonomasia, fuerte y de principios típicamente americanos espera a Martin durante años esperando que él se decida a quererla. Vestida de</p>	<p>Casa de los Jorgensen</p> <p>Junto a un lago y de ladrillos blancos. Con porche a la entrada</p>	<p>El río</p> <p>Lugar frontera donde se enfrentan con los indios El agua refleja el cielo azul pero al revolverse en la</p>	<p>Los indígenas visten colores vivos al igual que los mexicanos.</p>

	<p>blanco exclama que lo adecuado es matar a Debbie si se ha transformado en una comanche. Pero de todas formas es capaz de robar las pruebas del paradero de Debbie y regalarle su caballo a Martin aunque sabe que va a perderlo.</p>	<p>Mucho más iluminada y elegante e iluminada que la de los Edwards.</p>	<p>pelea se pone del color del suelo. Al cruzar el río con los dos jóvenes para continuar su búsqueda ingresan a un territorio más hostil y salvaje</p>	
<p>Reverend. Captan Samuel Jhonston Clayton</p>	<p>Representa el orden religioso y político blanco. Conoce y entiende de la relación amorosa platónica o no de Ethan y la mujer de su hermano. Se enfrenta a Ethan y le dice que debe respetar su autoridad. Es el único hombre capaz de hacerle frente. “aquí está mi biblia te sentirás mejor” Piensa que deben dejar que los indígenas retiren sus muertos luego de la batalla.</p>	<p>Tienda de Futerman De ladrillos, ventanas pequeñas y poca luz.</p>	<p>Veta entre dos rocas enormes bañada de sombra donde Ethan encuentra el cadáver de Lucy</p>	
<p>Debbie Edwards</p>	<p>La secuestrada. Se convierte a la cultura comanche y va a vivir con Scar como su mujer. Termina en medio de una guerra entre sus dos familias, ambas dispuestas a terminar con su vida si decide quedarse con la otra. Debbie es más una excusa entre dos odios.</p>	<p>Cantina De ventanas destartadas y paredes blancas lisas. Los umbrales son redondeados a diferencia de lo que pasa en USA</p>	<p>Nieve La inclemencia del clima, de sufrir por agua a un bosque en el que nieva sin parar sobre árboles cadavéricos</p>	
<p>Lars Jorgensen</p>	<p>Es el papá de Laurie. Es capaz de acoger en su casa a las personas que lo necesitan y de vivir en silencio la muerte de su hijo.</p>	<p>Carpa de Scar Con cabelleras de mujer colgando, textura de madera, cuero</p>	<p>Campamento de la trampa Rodeado de montañas y con algunos árboles alrededor.</p>	

		y mantas de colores.		
Mrs Jorgensen	Madre de Laurie. Una mujer fuerte que cree en el porvenir americano, aunque acepta con tesón que no será en su tiempo vital que Estados Unidos sea un país grande pero sabe que su presencia y resistencia como Texicana es fundamental para dicha transición. Reconoce su vida como un eslabón necesario para dicha transformación.		Campamento comanche Con carpas, cuero, caballos.	
Scar	Antagonista Es la contracara de Ethan. También odia a los blancos pero vive bajo unos códigos claros de comportamiento. Siendo anfitrión de Martin y de Ethan no los mata aunque conoce bien el motivo de su visita, pues los está acogiendo en su hogar. Secuestró a Debbie y la adoctrinó en la cultura comanche en lugar de matarla como una estrategia en la lucha contra los blancos. Así como Ethan conoce la cultura y la cosmovisión indígena, Scar sabe lo importante que es la cultura típicamente americana y blanca para ellos. Sabe inglés.		Campamento primera noche con Look. Junto a un río.	
Charly Mc Corry	Promedio de Laurie. A diferencia de Martin está dispuesto a darle un futuro a Laurie y casarse con ella.		Llanura nevada llena de bisontes. Ethan les dispara para que los indígenas no	

			tengan que comer.	
Brad Jorgensen	Es el novio de Lucy, hermano mayor de Laurie. Muere en la búsqueda de las mujeres secuestradas.		Campamento donde encuentran muerta a Look. Nevado con las carpas de cuero destrozadas.	
Emilio Gabriel Fernández y Figueroa	El hombre latino que arregla el encuentro entre los americanos y los comanches. Es un hombre de principios que se mueve entre culturas y habla diferentes lenguas. Es un ser fronterizo. "a su servicio, siempre por un precio"		Campamento de soldados De construcciones de madera junto a carpas de cuero indígenas	
Look	La esposa indígena de Martin Silenciosa y sumisa está dispuesta a renunciar a su propio nombre por complacer a su nuevo esposo. Representa al buen salvaje. Al enterarse que Martin y Ethan está buscando a Scar, huye a un pueblo en el que le quitan la vida no sin antes dejar señales para los americanos en su búsqueda.		México Mucho más plano aunque igualmente desértico De una luz anaranjada.	
Mose Harper	Su sueño es tener una mecedora y un porche para sentarse en ella. Cándido y leal, con lo que parece ser un pequeño retraso mental.		Rio del enfrentamiento.	
Aaron Edwards	Hermano de Ethan. Generoso, recibe a su hermano en su casa como si fuera la suya. Menos valiente que Ethan, más sedentario. Parece no			

	conocer la relación de amor que existe entre su esposa y él.			
Martha Edwards	Esposa de Aaron, verdadero amor de Ethan y matriarca de la familia.			

F. UN HOMBRE

PERSONAJE	ROL	PLOT			
		<p>John Russell (Paul Newman) secuestrado y criado por los indios apache desde cuando era un niño, es ahora un hombre comprometido con su tribu a la que ha aprendido a apreciar y a respetar profundamente. Queriendo vender una casa que ha recibido como herencia, Russell viajará en una diligencia, en compañía de siete personas de diferentes rangos sociales, entre los cuales podrá ver una amplia radiografía de la sociedad a la que, con decisión, ha abandonado para siempre. (FILMAFFINITY)</p> <p>La historia se desarrolla en un momento en el que la llegada del ferrocarril y la estatalidad son inminentes, como una promesa de progreso.</p>			ESTÉTICA
<p>La paleta de color es coherente con la presentada por la mayoría de los films del género: prevalencia de colores neutros y tierra con detalles de color nunca saturados en los decorados: se distinguen el carmesí, el naranja, el azul, el morado berenjena y el verde.</p> <p>En los interiores las sombras son fuertes, aunque mucho más iluminados que en las películas de Ford.</p> <p>La película empieza con un plano cerrado del protagonista que denuncia como tema y lo encuadra como punto de vista.</p> <p>Aunque ateniéndose a la narrativa del western tradicional, la cámara hace las veces de un narrador omnisciente, sin embargo es un poco más dinámica: travelings que siguen a los personajes. Los planos secuencia de duración corta con cambios de tamaños de planos y reconstrucción de la imagen dan verosimilitud al tiempo de narración y hacen re encuadres a través de las puertas y ventanas que permiten pasar de planos medios largos a planos generales y dotan de riqueza el lenguaje audiovisual.</p> <p>La composición de los planos, incluso cuando lo movimientos de cámara los transforman, son pictóricas y precisas.</p> <p>El guión, los diálogos, la construcción de personajes y conflicto son magistrales.</p>			LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
John Russel	Protagonista Hombre blanco criado por los indígenas. Silencioso apacible, recio, seguro de sí. Es	Estación Delgado Construcción blanca de vigas negras gruesas.	Cañón de los caballos Unas montañas de piedra que suben abruptamente.	Contrasta la precariedad de la vida de las personas con el estricto	

	<p>un ser fronterizo, no es del todo blanco ni es del todo indio. Tiene un código moral claro así como un sentido de justicia pero resultan ser ambiguos, especialmente para él. Conoce de la naturaleza, sabe cazar y acechar y moverse por el territorio hostil a pie.</p>	<p>Desgastada por el tiempo pueden verse los ladrillos en partes de la pared que ya no están resanadas. Hay un hogar de hierro negro. Mesas de madera oscura. Una barra de madera sin curar. Botellas de vidrio en las dos estanterías La cabeza de un toro colgada de la pared.</p>	<p>Poca vegetación y un hilo de agua. Se ve una manada de caballos salvajes corriendo por las laderas. Se teje en esta escena una relación entre el protagonista, los indígenas y los caballos. El caballo negro es una especie de líder de la manada.</p>	<p>protocolo de vestimenta de hombres y mujeres. Como si fueran ideales demasiado pesados e irreales para el contexto. Cada personaje tiene una paleta de color propia</p>
Alexander Favor	<p>Antagonista Hombre respetable, rico y educado. Tiene un modo de hablar diferente a los otros personajes y un vocabulario más amplio. Sin embargo resulta ser un trabajador corrupto del estado que ha hecho morir de hambre a los indios para su propio enriquecimiento. Es también un hombre egoísta y cobarde. Cuando los bandidos luego del robo se llevan a su esposa, no intenta defenderla, no ofrece ir en su lugar, no mueve un dedo para defenderla.</p>	<p>Pensión exterior: Casa de madera en una calle polvorienta, con un árbol cadavérico a la entrada.</p>	<p>Llanura por la que cabalga el protagonista con sus hermanos indígenas Con las montañas azuladas en el fondo y la vegetación típica de desierto en el piso. En medio de esta llanura inmensa está la pequeña construcción de madera</p>	<p>Jessie viste de verde por lo general, color que contrasta con su pelo y resalta sus ojos. En las primeras escenas lleva un delantal azul claro sobre un vestido verde estampado que combina con la casa y sus empapelados.</p>
Grimes	<p>Antagonista Bandido y ladrón de carreteras. No finge ser lo que no es, eso lo hace honesto. Tiene su</p>	<p>Pensión primer piso: Paredes crema resanadas, zócalos verdes</p>	<p>El pueblo: De calles empolvadas, nunca se hace un plano abierto del</p>	<p>Adura viste de manera más sofisticada que el resto de las mujeres. Con</p>

	<p>propio código moral y por eso John Russel es capaz de herirlo dos veces.</p>	<p>de madera. Cortinas verdes de arabescos y velos amarillos, empolvados o percutidos. Precaria elegancia occidental. Sillas de madera tallada, detalles en colores vivos. Vegetales en la mesa. Tapizado al fondo de arabescos azulados y rojos, cortinas rojas con el mismo velo percutido.</p>	<p>pueblo, su aparición es anecdótica en los planos y se retrata por fragmentos. La iglesia tiene un crucifijo de palo torcidos.</p>	<p>sombrero alto y colores blanco y rosa pálido. Lleva un sombrero elegante y un prendedor en el cuello alto del vestido.</p>
<p>Jessie Brown Ive been wedded and bedded and loved and let down it hasnt allways been nice at least it has been natural</p>	<p>Protagonista Sus ojos verdes y su pelo rojo se acomodan a la paleta de color especialmente en los colores usados para los acentos. Siempre se destaca en el cuadro. Una mujer fuerte, independiente sincera y solidaria. Pragmática, franca. Sabe lidiar con dignidad a los desencantos, al rechazo y a las humillaciones, pero sabe alzar su voz frente a lo que considera una injusticia. Aunque se ha quedado sola y sin fortuna de un día para otro. No tiene miedo de hablar y de decir lo que piensa.</p>	<p>Pieza de Jessie Cama dorada, tapizado floreado en tonos rosa, cortinas de encaje. Abanico en la pared y espejo ovalado. Sensualidad en el ambiente. Enaguas blancas y colgadas y el sombrero del sheriff en la cama. Porcelanas pintadas a mano para el aseo en una mesita.</p>	<p>Camino montañoso y empinado en planos generales que muestran a los caballos llevando pesadamente la diligencia y esto evidencia la titánica labor que implica el transporte por la ruta alternativa.</p>	<p>El vestuario de la señorita Blake, de un sombrero con flores falsas, evidentemente barato comparado al de adura. Tiene un suéter tejido de tonalidad de rosa un poco menos sutil que el de la mujer elegante y una chaqueta morada de dril que no combina con la falda a rayas. Su aspecto es ordinario, lleva el pelo suelto.</p>

<p>Sheriff Frank Barden All i see out the window is a dirt rode going nowhere.</p>	<p>Ex amante de Jessie. Se hartó de vivir al día y de una vida sin futuro o esperanza. Decidió torcer su camino y asociarse con asaltantes para conseguir dinero fácil.</p>	<p>Pieza de los Blake Menos femenina, todo en todos amarillos y un poco percutido. Tapizado de florecillas amarillento. Detalles en cuadros rojos. Rescoldo de flores rojas junto a la cama de madera.</p>	<p>Mina abandonada Con construcciones medio caídas y ruinas que la muestran abandonada hace tiempo. Las vías por la que se transportan los carros de la minería están aún ahí aunque en ruinas. La carreta va de la llanura en donde se encuentra delgado, montaña arriba, hacia los picos del valle. Es allí, donde el paisaje superado se ve al fondo del plano donde se lleva a cabo el asalto. A lo lejos se ven los caballos salvajes corriendo por el valle, como al principio, lo que hace una caracterización del territorio y lo relaciona con Russel.</p>	<p>Alexander: Al igual que su esposa lleva un look mucho más aliñado en comparación a los demás hombres del viaje, corbata y camisa blanca, sombrero no de cowboy sino de paño y tomos que van más en la escala de grises que en los característicos tonos tierra de los vaqueros.</p>
<p>Adura Favor</p>	<p>Esposa de Alex. Mujer Prejuiciosa, que vive de las apariencias. Obsesionada con el dinero. Desprecia a los indígenas por comer carne de perro al tener hambre a pesar de que sabe que es la corrupción de su marido</p>	<p>Prisión, oficina del Sheriff Más ventanas sin cristales. Precario, sucio, empobrecido de decorado. Una puerta pesada con candados oxidados.</p>	<p>Acantilado pedregoso donde acechan a los bandidos esperando su regreso. El mexicano es presentado como personaje en</p>	<p>Russel lleva un chaleco de piel de oveja y un sombrero vaquero. Va vestido en colores tierra. Cuando comienza su tránsito a pie</p>

	<p>la que los llevó a esto. Se rehúsa a ir en el carro con Hombre, aunque al final él le salva la vida.</p> <p>Es curioso que su esposo permita que sea ella quien arregle el viaje a Bisbbie y que sea ella quien negocie con el dinero de los dos.</p> <p>Esta acción demuestra el tipo de relación que tienen y la manera en que ella está implicada en sus asuntos y negocios.</p> <p>Esto se refuerza por la cita al poeta Robert Browning, quien en el siglo 19, contrajo matrimonio con una mujer que también fue escritora y con quién tuvo una relación de igualdad, diferente a la costumbre de la época.</p> <p>De igual forma el señor favor se parece al poeta en que se declaraba ateo.</p>		relación a un cactus.	<p>luego del atraco se le ve poniéndose los zapatos indígenas. Este símbolo es reforzado por el dialogo “you dont walk the way we do”</p> <p>Cuando va con los indígenas llevan todos la banda en la cabeza y el pelo largo que los caracteriza.</p> <p>Tonos azules oscuros y camisas blancas.</p>
Billy Lee Blake	<p>Joven trabajador de Méndez</p> <p>Está en un matrimonio que no lo hace feliz, con una mujer que lo desprecia y desea dejarlo. Billy es un niño.</p>	<p>Estación de viajes</p> <p>La construcción sigue un despliegue similar al de la Estación Delgado: Paredes lisas, hogar de hierro negro en medio del salón y el zócalo de madera de las casas del pueblo.</p>	<p>Open country otra planicie, mucho más desértica y de arena blanca que la de Delgado luego de la cima de la montaña. Los personajes esperan bajo arbustos secos que llegue la noche</p>	<p>Cicero Grimes lleva una chaqueta de paño, una camisa rosa pálido y un pañuelo amarillo en el cuello. Lo más particular de su vestimenta es la hebilla de su cinturón, que tiene un toro de largos cuernos</p>

		Con carteles que caracterizan las funciones que se desempeñan: mapas, horarios de viajes, carteles de itinerarios.		repujado sobre la plata.
Doris Lee Blake	Desprecia a su marido y a su vida. Está deprimida. Desea estar con un hombre de verdad, a diferencia de lo que siente que es Billy. Coquetea con Grimes y lamenta el resultado.	Interior casa minería abandonada Con unos cuantos muebles polvorientos y tirados por ahí. Toda la locación tiene el mismo color, a excepción de un par de objetos olvidados en un metal azulado oxidado.		
Henry Mendez	Encargado de la oficina de diligencias. Un hombre pusilánime que se acomoda siempre a conveniencia. Aunque es honesto y busca a Russel para entregarle su herencia.			
Mexicano	Asociado de los maleantes Mantiene siempre una actitud jovial, aun gravemente herido. Demuestra una deferencia por Russel por su capacidad de tiro y su templanza. Su ultimo deseo es saber el nombre del hombre que lo mató			
Lamar Dean	Maleante asociado de Grimes.			

	Racista y violento. Impulsivo, casi infantil. Despierta la ira de Russel.			
Delgado	Cantinero. Es un hombre que no toma bandos y sabe vivir en un territorio sin ley.			
Soldado	Pierde el pasaje al tratar de defender a Russel de Grimes. Tiene poco carácter pero termina siendo una buena idea.			

G. THE WILD BUNCH

PERSONAJE	ROL	PLOT
		<p>Un grupo de atracadores de bancos que viven al margen de la ley en la frontera entre los Estados Unidos y México, se ven acorralados a la vez por unos cazadores de recompensas y por el ejército mexicano.</p> <p>El contexto político mundial está presente en la trama de la película de manera muy fina: la revolución mexicana, la primera guerra mundial.</p>
		<p style="text-align: center;">ESTÉTICA</p> <p>Durante los recorridos la cámara permanece estática como un observador que gira la cabeza para verlos pasar. Esto contrasta con el montaje de las escenas de acción. La tensión es creada, aumentada y sostenida. La inminencia del acontecimiento dura tanto como el enfrentamiento mismo. Los diálogos son pausados y los silencios se prolongan. Se narran diversos espacios de manera simultánea que el espectador sabe que van a colisionar y haciendo zoom in en el momento que se acerca la acción definitiva.</p> <p>El corte del montaje es directo por lo general, pero se hacen fundidos para los flashback o para estrechar la relación entre Pike y Dutch.</p> <p>El zoom in es utilizado para resaltar implicaturas en la película.</p> <p>El contrapicado también es frecuente</p> <p>El montaje de la película es magistral: diversas cámaras para una misma escena con ángulos y velocidades diferentes.</p> <p>Vale rescatar una postura establecida por el director por el uso de los niños como partícipes de la violencia, una manera de manifestar un germen de crueldad y de continuidad de un estado salvaje en las nuevas generaciones. Los infantes son testigos o partícipes de acciones agresivas.</p> <p>Así mismo la oposición entre los mexicanos y los americanos, los primeros, empedernidos tomadores de alcohol y de las fiestas, pobres. Aunque también son presentados como un pueblo sensible y de fuertes lazos familiares</p> <p>Así mismo, la contra cara del machismo de la película y de la vida como fugitivos es la amistad entre hombres.</p> <p>La película inicia y termina con canciones sobre el río.</p>

		LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
<p>Pike Bishop:</p> <p>We're not gonna get rid of anybody! We're gonna stick together, just like it used to be! When you side with a man, you stay with him! And if you can't do that, you're like some animal, you're finished! *We're* finished! All of us!</p>	<p>Protagonista</p> <p>Es el líder de la pandilla.</p> <p>Experimentado e inteligente, estratega. Se está haciendo viejo y desea retirarse.</p> <p>Tiene un código de honor que sigue a raja tabla, que incluye dejar atrás a los que no pueden seguir pero permanecer unidos los que siguen vivos. Sin embargo escapó dejando atrás a su amigo, por el cual siente un gran respeto. En varias ocasiones en la película se miran a los ojos sin dispararse mutuamente.</p> <p>Amó a una mujer que perdió la vida pues su marido le disparó al encontrarla con él. Por esta razón durante el final de la película deja viva a la mujer de un militar mexicano que más adelante le dispara por la espalda.</p>	<p>Carpa donde predicán sobre el consumo de alcohol. Una precaria tela sobre palos. El púlpito es de madera pulida.</p> <p>A pesar del calor todos los asistentes están vestidos de forma pulcra y conservadora con mangas largas y vestidos hasta el piso.</p> <p>El follaje del árbol hace una sombra móvil sobre la tela.</p> <p>Detrás del predicador la ventana tiene los mismos colores que la oficina del ferrocarril.</p>	<p>Las vías del tren:</p> <p>Los ladrones entran al pueblo a caballo pasando sobre las vías del tren. Estos dos medios de transporte representan los órdenes sociales que están en tensión, uno nuevo y transformador y uno viejo y en declive.</p>	<p>En norte américa se privilegian los colores apagados, más pasteles o terrosos.</p> <p>Tanto los bandidos de bunch, como los caza recompensas visten colores tierra durante las primeras escenas.</p> <p>Los americanos del pueblo tienen un color rojizo en la piel, afectados por el sol.</p>
<p>Dutch Engstrom</p>	<p>Es el mejor amigo de Pike, siempre están de acuerdo en todo y el</p>	<p>Habitación de los caza recompensas:</p>	<p>Plaza y calles del pueblo.</p> <p>Se ve planificado y establecido con</p>	<p>Skype es mostrado como un viejo desgastado de</p>

	<p>comienzo del final está marcado por su desacuerdo. Es un hombre sonriente y buena vida.</p> <p>Habla español y es el encargado de las relaciones públicas del grupo en Mexico.</p> <p>Dice que mapache es solo un bandido tratando de apoderarse de todo lo que pueda. Pike le dice que ellos mismos son así pero dutch dice que no porque ellos no CUELGAN A NADIE, no intentan imponer un orden social.</p>	<p>Toda en madera con acentos de color verde tierra y azul arratonado.</p> <p>Con una luz contrastada. Se ve desordenada.</p> <p>Hay fotografías en las paredes.</p>	<p>edificios de madera y calles pavimentadas.</p>	<p>dientes manchados y barba sucia.</p>
<p>Deke Thornton</p>	<p>Protagonista</p> <p>Es la contracara de Pike, tan inteligente y estratégico como él. Fue hábil en su labor de maleante, que amaba su trabajo, y ahora condenado a perseguir a los que fueron sus amigos a costa de su libertad. Es el líder de un grupo de rednecks que son inútiles en su labor.</p> <p>Es un hombre serio y triste. Viste</p>	<p>Primer pueblo de México:</p> <p>Gran contraste con la presentación de estados unidos.</p> <p>Es un precario campamento de techos de palos y hojarasca. Las mujeres cocinan en el piso las tortillas.</p> <p>De las vigas cuelgan chiles y otros frutos secos. Los animales caminan por ahí, las gallinas y los perros.</p>	<p>Oficina del ferrocarril</p> <p>Toda en madera y de colores predominantemente tierra. Café y ocre.</p>	<p>Los mexicanos del pueblo de Angel (LOS BUENOS SALVAJES) visten ropas más sueltas y frescas, mucho blanco, hombros descubiertos</p>

	una chaqueta de tweet que lo hace ver más elegante y limpio que a los demás	A lo lejos las montañas se ven más escarpadas.		
Freddie Sykes	Encargado del transporte, el más viejo de la pandilla. Aparentemente es un viejito risueño pero es sagaz y tiene un gran carácter. Representa una generación un poco más antigua que los nuevos maleantes, sabe de lo efímero de la vida de los bandidos y tiene un concepto de honor y hombría que responde a esos ideales. Fiel a su ley.	Campamento en México Una altura más baja, con paja y fogatas en el piso. Una temperatura de luz baja. El fondo contrasta con el campamento de Dutch	Valle a las afueras del pueblo: montañas bajas y suaves con una vegetación no muy frondosa. Las montañas se oscurecen y se hacen azules hacia el horizonte.	En México es mucho más frecuente el uso de primeros planos de los extras. Casi como un uso del decorado. As que subjetivizarlos estos planos los exhiben a manera de animales en un zoológico.
Lyle Gorch y Tector Gorch	Hermanos y Amigos inseparables, hacen el amor siempre juntos, aman la juerga y el trago, no les importa estar con mujeres "feas", representan otra manera de entender el bandidaje. Muchas veces están en desacuerdo con lo que Pike ordena y manifiestan su inconformidad	Campamento de Dutch. Entre piedras y con árboles verdes al fondo enmarcando su imagen.	El rio Es la frontera que separa norte américa de México	The bunch se distingue en México de los militares pues el color de su atuendo cambia a prendas más oscuras.

	<p>con la división del dinero por partes iguales. Pike los acusa de tener poco dinero por gastarlo en fiestas y mujeres. La película confirma su carácter hedonista.</p>			
Angel	<p>Es el mexicano del grupo. Tiene unos valores diferentes a los del resto del grupo. Aunque comparte la idea de ser inseparables, Ángel es más sensible que sus compañeros. Sabe tocar la guitarra, tiene vínculos familiares que privilegia por encima del dinero y la fiesta. Amó a una mujer que se fue con otro por dinero. Pike le dice, o lo olvidas o nos separamos, pero él no puede olvidarlo y entonces la mata para restablecer su honor.</p> <p>La relación con su madre es mostrada como una estrecha: ella se preocupa por darle de comer y al despedirse le da</p>	<p>Prostíbulo: Con colores más saturados que en la ciudad, aunque opacos. Es una locación de muchas texturas: el piso, la cortina, el biombo. Los muebles son redondeados y contribuyen a la sensación de voluptuosidad de la locación. Encajes, felpas, flores, ropa tirada, telas brillantes y estampadas, iluminación tenue y rosada en la esquina. “being sure is my buissnes”</p>	<p>El desierto De arena blanca y un cielo con un sol arrasador. Un terreno difícil de transitar.</p>	<p>En la ciudad mexicana las mujeres usan ropa suelta, sin corpiño y el pelo desatado o con moños de colores.</p>

	un paquete de comida.			
Mapache	<p>Antagonista Es el general mexicano que está haciendo la guerra a pancho villa. Causa repudio a los americanos, pero de todas formas hacen negocios con él. Actúa como un mafioso. Usa la metralleta sin trípode porque las cosas son como él dice y termina matando un montón de inocentes. Tiene un automóvil que es aun una novedad inclusive en los estados unidos y está asociado con militares alemanes. Se ríe de situaciones que no causan gracia, tortura de manera “poco civilizada” para infringir respeto y legitimar su poder.</p>	<p>El pueblo de Ángel De construcciones bajas y con cactus alrededor Adentro viven a la sombra de los árboles, junto a una laguna verde claro. Viven una vida más simple, menos civilizada pero en apariencia, más feliz.</p>	<p>El paisaje que atraviesa el tren. Aunque sigue siendo desértico tiene más vegetación. Las montañas están siempre en el horizonte. La subjetiva desde el tren, hacia las vías.</p>	<p>Los soldados son mostrados como incapaces, infantiles, ingenuos y desordenados respecto a los maleantes</p>

<p>Cazadores de recompensas, rednecks: Coffer T.C Ross</p>	<p>Son criminales de poca monta, en un momento se hace una metáfora mostrando el plano de un ave carroñera luego de una escena en la que ellos espulgaban los cadáveres de sus víctimas. Sucios y andrajosos, hablan mal, desorganizados e ingenuos.</p>	<p>AGUA VERDE Ciudad Mexicana donde está mapache De mercados con puestos de frutas en la calle, con gallinas por ahí y lleno de soldados. El plano que lo presenta es una mujer que va a amamantar a un niño y tiene una cadena de balas en el regazo. Adentro donde almuerza mapache parece un monasterio o un convento de arquitectura española que ha sido ocupado con un nuevo propósito. Se siente un caos enorme, entre las plazas de comida, las mujeres descubiertas al sol y la música de trompetas</p>	<p>Desierto mexicano durante la persecución: En estas escenas de planos cerrados, vale la pena destacar la presencia de flores desérticas dentro de los cuadros.</p>	<p>El asesor de guerra alemán se viste de un blanco impoluto de pies a cabeza con corbata negra y sombrero blanco. Excepto en la última escena que viste traje militar</p>
<p>Harrigan</p>	<p>Dueño de las vías del tren. Antagonista. Tiene a Dutch bajo la suela de su zapato, con la venia de la autoridad está presionándolo para que atrape al</p>	<p>Patio de las barricas Donde los hermanos hacen una fiesta.</p>	<p>Cañón de encuentro con los indios piedras rojas altas que los rodean. Poca luz</p>	<p>Los indígenas también visten de blanco, pero telas más delgadas</p>

	que fue su fiel compañero, so pena de regresarlo a la cárcel donde lo torturan.			
Crazy Lee	El nieto de Skyes y el último en unirse a la pandilla y al cual Pike decide dejar como carne de cañón en el pueblo sin saber que era familiar de su amigo. Es un joven apasionado por su labor de criminal, fiel a su grupo y un poco chiflado. Mata a los rehenes no sin antes hacerlos cantar y continúa matando civiles hasta su último aliento. Es temerario y valiente. Seguramente haría sentir a su abuelo muy orgulloso.	Temazcal Un lugar vaporoso de paredes desgastadas que dejan ver las piedras que alzan el edificio. Con vigas de madera.	Encuentro con los soldados Fondo del cañón pero más abierto.	
Don José	Líder del pueblo de Angel: Aunque de diferentes costumbres que los americanos, puede entenderse con ellos en un código de honor de hombres. Sabio y tranquilo, desea defender su pueblo con armas	Cocina de la mujer de Pike: Colorida de paredes lisas, llena de frutas con porcelana decorada y cortinas y mantel estampados en florecitas.		

	de los ataques de Mapache.			
Winescoat	Autoridad del pueblo del principio. Condena el consumo del alcohol.	Cuarto de la mujer: Cama dorada, empapelado y sábanas de colores pastel. Con textura en las paredes, las sábanas Y una iluminación leve. El espejo se usa como recurso narrativo y es citado nuevamente en la escena final		
Teresa	La mujer de Ángel. Una mujer hermosa que dejó el pueblo para dejar de vivir en la pobreza. Si mapache es el traqueto, esta es la grilla.	Tren El interior del tren verde menta grisáceo esmaltado con tapicería bordó		
Comandante Frederick	Experto en armas. Aliado y asesor de mapache. Estratega militar venido de Alemania.	Puente que conecta USA y México. precario paso de frontera hecho en madera que cruza el río grande		
Plañideras	Mujeres viejas con el rebozo negro en la cabeza y muy rezanderas.	Pueblo en que la revolución mexicana pelea con los federales en cabeza de mapache: Destrozado. Una planicie en medio de		

		<p>montañas. Las vías del tren lo atraviesan por el medio. Un hace las veces de escenario para un grupo ranchero que anima el combate desigual: Mapache con el tren y los soldados estatales aunque sin armas ni municiones y los revolucionarios bajando de las montañas, como guerrillas. Más precarios pero mejor armados.</p>		
Herrera	Tercero al mando en el ejército de Mapache.	<p>Prostíbulo en agua verde De paredes rugosas, sin ventanas. Luz de vela y luz puntual. Cristo en la pared. Acentos verdes, morados y rojos</p>		

H. TIEMPO DE MORIR

PERSONAJE	ROL	PLOT
		<p>Juan Sáyago sale de la cárcel luego de pagar una condena por haber matado en duelo a Raúl Moscote. Quiere recuperar el tiempo perdido y volver a vivir. Busca a su novia que se cansó de esperarlo y debe enfrentar el acoso implacable de los hijos de Moscote, criados con la obsesión de la venganza.</p> <p>El tema de la hombría es recurrente en toda la película</p>
		<p style="text-align: center;">ESTÉTICA</p> <p>El tiempo es fundamental en esta película. Subrayar el tiempo perdido, el tiempo que pasa, el tiempo que falta para morir. Para eso se recurre tanto al reloj de oro de leontina que Juan revisa constantemente y arregla durante una escena con mucho cuidado, así como a su vicio de fumar los cigarrillos fumándolos de a mitades.</p> <p>El polvo, el viento, cantidad de calendarios en las diversas locaciones.</p> <p>El plano secuencia que es la estrategia narrativa más reiterada. La cámara sigue a los personajes, cambia de altura y gira siguiendo las acciones de la escena.</p> <p>Únicamente se pica el montaje durante los diálogos. Otra manera de subrayar el tiempo es el uso de elipsis: Hay diálogos que continúan linealmente pero cambiando de locación.</p> <p>Personajes emblemáticos como extras, así como objetos que llenan de romanticismo los cuadros: el cura, la mujer con el pelo debajo de las caderas, el cojito descalzo del pueblo, el viejito jugando a la pirinola, la viejita con el canasto de mimbre en la cabeza, el músico con el oboe blanco, el vendedor de lotería, el dominó, las colegialas corriendo por la calle....</p> <p>La música refuerza el carácter coloquial de la película, guascas, salsas, vallenatos, canciones de despecho y boleros.</p> <p>La paleta de color es pastel, como destañada por el paso del tiempo en las paredes y las ropas, a excepción del verde esmeralda de las fachadas, con algunos acentos de rojo y naranja.</p> <p>Por último vale la pena resaltar el papel de la naturaleza: el verde y la exuberancia tropical siempre se ve fuera de las construcciones, como una tensión entre la civilización y la naturaleza, que podría tragárselo todo en su fecundidad.</p> <p>Esta relación también se resalta por la presencia</p>

		concomitante de los animales en los espacios vitales de los humanos. El sueño de Julián		
		LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
Juan Sáyago	<p>Protagonista. Hombre apacible, parco y tranquilo. De carácter recio y seguro de sí mismo. De él se dice que no le entran las balas. Aunque perdió 18 años de su vida por perder la paciencia, regresa a su pueblo para repetir la historia. No es como los demás hombres del pueblo sabe bordar por ejemplo.</p>	<p>Cárcel Construcción blanca con acentos de color verde y puertas de arco de media punta. Hay un crucifijo muy grande como objeto resaltante del decorado</p>	<p>La carretera Carretera polvorienta en la que se distinguen montañas frondosas Queda claro el gran recorrido del personaje para poder llegar a su pueblo, lo que indica su obstinación y deseo de regresar.</p>	<p>Cada personaje tiene unos colores bien definidos. Juan: Camisa blanca y pantalón gris con chaqueta de conjunto, Mariana, luto y encaje, Juan, Ocre, Pedro, azul claro, Casildo camisa a rayas ocre y blanca, alcalde rosa pálido, Sonia blanco, la prostituta un naranja confite transparente que deja ver las bragas como indicio de su profesión. Las mujeres y los hombres tienen sus ropas bien definidas según su género. Ellas, boleros en los hombros y faldas. Ellos pantalones y camisa. El clima del pueblo no permite muchas capas de ropa y los personajes no</p>

				están muy llenos de accesorios. La definición es simple y concreta. Los tres hombres principales llevan sombreros.
Mariana	<p>Protagonista.</p> <p>Novia de toda la vida de Juan, lo esperó durante muchos años pero finalmente se casó con otro hombre con el que tuvo un hijo. La mujer vive como viuda ensimismada guardando el luto de rigor encerrada en su casa y cuidando de su hijito.</p> <p>Su marido se hizo cargo de la madre de Juan mientras él estaba en la cárcel.</p>	<p>La plaza de la chiva</p> <p>Un cuadro fugado de un mercado de pueblo de construcción blanca con vigas color claro desgastado y como acento de color cajas de tomates afiladas contra una viga</p>	<p>El río</p> <p>De caudal ancho y color café en medio del valle frondoso.</p>	
Julián Mascote	<p>Antagonista.</p> <p>Un hombre obsesionado con el desquite. Ha crecido a la sombra de su padre soñando con atar a Juan el día que vuelva al pueblo. Aunque sabe que a su padre lo mataron en una pelea justa, se ha fabulado la idea de una traición y está engeguado por el deseo de venganza. No tiene mujer ni hijos esperando el día en que pueda cobrar la muerte de su padre. La única</p>	<p>La estación de trenes</p> <p>Una construcción blanca rodeada de plantas y animales, con la mismas puertas de medio arco acentos de color pastel que contrastan con el rojo del tren que suena mientras el personaje se adentra al pueblo.</p>		

	<p>persona que le importa es su hermano menor Duerme en una cama sin armar, no come solo toma. Es un hombre que no sabe vivir.</p>			
Pedro Moscote	<p>Hijo menor de Raúl. Un hombre amable enamorado de Sonia, que ama a su hermano, que está de lado de la vida. Menos rencoroso, con menos deseo de venganza. Tiene una relación de hijo con su hermano mayor</p>	<p>La corraleja abandonada Con un simbólico número 3 rojo pintado en la puerta, la corraleja denuncia también el paso del tiempo, como si desde el enfrentamiento entre Juan y Moscote hubiera quedado deshabitado. De maderas corroídas, piso de polvo. Es el primer y el último lugar de Juan en el pueblo.</p>		
Casildo	<p>Es uno de los amigos que tiene Juan en el pueblo. Se quedó parapléjico y vive con su hermana en una casa solariega. Su vida ya no tiene sentido. Cada día juega con una bala en el revólver y se dispara a ver si se mata.</p>	<p>El pueblo De calles polvorientas y casas blancas de bahareque con techo de teja roja y vigas de madera. A lo lejos se ven siempre las montañas de un verde intenso tapando el horizonte</p>		
Alcalde	<p>Parece ser autoridad desde hace mucho tiempo, es el padrino de Pedro. Le tocó toda la época de la violencia en el pueblo y todavía la recuerda como una sombra cercana. Sabe que la llegada de Juan implica problemas y procura evitarlos aunque no es capaz de ponerle freno a los</p>	<p>Las pesebreras de Diego Martín Ibáñez La luz no es plena y se generan sombras. Es una locación de muchas texturas, entre los ladrillos, las vigas la paja, los arrumes de muebles viejos y los costales. Paredes de bahareque despizadas que dejan</p>		

	<p>Mascote y prefiere encerrar en la celda al recién llegado. “el orden es primero que la ley”</p>	<p>ver el cemento y los ladrillos.</p>		
Sonia	<p>La novia de Pedro. Una mujer joven y bonita, que está llena de ilusiones sobre su futuro con él, pero que tiene los mismos prejuicios de su pueblo sobre lo que un hombre debe hacer verdaderamente. Una conversación con Mariana le demuestra la importancia de velar por la vida por encima del orgullo. Es capaz de enfrentarse al hombre que ama e incluso lo encerró para evitar la tragedia.</p>	<p>La cantina Verde clara. Con una puerta a un patio lleno de vegetación. Los muebles son viejos, la barra se ve desgastada. Hay acentos anaranjados y rojos y el verde oscuro de la paleta de color está presente en las mesas de billar. Hay una rocola</p>		
Prostituta	<p>Amante de Julián Tienen una relación que va más allá de lo profesional, ella se preocupa por él. Puede suponerse que es un cliente frecuente. Sabe leer las cartas y conoce muy bien a Julián. Aunque pasó tiempo con él decide no cobrarle porque él no fue capaz de hacerle el amor.</p>	<p>La casa de Mariana De ventanales altos con marcos negros, parece una jaula de pájaro. Las cortinas de gasa en cada puerta dan romanticismo y melancolía, y la cámara mira a través de ellas como si fueran bruma. Hay muchas jaulas de llenas de pajaritos y se los escucha cantar. Este recurso es metafórico para el luto que ella está guardando. Hay muchas cosas bordadas para acentuar la feminidad. Cabe resaltar que cada vez que sale el niño,</p>		

		mariana va a sentarlo en su caballo de juguete, como si ese fuera su lugar natural.		
Boticario Don Demetrio	Papá de Sonia, suegro de Pedro Como figura emblemática del pueblo conoce bien las historias, sabe cómo fue la disputa entre los dos hombres y se la narra con detalle al prometido de su hija.	Casa de la madre de Juan Está en ruinas y llena de animales. Las paredes no son de están por caerse, no están resanadas sino que puede verse la estructura de madera. Tiene las ruinas de su familia, el rosario de su mamá junto a su cama, el retrato del matrimonio de sus padres.		
Don Tulio		Alcaldía De un verde menta desgastado en las paredes, lleno de archivos de casos y absolutamente invadido por las palomas.		
Diego	Hijo del antiguo patrón de Juan, amigo de Julián. Aunque no quiere meterse en los pleitos, procura interceder para que Juan se aleje del pueblo y evitar la inminente tragedia.	EL prostíbulo “el paraíso” es el lugar de colores más vivos de toda la película. Se resalta el naranja y el rojo, así como las paredes pintadas con diseños Kitch. El naranja de las paredes es del mismo tono que el vestido de la acompañante de Julián.		
Rosa	Hermana de casildo. Sumisa. Viste medio luto.	El cine No se ve la sala, sino las personas sentadas y la película en blanco y negro de cine		

		<p>mexicano que están viendo.</p> <p>Uno de los pocos planos cerrados de la película, zoom out del mecanismo de la cámara. “Estábamos viendo un fantasma”</p>		
Peluquero	<p>Personaje emblemático del pueblo</p> <p>Conoce a todo el mundo y sabe noticias de todos.</p>	<p>La pieza de la prostituta</p> <p>Con acentos marcados de rojo y luces tenues que denotan sensualidad al ambiente. Al igual que en el resto del pueblo todo se ve corroído por el tiempo.</p>		
		<p>El cuarto de Julián</p> <p>Con un retrato de su padre sobre la cama, muebles de madera tallada y la cama sin tender. Con sillas de montar.</p>		
		<p>La casa de los Masconte</p> <p>Es la locación de colores más saturados. Se destaca el rojo oscuro. En el cuarto donde está la ropa con que murió su padre hay animal disecado junto al retrato del papa, como la muerte detenida.</p>		
		<p>Casa de Sonia</p> <p>Se ve el patio ancho lleno de plantas los pisos como todos los de la película son de mosaico calcáreo. Los muebles son de mimbre, la luz es plena. Las flores rojas</p>		

		denuncian la fertilidad del amor joven.		
		Barbería Paredes de zócalo verde oscuro, espejos y retratos viejos. El barbero usa una cuchilla que afila en una tira de cuero. Un radio viejo. Parece que el tiempo se detuvo.		
		La droguería Parte delantera de la casa de Sonia. Llena de frasquitos cafés en una estantería verde oscuro y de cajitas amarillentas. La madera del mostrador es de un color más oscuro.		
		Casa de Casildo: Llena de muebles viejos y gallinas. Casildo usa un freno de boca de caballo para poder levantarse de la cama		
		Mercado del pueblo Lleno de carne colgando y gente, primordialmente hombres		
		Balcón de la despedida Una imagen bucólica con un paisaje montañoso y lleno de agua.		
		Cementerio Al igual que todo lo demás en el pueblo, parece que está a punto de caerse.		
		Mercado de la calle		

		De toldos blancos, bullaranga, hombre y mujeres, gallinas y otros animales. Es el momento más caótico de la película.		
--	--	---	--	--

I. THE BIG LEBOWSKI

PERSONAJE	ROL	PLOT		
		<p>El autoproclamado Dude, un vago marihuanero de LA, es atacado por dos matones que lo confunden con un millonario que tiene su mismo nombre. Luego de orinar en su alfombra, los maleantes dejan al Dude frustrado, y entonces su amigo Walter lo insta a reclamar al millonario por el daño a su casa. Luego de una infructuosa reunión, el Dude se roba una alfombra del millonario. Cuando la esposa trofeo del millonario es secuestrada, el Dude termina en el medio de la situación pues le piden que haga las veces de intermediario de la entrega del rescate, para confirmar si los responsables del secuestro son los mismos hombres que lo atacaron a él.</p>		
		<p>ESTÉTICA</p> <p>Estética del patetismo. La casa del dude, el hombre conectado a un respirador, la esposa trofeo de un parálítico.</p> <p>La tragedia: Hay una cita a Hamlet en la escena del esparcimiento de las cenizas de <u>Donny</u>. Esta cita refuerza la condición de Western, con la ironía de que en el texto de Shakespeare, quien se despide es el protagonista que está muriendo de quién queda vivo para contar la historia. Aquí es al revés.</p> <p><u>Everything's a fucking travesty with you, man</u> dice el Dude exasperado. Luego los dos hombres, que representan el fracaso de <u>dos posturas</u> políticas durante los 70, pro y contra Vietnam se abrazan desesperanzados en amistad antes de decidir ir a jugar bolos y de manera circular se muestra el ciclo del juego en las imágenes previas a la conversación entre el Dude y el narrador. Aquí puede resumirse el sentido del film.</p> <p>La paleta de color es coherente con aquella presentada en los Westerns. Al igual que un zoom in en la casa de Jackie <u>treehorn</u> y que es un movimiento de cámara que se destaca en la película.</p> <p><u>Los planos secuencia</u> durante las conversaciones hacen que el peso de la escena recaiga sobre las actuaciones y la comedia se deriva de la maravillosa manera en que los actores llevan sus personajes. La cámara se usa para intensificar el humor. Los planos son pragmáticos y están dispuestos para contribuir a la narración. Los contra planos o los escorzos se usan para aportar</p>		
		<p>claridad o aumentar el humor de situaciones.</p> <p>El Dude está en todas las escenas de la película.</p> <p>La película tiene escenas alucinógenas todas referidas a los bolos en las que se destaca la presencia de <u>Sadam Husein</u>, como una cita más al contexto político mundial de los 90 presente en toda la película.</p> <p>Las escenas en el carro parecen más de película de detectives, film <u>noir</u>.</p> <p>Como en tiempo de morir colombiana, el uso de los extras presenta personajes costumbristas propios de los estados unidos, la mesera de la cafetería, el taxista, los asistentes sensuales de <u>Maude</u>, las personas que aparecen en la parte de atrás de los planos.</p>		
		LOCACIÓN	PAISAJE	VESTUARIO
<u>The Dude</u>	<p>Protagonista Inteligente.</p> <p>El dude es un hombre relajado que no tiene ninguna pasión en la vida además de jugar a los bolos, aunque nunca lo vemos jugar realmente. También tiene pocas posesiones pero la que más valora es su alfombra, porque <u>it really tied the room together</u>.</p> <p>Finalmente ser el intermediario del rescate del secuestro se convierte en una motivación para él. No tiene muchos amigos a su alrededor.</p> <p>Siempre toma un coctel "ruso blanco"</p> <p>El personaje se transforma, de no importarle nada a involucrarse completamente en el desarrollo de los acontecimientos.</p> <p>Fue uno de los autores de la <u>Pourt Huron Statment</u>. Es decir se manifestó a favor de la desobediencia civil no violenta durante</p>	<p>Supermercado</p> <p>El epitome del capitalismo, allí es donde se nos presenta al personaje principal</p>	<p>La película comienza con la bola de heno girando en el desierto y llega hasta un gran plano general de LA, el único de la película. Termina en la playa a la orilla del pacífico y sigue girando hasta un supermercado.</p> <p>Vale la pena resaltar lo simbólico de la llegada de la bola de heno western al pacífico y su relación con el concepto de frontera y la guerra de Vietnam y del golfo citadas en la película.</p>	<p>El dude tiene un vestuario increíble que lo describe como vago. La pinza que cuidadosamente se pone al mismo lado de su cabeza para jugar a los bolos, las gafas oscuras y las sandalias de plástico transparentes son accesorios que lo destacan. Sus ojos siempre tienen un tinte rojo.</p> <p>Tiene algo de cursi, al igual que su casa, incluso afeminado (pantalones de flores). El dude no es un Macho.</p>

	los 70s cuando fue un estudiante. Y así mismo hizo parte de un grupo que se manifestó contra la guerra de Vietnam.			Prendas que no combinan, bata para el supermercado, <u>suéters</u> amplios, shorts que dejan ver los calzoncillos.
Walter <u>Sobchak</u> Nihilists! Fuck me. I mean, say what you want about the tenets of National Socialism, Dude, at least it's an ethos.	Amigo de <u>The Dude</u> Veterano de la guerra de Vietnam obsesionado con la guerra y su matrimonio fracasado (sigue respetando las festividades judías de la cultura de su ex, y cuida a su perrito faldero mientras ella está de vacaciones con su nuevo novio) Es agresivo y enojón, pero sensible al mismo tiempo.	El condominio del dude Pequeñas casas tipo " <u>merlose Place</u> " con un urbanismo interno con una fuente, pero está venido abajo.	Playa Es el único paisaje de la película, el límite de la frontera. Allí esparcen las cenizas de su amigo y le dan el último adiós. Es un cierre para Walter.	Walter se viste siempre con una cierta nostalgia a la guerra de Vietnam: los colores, el chaleco, las gafas, el corte de pelo. Aun lleva la placa metálica que le dan a los soldados con su nombre colgada en el cuello.
<u>Maude Lebowski</u>	Hija de el señor <u>Lebowski</u> . Es una mujer millonaria, artista y empoderada de su sexualidad que odia a <u>Bunny</u> y desprecia a su padre por estar con ella. Sus asistentes de pintura son hispanoparlantes al igual que la amiga que le llama por teléfono. Al igual que su papá tiene un vocabulario que se distancia del <u>slang</u> de los 3 amigos. Tiene una manera particular de pronunciar las palabras: Vagina y <u>thorough</u>	Interior de la casa del Dude "Does this place looks like I have a wife" El Dude no ha hecho nada por apropiarse del lugar. Sus muebles son en bambú y se destaca el bar en el que tiene los ingredientes para preparar su coctel preferido. EL papel tapiz del baño es anticuado, el papel higiénico está puesto sobre el retrete y		<u>Brandt</u> viste un cachaco negro con corbata.

		en el lugar destinado a colgarlo yace un rollo vacío.		
Theodore Donald 'Donny' Kerabatsos	El tercer miembro del equipo de bolos. Es el único de ellos al que se ve jugado. Parece estar siempre perdido en las conversaciones. Es un Pushover, Walter le grita todo el tiempo y el nunca lo confronta. Es un hombre solitario, en su muerte solo estaban presentes sus amigos de los bolos.	La Bolera Al igual que la alfombra, la bolera ties up la estética cursi y anticuada. Es una locación que hace las veces de interludio para la acción de la película. Un espacio cíclico. Los colores pastel y los movimientos propios de los bolos envuelven la cinta e influyen la cámara. Es el lugar y el punto de encuentro de tres hombres solitarios unidos en amistad.		Bonny es presentada en la piscina donde luce un bikini verde, en el primer plano de su cara se pueden ver en la esquina unos zapatos verdes. Todo para reforzar la idea del esmalte que lleva en los pies al espectador.
El señor Lebowski	Es un millonario paralítico que a pesar de su discapacidad ha logrado llegar lejos en la vida. Representa la visión republicana del mundo. Melodramático en su discurso	Casa de Lebowski Una mansión californiana de columnas dóricas paredes blancas, techos abovedados, llena de símbolos de riqueza: las llaves de una ciudad, candelabros de cristal, estatuas de mármol. Tiene una piscina y una fuente enorme.		Jackie treehorn tiene un traje blanco y una camisa roja que lo caracteriza bien como un pornógrafo.

Brandt	Asistente del Señor Lebowski. Políticamente correcto, protocolario, convencido de su labor, tan melodramático como su mentor.	Departamento de Maude Una clase alta pero no tradicional como la de la casa de su padre sino más alternativa y "artística" tipo loft. Lleno de obras de arte "vaginales"		
Bunny Lebowski	Esposa trofeo de el señor Lebowski. Materialista, superficial. Incorrecta políticamente. Nunca se ve interactuando con su esposo. Es una mujer que vive de su juventud y su belleza.	Limosinas		
Woo	Matón. Orina la alfombra de the Dude. Es claro por la manera en que atacan a The dude, que no son muy inteligentes ni hábiles en su trabajo.	Cafetería Típica USA, con una barra larga y mesas de sillas largas en colores pasteles y con afiches cursis colgados en las paredes.		
El matón rubio	Matón, compañero de Woo	El carro del dude Un auto viejo que termina sufriendo como otro personaje más las peripecias de su aventura.		
Uli Kunkel Kieffer Franz	Son el grupo de hombres que finge secuestrar a Bunny, perot al y como lo había predicho Walter, son unos aficionados. La novia de uno de ellos se deja cortar el dedo para presionar el señor Lebowski.	Teatro comunitario.		

	El líder, descubrimos por <u>Maude</u> , fue cantante de una banda alemana y actor porno junto a <u>Bunny</u> .			
<u>Marty</u>		La casa de Jackie <u>treehorn</u> Clase alta pero no es ni tradicional como el gran <u>Lebowski</u> , ni artística como la de <u>Maude</u> , sino de un nuevo rico. Una piscina enorme y muebles un poco anticuados, recuerda un poco a la mansión <u>Play boy</u> en su decorado interior.		
<u>Jesus</u>	Rival en los bolos de los protagonistas. Pedófilo. Es uno de los personajes más memorables de la película. Afeminado y comprometido con los bolos. No le teme a Walter.	Estación de policía de <u>Malibú</u> En verde claro, presentada como un territorio en el que el Dude no es bienvenido. El sheriff de allí lo agrade y al estilo del oeste lo expulsa de "su comunidad" Es la primera vez que sale la bandera de USA		
Narrador omnisciente/personaje	Cita directa al western. Vaquero de bigote espeso y acento fuerte. Conoce los acontecimientos, sabe del futuro y detalles que evidencian que tiene	Funeraria		

	una mirada de dios, pero al mismo tiempo es un personaje, interactúa con el protagonista de la historia que está contando.			
<u>Smoky</u> Durante la <u>discusión</u> con <u>Walter</u> <u>este</u> le dice: <u>Smokey, this is not 'Nam. This is bowling. There are rules</u>	Competidor en la liga de bolos. Juega contra el equipo del Dude y es a quien Walter apunta su pistola. Cabe resaltar que es indígena.			
<u>Knox Harrington</u>	Amigo de <u>Maude</u> , video artista.			
<u>Jackie treehorn</u>	Pornógrafo Es quién contrata los matones que orinan en la alfombra del Dude.			
Investigador privado	Maneja un auto azul Calvo, cobarde, intenta usufructuarse del trabajo del Dude siguiéndolo a todas partes.			

2. WÉSTERN COLOMBIANO

A. AQUILEO VENGANZA

AQUILEO VENGANZA (Ciro Durán 1968)							
<p>El film tiene un prólogo en el que se presenta la trama. A continuación los créditos en su uso de animaciones y fuentes, hacen alusión al Spaguetti wéstern.</p> <p>El uso de los disfraces por parte del personaje principal como estrategia para salvar su vida (monje y soldado de la guerra civil) puede relacionarse con la pérdida de identidad propia del destierro.</p> <p>Cabe resaltar la poca verosimilitud del disfraz de soldado que termina siendo una alegoría al wéstern, vestido de cuero y con un parche en el ojo.</p>							
SNARRATIVA							ESTÉTICA
Situaciones	Contexto social narrado en la cinta	Contexto temporal	Estilos narrativos	Personajes relevantes	Oposiciones	Tipos de finales	Locaciones relevantes
El terrateniente entrega una misión a los forajidos de desplazar a los campesinos, cueste lo que cueste.	El desplazamiento de parte de terratenientes ricos, asociados con el estado, a campesinos pobres que poseen tierra fértil. Similar a la trama de El Dorado y del cuento, Nos	Post guerra de los 1000 días	Problemas: -Narrativos Quedan cosas sin resolver, personajes que se desaparecen de un momento a otro, mala dirección de actores. <u>Contradicciones</u> , falta de credibilidad. -Técnicos Foco, sincronía de audio, continuidad, ruptura de ejes.	El alcalde, que representa al estado y al mismo tiempo, es el antagonista. Unión interesante entre reglas formales e ilegales. Familia Amaya	Campesinos Estado. Campesinos Forajidos Campesinos terratenientes	Queda en punta debido a que se conserva una copia incompleta, el protagonista mata al líder de los forajidos	Plaza de Villa de Leyva
	han dado la tierra, de Rulfo.						
Importante el detalle del cartel que amenaza la vida de la familia Amaya, en este se hace evidente la poca educación de los forajidos, lo que da cuenta de un contexto social inequitativo y violento económicamente. Pobreza sistémica.				Luzbel, el líder de los forajidos. Clara connotación simbólica que alude al ángel caído, si bien los forajidos son campesinos pobres, actúan en contra de su propia clase.	Individuo Colectivo Si bien la película cuenta un problema social, esta termina por personalizarlo y centrarse en la historia de Aquileo		La hacienda

<p>Los campesinos amenazados buscan protección en el alcalde que se ocupa de la situación haciéndolos sacar de su casa y son <u>asesinándos</u> por la espalda.</p>				<p>Familia Bernal. Entre ellos el protagonista, AQUILEO BERNAL.</p>	<p>Estado Iglesia Si bien no es una oposición explícita, es interesante que el santuario resulte un lugar de refugio y cuidado de la vida por encima del Estado, que amenaza este derecho.</p>		<p>Las tierras de los campesinos</p> <hr/> <p>La gallera.</p>
<p>Por medio de amenazas los campesinos de la familia Amaya firman una expropiación de sus tierras.</p>				<p>Curandero y su hija María.</p>			<p>El santuario en el que se refugia Aquileo. La existencia de instituciones sociales como la iglesia, demuestra cómo entran en <u>juego las reglas</u></p>
							<p>informales en su cotidianidad.</p>
							<p>El refugio de Aquileo, que fue usado en la guerra civil y aun conserva rastros de esta, como la pólvora y el <u>supuesto</u> uniforme de soldado.</p>

B. EL TACITURNO

EL TACITURNO (Jorge Gaitán Gómez 1971)

Se resalta nuevamente el uso literal de la estética del wéstern americano en el contexto colombiano, tanto los exteriores que pretenden emular el desierto de los estados unidos, como la construcción del Saloon y del Sheriff con la estrella en el pecho.

NARRATIVA							ESTÉTICA	
Situaciones	Contexto social narrado en la cinta	Contexto temporal	Estilos narrativos	Personajes relevantes	Oposiciones	Tipos de finales	Locaciones relevantes	Música y sonidos
Llegada al pueblo con el muerto	Se trata de un pueblo de poderes en pugna: el estado, representado por un hombre corrupto que usa su posición para alcanzar sus intereses personales. El hombre rico que tiene suficiente autoridad para oponerse y los forajidos que amenazan la tranquilidad	Indeterminado	Al inicio, planos largos de desplazamientos de personajes por espacios abiertos. Detallada y cuidada, que se diluye posteriormente en un estilo más televisivo.	Don José del valle, dueño del pueblo Jeremías, el jefe del alguacil, enemigo del dueño del pueblo. Desea apoderarse de toda la región.	Estado Terratenientes Estado y sus representantes (tácitamente) Forajidos y Estado Padre hijo (propia de la tragedia griega y por tanto coherente con el género)	El final del film es típico de las tragedias griegas, por suspenso políticos y de poder, el padre termina matando a su heredero, quedando a merced de su enemigo. El hijo muere en manos de su madre y le pide al cura que oculte la relación familiar que hay entre él y Don José	El pueblo El velatorio La capilla del pueblo	En principio hace alusión a la música del Oeste, pero luego se torna en una música estilo acid jazz más experimental que es disonante con el film.
	y se imponen mediante la violencia							
El velorio			Trama desorganizada con pistas dejadas de manera aleatoria que complican la legibilidad de la película	Asesinos del pariente de Don José, entre esos el protagonista el Taciturno, quién es hijo de José. El protagonista alcanza esta relevancia en la mitad del film. Antes de eso su personaje parece más secundario.			El bar	
El momento en que Jeremías, lanza el puñal sobre el mapa.								
El duelo en el pueblo				El indio, compinche de Taciturno asesinado por José				
El asesinato del hijo por parte del padre				El cura				
El reencuentro				El alguacil y Sombra				

del hijo y la madre								
Pelea de bar por una mujer				Isabel, la madre de Taciturno y esposa de José				

C. CANAGUARO

CANAGUARO (Dunav Kuzmanich, 1981)								
NARRATIVA							ESTÉTICA	
Situaciones	Contexto social narrado en la cinta	Contexto temporal	Estilos narrativos	Personajes relevantes	Oposiciones	Tipos de finales	Locaciones relevantes	Música y sonidos
Canaguaro, líder de la guerrilla es encargado por los liberales de transportar armas para fortalecer las tropas de su ejército.	Guerrillas liberales en los llanos orientales	1953 el conflicto de las guerrillas liberales. Si bien la narración se concentra en el presente, se vincula la causalidad de estos hechos con el Bogotazo que signó el comienzo de la guerra de los 1000 días	La película hace uso de material documental del bogotazo y esto plantea un lugar de enunciación altamente político.	Canaguaro	Liberales conservadores	Los guerrilleros son asesinados al final de la película. Contrario a lo que sucede con los wésterns anteriores, en los que hay una ambigüedad moral, en Canaguaro, hay una postura maniquea en la que el estado es claramente el enemigo.	Paisajes: los llanos orientales	Voz en off
				Comandante Santos Superior de los grupos armados	Guerrilleros Chulavitas.		Pueblo mendez	Música llanera que narra los acontecimientos de las imágenes de los flashbacks
				Doctor Vargas Vocero del partido político liberal. Se presenta una relación entre la política y el desarrollo de la guerra en el campo.	Terratenientes y el pueblo			
Desplazamiento a caballo por espacios enormes			La voz en off y el <u>piñate</u> que se utilizan en la	Culebrero, Visión supersticiosa del mundo.	Relación de cercanía: Guerrilla y políticos			Serpiente de cascabel. Sonido recurrente que
			película mezclan la ficción y el documental.	Hombre engañoso.				aparece cada vez que el ejército está cerca.
Toma de decisiones bélicas relacionadas con los altos mandos de los partidos políticos			Plano estático y prolongado al estilo wéstern en el que se ven los pastizales que atraviesa el protagonista.	Chulavitas.	Relación de cercanía: estado e iglesia			
Dos hombres cabalgando y contándose historias que llevan a flashbacks (The wild bunch)			Uso de flashbacks, que contribuyen a explicar la presencia de los luchadores en la guerra.	Antonio, compañero de la guerrilla de Canaguaro que resulta ser traidor	Civilización y ruralidad			
La visita de un culebrero al pueblo (nuevamente, como con el curandero, la irrupción de la mirada mítica, de la concepción supersticiosa del mundo)			Narración en pasado que refuerza el tono documental.	"El sapo" que delata a los conservadores el paradero de Canaguaro.				

El pueblo quemado				Hermanos de Sina, terratenientes llaneros, simpatizantes del partido liberal. Figuras publicas cuyo compromiso social se ve opacado por su relación política con el partido y posteriormente por sus intereses individuales.				
La avaricia de los terratenientes por encima del bien común y sus intereses políticos.								
El niño reclutado				Iván: académico simpatizante de los liberales que educa a hombres y niños.				
El hombre ciudadano alfabetizando a niños y campesinos.				Prostituta, mujer armada que se une a los guerrilleros				
La violación de las mujeres				El párroco				
Hombres acicalando y cuidando del caballo.				Los campesinos victimas del enfrentamiento				

Relación con el estado de naturaleza.				de poderes.				
Recorridos de los guerrilleros por la espesura de la selva								

D. TIEMPO DE MORIR

TIEMPO DE MORIR (Jorge Ali Triana, 1985)								
NARRATIVA							ESTÉTICA	
Situaciones	Contexto social narrado en la cinta	Contexto temporal	Estilos narrativos	Personajes relevantes	Oposiciones	Tipos de finales	Locaciones relevantes	Música y sonidos
Salida de la carcel	Un pueblo sin ley en el medio de la nada, en el que el tiempo parece no pasar, pues los personajes no salen de allí y se quedan cocinando sus lutos, enfermedades y deseos de venganza. Pero en el que al mismo tiempo, se percibe cómo éste hace mella en todo: la salud, la juventud y las construcciones	Indeterminado, por la existencia de los ferrocarriles y algunas pistas de contexto se puede asumir que se trata de finales de los 70s o principios de los 80s	El plano secuencia es importante para dar espesor al tiempo que transcurre en el par de días que el personaje pasa en el pueblo.	Juan Sávago	Civilización barbarie	Al mejor estilo wéstern y también como si se tratara de una tragedia griega, el film culmina con un enfrentamiento en el que los tres hombres, los hermanos Mascote y Juan Sávago terminan muertos.	Cárcel	La música refuerza el carácter coloquial de la película, guascas, salsas, vallenatos, canciones de despecho y boleros
El desplazamiento al pueblo			Las conversaciones que empiezan en una	Mariana	Ley y venganza		El pueblo	
			locación se continúan de manera lineal en otra, sin elipsis, lo que también es un juego que pretende cuestionar el paso del tiempo.					
La llegada al bar: allí Juan le presta su silla a Pedro			Muy marcado por la influencia de la literatura, los diálogos son muchas veces más importantes que la puesta en escena. Las actuaciones parecen a veces más de teatro que de cine.	Julián Mascote Antagonista. Hombre rico y poderoso ahogado por la sed de venganza	Pasado presente		La corraleja abandonada	
Julián le muestra a su hermano el traje de su padre muerto. Está obsesionado con la imagen de su padre y con llenar sus				Pedro Mascote Hermano menos de Julián, muchacho de corazón noble	Hombres y mujeres		Las pesebreras de Diego Martín Ibáñez	

zapatos								
Juan en el prostíbulo, pierde los estribos y trata de pelearse				Cañido, el único amigo de Juan			La cantina	
El alcalde encierra a Juan a pasar la noche en la cárcel para que no lo maten				El alcalde Una representación del poder estatal pusilánime			La casa de Mariana	
El regreso a la casa materna destartada				Sonia Novia de Pedro, hija del boticario. Muchacha enamorada			Casa de la madre de Juan	
El regreso a donde Mariana				Prostituta Compañía de Pedro			Alcaldía	
La conversación entre dos mujeres que aman a dos hombres que están destinados a morir enfrentados				Boticario			El prostíbulo	
La ida a cine				Diego Hijo del antiguo patrón de Juan, amigo			El cine	
La visita al amigo moribundo				de Julián. Aunque no quiere meterse en los pleitos, procura interceder para que Juan se aleje del pueblo y evitar la inminente tragedia.				
El mayor de los Masconte persigue a Juan Sáyo, lo agrede en la peluquería, destroza su casa y lo persigue por la plaza del pueblo								
El duelo en la corraleja				Rosa, hermana de Cañido. Peluquero			La pieza de la prostituta	

3. PERSONIFICACIÓN DE REGLAS FORMALES EN EL CORPUS DE PELÍCULAS WÉSTERN

A. REGLAS FORMALES: PUESTAS EN ENTREDICHO



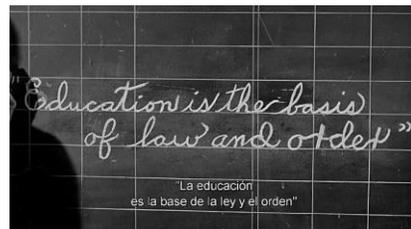
En *El hombre que mató a Liberty Balance*, El senador Ransom Stoddard es la representación de las instituciones formales por antonomasia. Encarna el triunfo de la democracia como forma de gobierno y la imposición de la civilización en un territorio salvaje. La película comienza

con el mito del gran senador que propició la transformación del valle *de un desierto a un jardín* mediante la consolidación de las instituciones formales.



En el mismo film Dutton Peabody, el fundador y único escritor del periódico *Shinbone Star*, está comprometido con su labor de periodista casi tanto como con el hábito del alcohol. Peabody le permite a Ransom Stoddard cuando llega al pueblo poner su oficina en el lugar donde él imprime el periódico. Allí nace también la escuela de *Shinbone* en donde las personas asisten a aprender a

leer y a escribir. La sala de prensa, el despacho de derecho y la escuela están todas bajo el mismo techo, lo que caracteriza una mirada específica de las instituciones que garantizan la democracia.





En Canaguaro y Pariente, wésterns colombianos, las reglas formales en los contextos rurales están personificadas en la policía y el ejército cuya presencia parece ser la única prueba de la existencia del Estado.



En *Solo ante el peligro*, el sheriff Will Kane debe enfrentar a Frank Miller, el maleante que había aterrorizado Hadleyville. Tiempo atrás Kane, representante de la ley formal, lo había capturado y enviado a prisión, pero ahora en libertad el forajido regresa al pueblo para vengarse de él. El Sheriff busca en los habitantes apoyo para hacerle frente a la amenaza, pero nadie está dispuesto a ayudarlo. Tras derrotar al criminal y sus secuaces y mientras la comunidad lo vitorea, el sheriff se arranca la estrella que simboliza su cargo y responsabilidad con el poblado y la tira al piso.

En *El hombre que mató a Liberty balance*, el alguacil, Link Appleyard, siempre tiene hambre, es cobarde y hace poco por los habitantes del pueblo. Cabe anotar que es padre de muchos hijos, todos mestizos y que, en lugar del bar, frecuenta la *cantina* de los mexicanos. Hecho este por demás significativo, porque a pesar de representar una ley norteamericana todavía incipiente, es patriarca de la comunidad mexicana. Además, está en deuda con los dueños del comedor, al que va diariamente sin pagar su comida. Cuando Tom, el vaquero, le presenta al abogado y le dice que este quiere encarcelar con su ayuda Liberty Balance, el maleante que aterroriza a la comunidad, el gordito responde con una aseveración en la que la ineficiencia del Estado en este territorio se hace indiscutible: "La cárcel únicamente tiene una celda, el candado está roto y yo duermo en ella".



En el mismo film, durante una de las clases Ransom en su papel de profesor, les pregunta cuál es la ley máxima de esa tierra. Pompy, el esclavo, levanta la mano y comienza a recitar el comienzo de la Declaración de Independencia. El retrato de Lincon cuelga detrás de él: "Sostenemos que estas verdades son evidentes..." y de pronto



parece olvidar lo que sigue, así que Ransse termina por él: "...que todos los hombres son creados iguales". Significativamente, Pompy responde: "Yo la sabía señor Ransse, pero se me olvidó de pronto". A lo que el maestro responde: "Está bien, Pompey. A mucha gente se le olvida esa parte".



En *El Dorado*, el Sheriff que solía ser bueno en su trabajo, cae en el alcoholismo por una pena de amor y se convierte en el chiste del pueblo. Nadie cree en su capacidad ni respeta sus órdenes.



En *El gran Lebowski*, el millonario exitoso que representa el triunfo de los ideales de la modernidad y de la institucionalidad formal es al mismo tiempo retratado como un ser patético, perdidamente enamorado de una esposa trofeo, parálitico e incapaz de llevar a cabo de manera adecuada sus negocios.



En *Un Hombre*, un soldado es completamente humillado por un forajido que lo intimida con amenaza de duelo para que le entregue su puesto en la diligencia. A pesar de ser un hombre de guerra y una autoridad, este doblega frente al maleante.

En *Un Hombre*, un soldado es completamente humillado por un forajido que lo intimida con amenaza de duelo para que le entregue su puesto en la diligencia. A pesar de ser

Pero en el género no se cuestiona únicamente la institución formal del gobierno, las instituciones económicas y educativas también son puestas en entredicho.



En *La diligencia*, un banquero que defiende la independencia de los mercados y la importancia de los bancos para el crecimiento del país, es finalmente arrestado por haber robado el dinero a las personas del pueblo.

En *Un Hombre*, el doctor Alex Favor está encargado de la reserva en la que viven los indígenas. Es evidente el desprecio que siente por ellos, pero justifica esta actitud en la avalada separación de las razas. Sin embargo su verdadero carácter queda en evidencia cuando se revela que ha sido corrupto y ha robado el dinero de la alimentación de los indígenas para enriquecerse.



En el mismo film, el *sheriff* del pueblo rechaza la propuesta de Jessie de hacer oficial su relación de amantes y casarse para construir una vida juntos: “Llevo 30 años trabajando por un céntimo al día y cuando miro por la ventana lo único que veo es un camino de polvo que no lleva a ninguna parte, necesito una salida”. El *sheriff* encuentra esta oportunidad en el camino de la ilegalidad, uniéndose a un grupo de atracantes de caminos.



A.1 REGLAS FORMALES EN EL WÉSTERN NACIONAL

En *Tiempo de morir*, el regreso de Juan Sáyago al pueblo, puede significar una nueva ola de violencia por la venganza que los Moscote, hijos del hombre asesinado por el protagonista, juraron llevar a cabo para honrar la memoria de su padre. Sáyago ha pagado su deuda con la sociedad de acuerdo con las



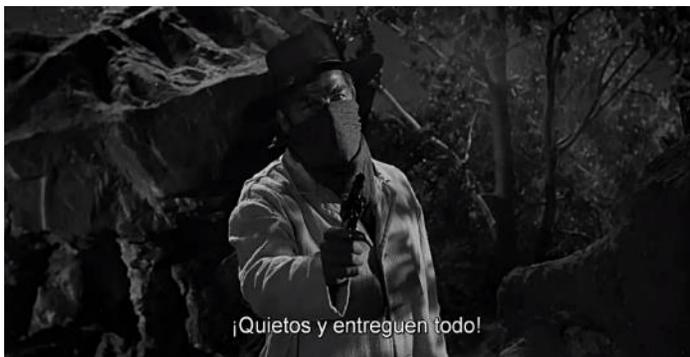
instituciones formales y vuelve a su lugar de origen para retomar su vida. Sin embargo el alcalde sabe que el cumplimiento de la ley estatal no es suficiente para que los Moscote sientan que la justicia ha cumplido. Antes de informar a Sáyago que debe pasar la noche en prisión le dice: “Mucho sudor nos ha costado vivir tranquilos y mi deber es que todo siga tranquilo”. La alcaldía es un recinto lleno de archivos, desordenado y absolutamente invadido por las palomas, imagen que refuerza la negligencia de la institucionalidad formal. Ante la objeción de Sáyago por ser encerrado sin razón el alcalde confirma la inoperancia del Derecho en el territorio con la frase “el orden es más importante que la ley”.



En *Canaguaro*, la violencia entre liberales y conservadores enardecida por el asesinato de Gaitán en la capital, implica una tensión constante entre ambos grupos políticos que se

enfrentan para instaurar su poderío territorial. Esto significa que las lógicas bajo las que actúa el poder legal están lejos de ser consecuentes con sus obligaciones con las comunidades, pues ejercen su violencia contra aquellos que presuntamente apoyan a las guerrillas, quemando casas, violando mujeres y atacando poblaciones amparados por su rol de autoridad legítima.

B. REGLAS ILEGALES



En *El hombre que mató a Liberty Balance*, el criminal más temido de la región actúa impunemente, robando y amedrantando a los habitantes. También trabaja como mercenario de los ganaderos ricos quienes contratan sus servicios para que intimide a

los pequeños agricultores y los ayude a mantener su poderío.

Al inicio de la película la diligencia en la que viaja el joven Ransom Stoddard es interceptada por Liberty Balance y sus hombres, quienes despojan a los viajeros de sus pertenencias. Al intentar defender a una mujer que viajaba con él, el joven abogado pone sobre sí la atención del líder de los maleantes, quien



al revisar su maleta descubre sus libros de abogado y vocifera: “¿Libros de derecho? ¡Bueno yo te enseñaré sobre la ley... la ley del Oeste!”, y procede a latigarlo con una fusta de puntera de plata, arma que representa el castigo no civilizado del orden impuesto por Liberty. Lo deja moribundo y a su suerte en el camino. Aquí se exhibe la tensión entre los dos tipos de norma que ambos personajes encarnan y que continuará desarrollándose durante toda la historia: la estatal, divulgada oficialmente y representada por el abogado idealista, y aquella de facto e ilegal, impuesta por la

fuerza en un territorio al que el Estado no cobija aún con sus instituciones, personificada en el criminal.

En *The wild bunch* (1969), el grupo de protagonistas venden sus servicios al mejor postor y terminan trabajando para un dictador que mediante la violencia se ha apoderado del poder en una región del norte de México durante la revolución. Los cowboys, asqueados por el hombre con el que trabajan tienen una conversación que señala claramente la diferencia entre las organizaciones informales ilegales, representadas por el general Mapache y las instituciones también informales, pero basadas la lealtad que los rigen a ellos:

“-Nosotros somos como él, queremos apoderarnos de todo cuanto podamos.

-No. Nosotros no colgamos a nadie”.



B.1 REGLAS ILEGALES EN EL WÉSTERN NACIONAL

En *Pariente*, la presencia de los paramilitares en el pueblo significa para los habitantes, la imposición de una cuota para el pago de la seguridad. Se trata de una intervención cotidiana en la vida de las personas que saben cuándo y cuánto deben pagar al grupo al margen de la ley.

Nr.	Nombre*	Pesos	Cuota
21.	William Amado Garza	800.000	2
22.	Deisy Regina Luisa Leames	400.000	1
23.	Amaro Galderón Pérez	200.000	1
24.	Leonardo Galeano Ariza	200.000	1
25.	Lorens Vanegas Garzón	200.000	1
26.	Edgar Willian Ruiz Bernal	300.000	1
27.	Alfonso Morales Pérez	200.000	1
28.	Enrique Talero Galderón	200.000	1
29.	Gabriel José Hernández Ruiz	200.000	1
30.	Herrera Gaona	100.000	1
31.	Jesús José Amado Toledo	100.000	1
32.	Carlos Garzón Ariza	800.000	1
33.	Jorge Eduardo Morales Morales	200.000	2
34.	Patricia Bermudez Gaona	200.000	1
35.	Luis Eduardo Ariza Vanegas	500.000	2
36.	Felipe Bravo Burgos	600.000	2
37.	Carlos Arturo Caipa Calle	200.000	2



En el mismo film, uno de los personajes descubre que le han robado uno de sus cerdos. Va a la policía a poner la denuncia pero cambia de opinión pues parece no confiar en la capacidad de la

policía de impartir orden. Decide entonces hacer justicia por sí mismo, siguiendo con las prácticas de los paramilitares.

C. REGLAS LEGÍTIMAS Y CAMBIO INSTITUCIONAL

En *The searchers*, la oposición entre los hombres blancos y los nativos se establece caracterizando las instituciones propias de los colonos: dos caballeros se enfrentan a puño limpio por el amor de una mujer. Antes de comenzar la pelea uno de



ellos ayuda al otro a quitarse la chaqueta y uno de los testigos les recuerda que no se vale estrangular, meter los dedos en los ojos ni morderse. Las mujeres se empujan para poder atisbar desde la ventana pues no es adecuado que las damas estén afuera durante la pugna. Una vez terminada la pelea, ambos se dan la mano en señal de que el asunto está saldado.

Las celebraciones de matrimonios, entierros y fiestas posibilitan en el universo wéstern que el azar propio del contexto violento encuentre en las prácticas sociales un lugar seguro. En varias películas se repiten normas de etiqueta que evidencian las expectativas sociales de este universo, que permiten a las personas en esta incipiente sociedad disminuir la incertidumbre: quitarse el sombrero en el interior de una casa, no fumar frente a las damas, prohibir la entrada de las mujeres en el saloon, son algunos de estos ejemplos.



Las organizaciones informales transversales en el universo wéstern evidencian los valores de la sociedad blanca y tipifican las acciones de las personas de acuerdo con su rol en la comunidad. La liga de mujeres que velan por la moral y las buenas costumbres está retratada en *La diligencia* y *The wild bunch*.



Esta organización designa cómo debe ser vivida la vida de acuerdo con ciertos ideales, define lo que es una mujer decente en el contexto del Oeste y monitorea el cumplimiento de estos parámetros. Esto garantiza el cumplimiento de las expectativas sociales.

Sin embargo muchos personajes femeninos de las películas se encuentran en una encrucijada, pues el mismo contexto social que genera ciertas expectativas sobre ellas, impide que puedan cumplirlas, pues están solas en un mundo de hombres nómadas imbuidos en las lógicas de

la guerra. Por su parte los hombres, viven bajo expectativas sociales y sus consecuentes instituciones informales, en las que la vida matrimonial y sedentaria pasa a un segundo plano, ya que cumplir con las obligaciones de un buen marido y padre de familia no hace parte de lo que define a un verdadero hombre del wéstern.

Más allá de madres o prostitutas, el rol de las mujeres en el universo wéstern evidencia una vez más tensiones entre las expectativas de la civilización y la realidad en la que se mueven los habitantes. Esto pone de manifiesto nuevamente, la multiplicidad de reglas que rigen a las personas al unísono, muchas de ellas contradictorias.

Algunos ejemplos en *Un Hombre*:

“No quieres tener hijos, no quieres arreglar la casa y ahora ni siquiera quieres acostarte conmigo. Me vendría mejor conseguir un perro para que me haga compañía”.



“—¿Cuánto te costó este perfume?”

—Los mejores años de mi vida”



“Me han desposado y hecho de mí una amante, me han amado y decepcionado. No siempre ha sido agradable, pero por lo menos ha sido natural”. Esta expresión de Jessie justifica sus acciones dentro del entorno

de los blancos, apelando al fluir de la naturaleza de las relaciones entre hombres y mujeres en oposición a las expectativas sociales que se rigen sobre ella. Estando sola se las ha apañado para sobrevivir y se ha adaptado a lo que el mundo tiene para ofrecerle, aunque sabe bien que no cumplir con lo que de ella se espera tiene costos sociales en su reputación y por tanto en el lugar que puede ocupar socialmente.

En *Jonny Guitar*, por su parte, Viena defiende las decisiones que ha tomado para hacerse un lugar en el mundo, así fuera a costa de su buen nombre y sufriendo el ostracismo social:

“Un hombre puede mentir, robar e incluso matar, pero mientras se aferre a su honor sigue siendo un hombre. Lo único que una mujer tiene que hacer es tropezar —una sola vez— y se convierte en una cualquiera. Debe ser un gran consuelo para ti ser un hombre. No estoy avergonzada de como conseguí lo que tengo, lo importante es que lo tengo.”



Los vaqueros por su parte representan las normas informales del wéstern. Son hombres solos, pues se encuentran en un punto de inflexión histórica, la sociedad tiene expectativas sobre la manera en que desean llevar a cabo su vida y por tanto construyen parámetros que resultan

muchas veces obtusos para la realidad, pero como hemos visto, estas expectativas son necesarias desde la perspectiva del cambio institucional para conseguir transformaciones efectivas a partir de la acción colectiva.

Por su parte los héroes, se obstinan en comprenderse y actuar en un mundo en el que el Estado de Naturaleza prevalece. Algunos desprecian a los miembros de otras comunidades como los indios y los latinos, pero tampoco se sienten parte de la comunidad blanca. Son seres fronterizos, que conocen las costumbres de los nativos y los mexicanos, que no temen a los forajidos y que no tienen a nadie en el mundo. Donde cuelgan su sombrero está su casa. Los vaqueros habitan los exteriores, ya que los espacios íntimos y el confort que ofrece la sociedad están fuera de su alcance.



En *La diligencia* el Sheriff proclama frente al amor del vaquero y la prostituta: “Están a salvo de las bendiciones de la civilización”

Y sin embargo, la presencia de estos hombres, su lealtad, y su influjo sobre el destino de las comunidades es una condición necesaria para la continuidad de la vida. Esta es la belleza mítica del *cowboy*, posibilita que se instaure la civilización, pero para que esta llegue a su culmen, sus antiguos códigos de honor y tosca masculinidad, deben dejar de existir. Los vaqueros representan los vestigios de un orden social próximo a desaparecer en favor del progreso y las instituciones formales.



El precario féretro del vaquero señala el fin de una era de transición y el triunfo de las instituciones formales en *El hombre que mató a Liberty Balance*.

C.1 REGLAS LEGÍTIMAS Y CAMBIO INSTITUCIONAL EN EL WÉSTERN NACIONAL

En *Pariente* un matrimonio que se adelanta “porque queremos que nuestro hijo nazca en el seno de un hogar católico”. La importancia de esta institución dentro de la comunidad y las expectativas sociales alrededor de lo que debe



ser una fiesta matrimonial explica las motivaciones de algunos personajes y precipita sus acciones tejiendo la trama alrededor de la consagración de esta institución informal mediante la organización religiosa. Estos son los valores propios de la comunidad que reconoce importancia de una ceremonia católica para legitimar una familia. Sin embargo, siendo coherente con las tensiones institucionales y las discordias morales subyacentes propias del género al que se suscribe el film, los futuros esposos comienzan a robar a sus vecinos, agricultores y campesinos, la comida con que los van a agasajar en la fiesta.



En el mismo film, el cambio institucional está representado en la desmovilización de las autodefensas. Varios objetos con el logo del extinto grupo paramilitar

aparecen en el universo de la película, como rastros de un orden que va declinando. Y sin embargo, las prácticas que han instaurado en el pueblo siguen siendo vigentes para algunos personajes que parecen, o entender las prácticas de este grupo ilegal como legítimas y necesarias, o bien no comprender que el grupo ha desaparecido.

4. ANÁLISIS DE LAS CATEGORÍAS INSTITUCIONALES APLICADAS A UN FILM

Del desierto al jardín.

Reglas formales e informales en la película *El hombre que mató a Liberty Valance*

Introducción

En el género Western, edificador del mito de la nación norteamericana, se representa de manera sistemática la manera en que los héroes de la conquista del oeste amplían el territorio civilizado mediante la expansión de la denominada *frontera*. Esta lucha por la ocupación del territorio americano representa la tensión entre el hombre blanco y el *Estado de naturaleza* que debe ser domesticado. En el siguiente texto analizaré la película *El hombre que mató a Liberty Valance*, dirigida por John Ford en 1962, partiendo de la idea de que el film ilustra la transición de un orden social basado en las reglas del honor a otro en donde el imperio de la ley es garante de la convivencia y la organización social. No se trata ya, como en otras películas del mismo género, de una lucha contra los aborígenes o los elementos naturales, sino del intento de someter la naturaleza interior del hombre al arbitrio de una Ley Estatal, vinculante y unificadora.

En esta película el hombre blanco goza ya de la soberanía del territorio que habita, aunque este no está aún cobijado de manera efectiva por la ley del estado, y descubre que el adversario que le disputa el poder y atenta contra su tranquilidad es su prójimo, es decir, aquel a quien considera un *igual*, por pertenecer a su propia comunidad racial. Se trata de una ampliación de la *frontera* de la legalidad formal y de una ampliación del Estado en el territorio norteamericano.

Para analizar la película a luz de la distinción entre las normas formales e informales, me referiré primero a la distinción entre estas, a partir de la tipificación que explica el profesor Adolfo Eslava en su capítulo del libro *Territorio, Crimen, Comunidad: Heterogeneidad del homicidio en Medellín*. A continuación, revisaré la manera en que esta categorización se acomoda a la historia de una comunidad naciente con problemas de convivencia y orden público. Especialmente, me concentraré en tres momentos del film: el inicio, en donde se presentan los personajes y los elementos principales de la trama; la escena del salón de clase en la que Ransom enseña a la comunidad; y la elección democrática que se lleva a cabo en el pueblo de dos delegados que los representarán en la convención territorial para la estadidad.

Reglas formales e informales

Adolfo Eslava explica en el capítulo “Comunidades conjugan los verbos contener y resistir”, que a menudo las discusiones sobre seguridad se establecen a partir de la dicotomía entre las reglas formales, institucionalizadas, y las criminales, dictadas por grupos al margen de la ley. Sin embargo, asevera que esta comprensión dualista de las normas deja por fuera facetas no ilegales de la informalidad que permiten el sostenimiento de la vida cotidiana en las comunidades. Entender la informalidad desde una perspectiva institucionalista, a saber “Modelos mentales cristalizados alrededor de creencias ancladas al honor, la proeza y el trofeo” (Eslava, 2015: 313), permite circunscribir a esta definición, tanto al forajido y al mercenario que utilizan las armas para mantener su poder, como al habitante del pueblo que lucha por el sostenimiento de la vida común, que es capaz de acoger a otros y de salir adelante en medio de la adversidad. A partir de lo anterior, pueden reconocerse tres tipos de normas: la formales, que son dictadas y avaladas por el Estado; las informales legales, reglas de juego fruto de la costumbre de las comunidades, que no son contradictorias a las proclamadas legalmente y cuya legitimidad es otorgada por las dinámicas

cotidianas; y las informales ilegales, que van en contravía de la legalidad instituida y que son impuestas mediante la amenaza y utilizando el miedo como legitimador. Cabe aclarar antes de empezar el análisis, que las reglas informales, tanto legales como ilegales, toman mayor relevancia en contextos de debilidad estatal, puesto que contribuyen a organizar la vida social y a disminuir la incertidumbre cotidiana, por lo que una nación naciente como la que retrata el Western, es un entorno en el que esta tipificación toma trascendencia.

Análisis del film

El Western, un género que mediante historias de héroes a caballo mitificó la conquista de Norteamérica y justificó el asentamiento de los blancos en territorio indígena, emprende en la película *El hombre que mató a Liberty Balance*, el camino en sentido contrario: comienza con el mito del gran senador que propició la transformación del valle *de un desierto a un jardín*, tal y como lo describe uno de los personajes, y a medida que avanza el film va deconstruyendo esa imagen hasta poner en cuestión si la instauración del orden legal ha sido justa o incluso legítima.

Al inicio de la película, el senador Ransom Stoddard y su esposa Hallie arriban en tren a Shinbone, una vibrante comunidad en el oeste de los Estados Unidos. Están allí para el funeral de un hombre anónimo, Tom Doniphon, cuyo cadáver yace en un sencillo ataúd de madera. Al abrir el féretro para ver a su amigo, el senador se da cuenta de que el sepulturero le ha quitado las botas. Exige entonces que lo calcen para enterrarlo. Pregunta por su cinto y su pistola. El enterrador, quién quería quedarse con los zapatos, le responde que el difunto ya no llevaba armas.

La llegada de un importante político para atender la muerte de un habitante desconocido no pasa desapercibida en el pequeño pueblo y el editor del periódico local, el Shinbone Star, demanda al recién llegado la verdad sobre su visita, así como conocer la naturaleza de su relación con el difunto, arguyendo la responsabilidad ética de la prensa respecto a un tema de interés público como la misteriosa visita de un senador. Esta es la primera alusión de la relación estrecha entre medios de comunicación y política que se seguirá mencionando a lo largo del film. Los periodistas son los catalizadores de la historia, pues son sus cuestionamientos los que posibilitan que esta se desenvuelva. Allí comienza el flashback del Senador, quién narra cómo su llegada al pueblo cuando era un joven recién graduado de derecho, cambió su vida y el destino de la comunidad.

La historia transcurre en Shinbone antes de la modernizadora llegada de las vías del tren y de la construcción de la represa que posibilitó el desarrollo agrícola y la prosperidad de la comunidad rural. Con los libros de derecho y el reloj de su padre en su haber, Ransom llegó al Oeste en una diligencia buscando su destino, tal y como se lo encomendó su maestro Horace Greeley. Aunque este nombre es mencionado de manera tangencial en la historia, cabe anotar que fue un personaje real. En este género cinematográfico la realidad y el mito se fusionan y los personajes históricos son encarnados o citados para robustecer la verosimilitud y vigencia de estos mitos. En el caso del maestro de Ransom, se trató de un político progresista que apoyó la abolición de la esclavitud inclusive antes que Lincoln; Horace Greeley procuró introducir el cooperativismo a los Estados Unidos (doctrina política basada en las relaciones comunitarias, vinculada estrechamente con las reglas de uso informal propias de las sociedades) y además estuvo íntimamente relacionado con la prensa, fue fundador del New York Tribune, una de las publicaciones más influyentes de este país durante el siglo XIX. Ransom explica que Greeley lo incitó a viajar a este territorio con una de sus frases más emblemáticas "Go west Young man, and grow up with the country". El uso de esta figura histórica como maestro de Ransom, devela mucho sobre la identidad del discípulo y sirve para explicar sus rasgos con mayor amplitud: su visión política, sus actitudes respecto a los negros, a la educación y a la vida comunitaria.

Esta figura además pone en evidencia una visión sobre la relación existente entre la prensa, la política y la sociedad civil organizada, como pilares de la democracia.

Antes de entrar al pueblo, la carroza en la que va Ransom es interceptada por Liberty Valance y sus hombres, quienes despojan a los viajeros de sus pertenencias. Al intentar defender a una mujer que viajaba con él, el joven abogado pone sobre sí la atención del líder de los maleantes, quien al revisar su maleta descubre los libros de derecho y vocifera: "Law books? Well I'll teach you law...Western law!", y procede a latigarlo con una fusta de puntera de plata, arma que representa el castigo no civilizado del orden impuesto por Liberty, lo deja moribundo y a su suerte en el camino. Aquí se exhibe la tensión entre los dos tipos de norma que ambos personajes encarnan y que continuará desarrollándose durante toda la historia: la Estatal, divulgada oficialmente y representada por el abogado idealista, y aquella de facto e ilegal, impuesta por la fuerza en un territorio al que el Estado no cobija aún con sus instituciones, personificada en el maleante.

Sin embargo, la tensión entre estos dos órdenes no se expresa de manera binaria: Ransom es rescatado por Tom Doniphon, leyenda local, vaquero honorable y contraparte de Liberty Valance en este territorio. Tom, con sus antiguos códigos de honor y tosca masculinidad, representa los vestigios de un orden social próximo a desaparecer. Sin conocer al hombre herido, lo recoge y lo lleva al restaurante del pueblo propiedad de Peter y Nora, inmigrantes suecos, y atendido por Hallie, la protagonista, para que lo curen y le den de comer. Además este hombre, aunque áspero en sus gestos y cortante al hablar, cubre los gastos de su estadía y alimentación, tratándolo con humanidad, aunque con un dejo de condescendencia. Al enterarse de las intenciones de Ransom de encarcelar al asaltante de caminos, Tom le advierte: "I know those law books mean a lot to you, but not out here. Out here, a man settles his own problems". Las reglas formales tienen poca relevancia en un territorio donde el Estado es débil y todavía incapaz de impartir castigos a quienes las infringen.

Esta aseveración se encuentra también personificada en el alguacil del pueblo, Link Appleyard, quién llega al restaurante a pedir su acostumbrada y generosa porción de desayuno. Este representante de la ley formal siempre tiene hambre, es cobarde y hace poco por los habitantes del pueblo. Cabe anotar que es padre de muchos hijos, todos mestizos y que, en lugar del bar, frecuenta la *cantina* de los mexicanos. Hecho este por demás significativo, porque a pesar de representar una ley norteamericana todavía incipiente, es patriarca de la comunidad mexicana. Además, está en deuda con los dueños del comedor, al que va diariamente sin pagar su comida. Cuando Tom le presenta al abogado y le dice que este quiere encarcelar a Liberty con su ayuda, la ineficiencia del Estado en este territorio se hace indiscutible: "The jail's only got one cell, and the lock's broke and I sleep in it".

Frente a la evidencia de que las autoridades locales y los habitantes del pueblo conocen de las fechorías de Valance y conviven con ellas de manera pasiva Ransom se pregunta: "what kind of community is this?" Así queda retratada la frecuente miopía del orden formal e institucionalizado frente a las capacidades comunitarias: a pesar de haber sido acogido por este grupo de personas que le dan de comer y curan sus heridas, que le ofrecen un techo y un trabajo para subsistir y sobreponerse al impase que casi le quita la vida, Ransom cuestiona el carácter de sus residentes porque no se acogen al orden legal en el que él cree.

Contrario a otros westerns, incluso de este emblemático director, gran parte de la acción del film se concentra en el pueblo y su vida cotidiana. Hay un distanciamiento en el lenguaje formal del frecuente uso de grandes planos generales que dan relevancia al entorno natural y a la relación de los personajes con una naturaleza externa indómita y desafiante. Por el contrario, se trata de una película que tiende a ser intimista, incluso claustrofóbica desde su tratamiento, con contadas locaciones, casi todas de interior. Tal y como sucede en este género, la cámara tiende a ser estática

en el interior, como si se tratara de un testigo invisible. Con excepción de unos cuantos *close ups* cuidadosamente elegidos para dar una connotación dramática, la acción se centra en la escena y en el diálogo entre personajes, más que en el uso de artificiosos movimientos de cámara. Sumado a esto, gran parte de la vida de la comunidad es retratada en las horas de la noche, lo cual implica un refinado contraste de luces y sombras que contribuye a la constante comparación de las moralidades de los personajes y a acentuar la pugna de los diversos órdenes sociales en el pueblo.

El abogado comienza a trabajar en el restaurante y pasa gran parte de la película en la cocina y usando un delantal, lo que envía un mensaje ambiguo sobre los hombres que no usan pistola y usan prendas de vestir femeninas mientras ejecutan roles típicamente femeninos. Es claro que el abogado tiene una concepción diferente a la de los habitantes del pueblo con respecto a las categorías de género y a las disposiciones sociales femeninas y masculinas, así como a los derechos de las mujeres y los negros, lo que implica que algunas de las reglas formales que representa van en contravía de las normas informales de Shinbone.

Tom y Hallie están enamorados. Durante la primera noche de trabajo del abogado en el restaurante, el vaquero lleva a su chica un cactus florecido en rosas. Ransom se le acerca y le pregunta a Hallie si alguna vez ha visto una rosa *de verdad*. Ella le dice que no, pero que espera que con la construcción de la represa puedan sembrarse todo tipo de flores en el pueblo. Este signo del cactus florecido representa la belleza hostil del desierto y la vida típica del oeste. Es a la vez, la forma de amor de que Tom es capaz de profesar. Al final de la película el senador descubre un cactus en flor sobre la tumba de su amigo muerto y su esposa le dice que ha sido ella quien la ha puesto allí. La pregunta de Ransom por una rosa *de verdad*, es una demostración de una manera específica de leer la realidad. El tipo de vida que vale la pena ser vivida, el tipo de sociedad que debe construirse, los valores *reales* que deben ser defendidos. La soberbia de la sociedad civilizada que lee con desprecio otras manifestaciones de vida.

Sumada al lenguaje audiovisual elegido por el director, la radical decisión de rodar en blanco y negro parece implicar un escepticismo por parte del director, un deseo de cuestionar los mitos sobre los que se funda la conquista del Oeste y la superioridad de la vida civilizada. Esta colorización contribuye además, al tono de nostalgia general de la película.

Stoddard se hace amigo de Dutton Peabody, el fundador y único escritor de Shinbone Star, quien le permite poner su oficina de abogado en el lugar donde él imprime el periódico. Allí empieza el abogado a dictar lecciones de civismo y a enseñar, a quienes deseen asistir, a leer y a escribir. La sala de prensa, el despacho de derecho y la escuela están todas bajo el mismo techo, lo que sigue caracterizando una mirada específica de la democracia. Esto se resalta también con la injerencia directa de los dos personajes, el abogado y el periodista, en la votación por la Estatalidad: como Shinbone es una población en crecimiento, se requiere que envíe a dos delegados a una convención territorial para determinar si se le concede o no la Estatalidad. Inicialmente, los hombres del pueblo se muestran cautos respecto a su participación política, pero Peabody y Stoddard logran explicar los beneficios que la Estatalidad le daría a la ciudad. Un artículo que Peabody escribe para el periódico destaca los intentos de los ganaderos de mantener el área abierta, Peabody argumenta que esto tiene un interés egoísta y pondría en peligro pequeñas propiedades. Stoddard está admirado con el texto y lo lleva como material didáctico para la clase que dicta a los habitantes del pueblo en la habitación contigua a la sala de prensa. Esto continúa reforzando la relación entre medios y política, ahora sumado al componente de la educación. En el pizarrón puede leerse "Education is the basis of law and order". Durante la clase el abogado le pide a Nora que explique qué son los Estados Unidos y ella responde que es un Estado/República, lo que significa que el pueblo es el jefe y que los políticos deben hacer lo que la ciudadanía elija. A continuación Ransom les pregunta cuál es la ley máxima de

esa tierra. Pompey, el esclavo liberto y fiel compañero de Tom levanta la mano y comienza a recitar el comienzo de la Declaración de Independencia en lugar de la Constitución. El retrato de Lincoln cuelga detrás de él: "We hold these truths to be self-evident..." y de pronto parece olvidar lo que sigue, así que Ransome termina por él: "...that all men are created equal". Significativamente, Pompey responde: "I knew that, Mr. Ransome, but I just plum forgot it". A lo que el maestro responde: "That's alright, Pompey. A lot of people forgot that part". Nuevamente la postura política del abogado queda evidenciada en un contexto en el que la esclavitud aún era legal.

Tom irrumpe en la clase con la noticia de que Valance ha sido contratado por los ganaderos para intimidar a la población en el momento de votar la Estatalidad con el argumento de que los votos no pueden hacerle frente a las armas. Esto es una muestra de cómo las reglas ilegales, representadas por Valance, se pueden poner al servicio de los fuertes, en este caso los ganaderos, para cooptar la legalidad. Es claro que los distintos órdenes están en disputa sino que pueden coexistir. Al enterarse de esto, el periodista se da media vuelta con la intención de publicarlo en el periódico. Tom le advierte de los peligros que corre si decide hacer pública esa noticia, pero Peabody no se intimida. Tom se retira y Ransome comienza a borrar el tablero: "when force threatens talk is not good anymore".

Ransome habla ante la ciudad el día de la votación (a la que Pompey, a quien se refiere como *the boy*, no puede asistir debido a que las normas formales no le conceden ese derecho) y proclama que "statehood means the protection of our farms and our fences, and it means schools for our children, and it means progress for the future!". La gente del pueblo está de acuerdo. Liberty Valance llega e intenta intimidar, pero Stoddard, el abogado, y Peabody, el periodista, son elegidos como los dos delegados de la ciudad.

¿Dónde está el héroe de la película? La identificación con Ransome es más directa con el público, pues representa los ideales de la sociedad democrática en la que vivimos y actúa de acuerdo con las leyes. Sin embargo, es inevitable no admirar platónicamente a Tom Doniphon, el vaquero, aunque su figura sea anacrónica para nuestra época y su propio pueblo lo haya dejado atrás.

Cuando Valance ataca al periodista por el artículo que escribió sobre él, destruyendo la sala de prensa, Ransome decide enfrentarlo en un duelo de pistolas al viejo estilo americano. Él, representante de la ley formal, renuncia a su deseo de someter a Valance por medio del derecho Estatal y empieza a jugar de acuerdo con las leyes del oeste, airado por el ataque a su amigo que representa la libertad de prensa. Sorprendentemente, logra matar al villano a pesar de estar herido.

Al matar a Valance, el abogado adquiere una preeminencia política y Tom cae en el olvido. Hallie cuida las heridas de Ransome y es evidente que lo ha elegido por encima del vaquero. Doniphon ha perdido a la mujer que ama en un pueblo que ya no requiere figuras como la suya, porque empieza a vivir bajo el amparo de la ley y la Estatalidad. Durante las elecciones, uno de los políticos utiliza un hombre a caballo para hacer un espectáculo que apoye su candidatura. Vale la pena resaltar este cambio simbólico dentro del género en una de las últimas películas de su director más emblemático. Ya no como el medio de transporte utilizado por los héroes para cruzar la inmensidad del paisaje a conquistar, sino como un elemento de propaganda política en la nueva era democrática.

Más adelante el vaquero le confiesa al abogado que ha sido él, oculto en la penumbra, quien a matado a Valance y le ha salvado la vida. Este triunfo sobre los maleantes del pueblo, sobre el que la carrera de Ransome se erige, es una mentira.

Frente a la confesión del senador, el editor del periódico, cuando vuelve al tiempo presente del inicio, le dice: 'This is the West, Sir', 'When the legend becomes fact, print the legend'.

Como se dijo al principio, el film comienza con el mito de Ransome, el gran senador que trajo el desarrollo para terminar con el vaquero olvidado.

La película es una crónica de la muerte del Viejo Oeste en sí mismo. De un hombre que sacrifica sus propias necesidades para permitir el progreso. Tom, cuya fugaz figura era coronada en las escenas con un sombrero alto que lo hace ver aún más enorme, se antoja siempre demasiado grande para las locaciones interiores del film, con cuya domesticidad contrasta. Su presencia en el pueblo parecía ser siempre marginal e incluso habitaba los límites externos de Shinbone y la civilización. Al final del film se retira de manera definitiva a las penumbras que siempre transitó, no sin antes hacer un espectáculo de violencia que lo asimila a Valance. Tom y Liberty, figuras arquetípicas del western clásico, son dejadas atrás y Tom muere en el olvido del pueblo habiendo renunciado incluso a las espuelas, al cinto y las armas que definían el estilo de vida y las normas en las que creía. La película abre y cierra con un tren, símbolo de cambio y progreso, atravesando el valle verde, que antes era un desierto. Es el único plano general de todo el film.

5. CUATRO SINÓPSIS

A. ARISTOTÉLICA

Un camino de polvo naranjado se disipa en un paisaje verde de potreros. El horizonte no tiene límites. Hernando va en la mototaxi del Guillo.

Al llegar a un fuerte de costales llenos de moho, Hernando le pide a Guillo que se detenga. Se baja de la moto y mira la calle del caserío La Hondura. Le pide un cigarrillo al chilapo que saca la cajetilla del bolsillo de la camisa y le ofrece uno. Fuman juntos en silencio. En la primera choza de madera hay una televisión prendida con el noticiero. La imagen salta. Un viejo con cataratas vestido con una camisa muy grande para su cuerpo, inclina la cabeza hacia el aparato para escuchar a la presentadora. Un escorpión camina por el cerco de la casa. Hernando lo aplasta con la mano y le dice a Guillo mientras mira al ciego, que cuando a uno lo pica un escorpión y uno sobrevive, queda inmune. Da una última calada al cigarro, lo tira al piso y lo pisa con determinación. Ordena a Guillo que lo espere al final de la calle. El moto taxista arranca. Hernando empieza a caminar. Mira al ciego con desprecio y escupe.

Frente a la casa del ciego hay una tienda. Él entra y el tendero lo recibe con una sonrisa. Hernando pide una gaseosa y le pregunta cuánto lleva en La Hondura. El tendero le dice que quince años y le pregunta su nombre. Hernando le da su nombre y apellido como si fuera una sentencia. La sonrisa se borra de la cara del tendero. En silencio el hombre le entrega la botella y da dos pasos atrás en el mostrador, queda en la penumbra. Hernando se toma de un trago la bebida rosada, deja un billete en el mostrador y sale dando las gracias. Una mujer sentada en la tapia de la tienda se pone de pie al verlo salir y se acerca a hablar con el tendero. Intercambian un par de palabras y ella gira la cabeza con expresión de sorpresa mirando al recién llegado. Un perro ladra a su paso. Un grupo de señoras rollizas recién bañadas, que rezan el rosario con un hálito de autoridad, lo ven y se desconcentran de sus súplicas. Se tapan la boca y comentan algo en secreto. Hernando es mucho más alto que las personas del pueblo. Camina mirando a todo el mundo a la cara. Una muchacha joven pasa a su lado con coquetería. Tres hombres toman ron en el umbral de una casa. Al verlo se quedan un momento detenidos, con los vasos a medio alzar. Uno de ellos se da vuelta rápidamente y entra a la casa cerrando la puerta tras él. La mirada de Hernando se queda en los dos hombres y refunfuña entre dientes. En la entrada de la gallera hay un chilapo que es mucho más alto que los demás. Tiene un animal de pelea en los brazos que acaricia. Un gallero viejo se queda mirando al forastero y le da un codazo al hombre que está sentado junto a él. Ambos se quedan mirando al forastero. Cuando Hernando ha pasado el gallero viejo grita que esa sí va a ser la pelea del año. En una casa de madera que está frente a la gallera una anciana de pelo blanco trenzado fuma un tabaco en su mecedora. Hace visera con la mano y sonrío al ver al hombre. La mujer que estaba en la tienda alcanza a Hernando llamándolo por su nombre y apellido. Todo el pueblo contiene la respiración. Él se gira y ella le pregunta qué lo trae por aquí agarrándole el brazo. Con desprecio Hernando quita su brazo y pregunta que ella quién es y que más bien le traiga un tinto. La cara de la mujer revela un gesto feroz que él responde con una sonrisa tranquila. La mujer le pregunta si no sabe quién

es la autoridad ahora en La Hondura. La anciana se acerca, interrumpe y le dice a la Mona, que lo deje tranquilo, que ella lo conoce y responde por él. La Mona y la anciana miden fuerzas con la mirada un instante y finalmente la Mona se aleja maldiciendo a la vieja. La anciana extiende su mano arrugada llena de lunares y Hernando se la estrecha. Ambos se miran con afecto en medio de la calle polvorienta. Parece que todo el pueblo está mirando. La anciana pone afectuosamente su mano sobre la del hombre y le dice que le alegra verlo de nuevo por allá. Que era hora que alguien llegara a poner orden.

Al final del pueblo está Guillo. De las ventanas de las casas asoman las cabezas. Hernando se monta en la moto y le pide al Guillo que lo lleve a la Hacienda, donde su hermano, que es hora de arreglar las cuentas.

B. REALISTA

Hernando se sienta en la mesa de latón afuera de la tienda. Adentro hay calendarios de mujeres en bikini y un ventilador que se mueve lentamente. El tendero se le acerca con una sonrisa y le pregunta que qué quiere tomar. Sin dejar de mirar el paisaje del pueblo, pide un ron doble y una cajetilla de cigarrillos. Pasa un niño arrastrando un camión de juguete al que le falta una rueda. El tendero le pone un vaso de plástico con la bebida ámbar y los cigarrillos sobre la mesa. Le ofrece candela. Hernando no lo mira, toma un trago de ron, agarra la cajetilla de cigarrillos y la golpea dos veces contra la mesa. Quita el plástico con parsimonia. El tendero se ve incómodo. Saca un cigarro y lo pone entre sus labios. Gira la cabeza en dirección del tendero sin dejar de mirar el pueblo. El hombre saca el encendedor y él prende el cigarrillo. Se da vuelta para volver al mostrador y Hernando le dice que le deje la candela. El tendero la pone sobre la mesa en silencio. Pasan dos galleros llevando sus animales en los brazos y Hernando le pregunta al tendero cuándo empiezan las fiestas. El tendero le responde que esa misma noche. Hernando se toma el ron de un solo trago y apaga el cigarrillo. Prende otro. Entra una mujer a la tienda y pide panela mientras agarra unos tomates. El tendero le entrega una bolsa y la mujer le pide que se lo anote en la cuenta. El tendero le hace una seña con los ojos en dirección del forastero. La mujer lo mira y lo reconoce. Le dice Don Hernando y lo saluda. El hombre la saluda con la cabeza y le pregunta por su familia. Ella le responde que todos bien gracias a dios y al patrón que les da trabajo. Hernando le pregunta que hay de la vida de Luisito. A la mujer se le borra la sonrisa y le dice que de él nada se volvió a saber después de eso. Hernando vuelve la mirada a la calle y le dice que muy raro porque él ha escuchado que anda viviendo por Nueva Esperanza. La mujer se despide afanosamente del tendero y de Hernando y sale hacia su casa. Se da la vuelta para mirarlo de nuevo, como para cerciorarse que es verdad que es él. Hernando pide otro ron doble. Pasa una muchacha bamboleando las caderas y lo mira con coquetería. Él le sostiene la mirada y apaga el cigarrillo. Entran tres señoras a la tienda. Se detienen en la mesa de Hernando y le dicen que qué sorpresa verlo por aquí, pero es evidente que iban buscándolo a él. Hernando apenas las mira y les dice que seguro la Señora Oneida les contó que él había

llegado y que si ellas también le van a decir que no saben dónde está Luisito. Una de ellas le dice que a todos en La Hondura les dolió mucho lo que le había pasado. Hernando enciende un cigarrillo y les dice que era él el que se estaba pudriendo en el monte y que todos sabían quién lo había entregado. Luego la mira de frente y le dice que todavía se acuerda cuando sacó a su hijo a Planeta esa noche que tenía apendicitis. Hernando escupe y las mira con desprecio. Las señoras piden cualquier cosa y le dicen al tendero que se las anoten. Salen cuchicheando por el camino naranjado. El tendero le pone el ron en la mesa y Hernando le pregunta cuánto lleva allá. El tendero le dice que quince años. Hernando le pregunta que si sabe quién es él. El hombre le responde que el hermano de Don Ricardo, el de La Querencia. Hernando se toma el ron y le dice mientras aprieta el vaso de plástico con la mano que el de La Querencia es él.

C. MONÓLOGO

TEXTO	IMAGEN/SONIDO
	NEGRO. Se escucha una moto
Bien verde está todo... Esta tierra sí es muy bonita.	Polvo naranjado que se va disipando, se ve un horizonte de pastizales y vacas.
Y ahora con estas carreteras sacar el ganado sí es otra cosa.	Sonido de pisadas en lodo. Un hombre joven con agua hasta el pecho atraviesa un charco colgado del lomo de una mula que nada
Esas arriadas por el monte eran muy bravas. Era otra cosa.	Se escucha una moto Planos detalles de moto: -Las manos morenas del conductor aplicando un cambio. -El pellón de caballo sobre el asiento de la moto y las piernas del conductor y el pasajero. -Un fragmento del rostro del costeño con cachucha, poncho y gafas de sol y el cielo azul.
Y limpiar de monte, limpiar La Querencia, qué trabajo tan hijueputa.	Se escucha la moto y un corazón en segundo término Ecografía de una vaca preñada, se ve el ternero moviéndose.
Pero el sol sigue brillando en el pasto como brillaba hace 20 años, cuando el clima está así, soleado pero lluvioso y todo se pone verdecito y maduro.	Esborzo del costeño que maneja, el polvo se levanta al paso de la moto. Plano general la moto con los dos hombres entra a cuadro por la derecha. El pasajero es visiblemente más corpulento que el chilapo que conduce. La moto sale de cuadro por la izquierda. Queda el paisaje.

	El sonido de la moto se disipa y se escuchan los grillos y un porro que suena a lo lejos.
Debe haber mucha vaca preñada con este clima tan bueno.	Queda el paisaje.
Es que dan ganas de amor este calorcito fresco.	Se escucha la moto Primer plano de Hernando en la moto. Es un hombre de 70 años con el rostro ajado y la mirada dura en lontananza.
Este costeño no maneja tan mal, ellos que son tan brutos pa manejar. Así sí todo es más cerca. Como si la distancia no pudiera medirse. Eso de que algo queda a tanto de distancia no parece verdad, sabiendo que hoy en día uno recorre en un par de horas lo que antes era un día entero de trajín.	Suena plana la manigua Plano de subjetivo. Un plástico transparente y roto. Se ve una selva muy espesa detrás. Lluve un poco. Las gotas caen al plástico y se deslizan un dedo grande y sucio sigue el recorrido de las gotas por el plástico. Se escucha un sollozo contenido.
Aunque la Querencia sigue estando en el mismo lado, es como si no. Ese olorcito dulzón del mingo mingo saliendo de todas las chozas. Cómo vaga esta gente en semana santa.	El sonido de la manigua se hace lejano, se escucha el contexto, la moto, una vallenato en un radio mal sintonizado, unas voces que gritan. Se ve un caserío en ralenti, casas con techo de palma, humo que sale de una casa, un niño en calzoncillos que corre tras una marrana gris y sus puerquitos
Todo esto se putió. La putiaron esos hijueputas... Antes uno llegaba y era <i>el blanco</i> , había respeto, sabían que uno daba trabajo.	A lo lejos se escuchan las voces de los hombres El mismo hombre joven está en un corral con dos chilapos marcando el ganado que está en fila. Tiene un herrete en la mano y está indicándole a los jornaleros lo que quiere que hagan. También en ralenti primer plano del lomo de una vaca a la que marca con un 02.
Pero no se puede confiar en nadie. Son más peligrosos... Arrodillaos todos con esa idea del socialismo y aplastando al que produce la plata. Así es muy duro. Y no nos digamos	Subjetiva de un hombre que camina en la espesura. Se ven uniformados caminando al frente y las botas de caucho que lleva puestas. Sus manos están sucias. El terreno es difícil. Retratos de campesinos chilapos que miran a la cámara. Uno que se ríe, otro que dice que sí y baja los ojos, una

<p>pendejadas, que a esta gente no le gusta trabajar. Les gusta es la fiesta y esa música corroncha.</p>	<p>mujer con una taza de café en la mano, un niño que mira desde abajo y una mano que le acaricia la cabeza.</p>
<p>Pero la tierra es muy buena, parece una promesa acostada. Que culo el de esa negra.</p>	<p>Entra de nuevo el sonido de la moto. Se ve un cielo azul con nubes blancas y las copas de los árboles. Baja la mirada y en el camino, aparece un nuevo caserío de casas de techo de palma. Dos mujeres van caminando. Una lleva una falda apretada. Se ven los lomos de varias reces todas marcadas con el 02.</p>
<p>Yo aquí de pelao fue mucho lo que trabajé y lo que le saqué a esta tierra. Pero claro, mi apá era que el dotor por aquí y que el dotor por allá, porque Ricardito sí fue a la universidad, administrar desde Medellín sí es muy fácil, sabiendo que era yo el que producía toda la plata. Tan fácil uno sentado bien cómodo administrando la plata.</p>	<p>Retratos de hombres parecidos a Hernando. Uno muy viejo con expresión severa sentado en una mecedora. Una mujer chilapa le lava los pies. A su lado un hombre joven tomando nota y hablando. Ambos miran a cámara. Plano general de el hombre joven en un paisaje inmenso. Es apenas una pequeña silueta sola en el horizonte.</p>
<p>Ahora este hijueputa del dotor sí viene a La Querencia. Después de que pasó lo peor, ya sí se animó a venir.</p>	<p>Suena la moto a lo lejos y la plena manigua Plano de subjetivo. Un plástico transparente y roto. Se ve una selva muy espesa detrás. Lluve un poco. Las gotas caen al plástico y se deslizan un dedo grande y sucio sigue el recorrido de las gotas por el plástico. Se escucha un sollozo contenido. Plano general de un hombre grande en la espesura del monte. Lluve un poco. El hombre está acostado en una hamaca que le queda pequeña, sus piernas cuelgan a los lados. Un plástico cubre su cabeza. Se escucha una voz con acento costeño. -A ver 02, muévase a descolgar la hamaca que nos fuimos.</p>
<p>Claro, pagué yo con mi vida. Dejándome pudrir allá en el monte mientras ellos negociaban pa ahorrarse</p>	<p>Suena la moto Se ve el camino naranjado y los pastizales la moto avanza largo rato. Se escucha un suspiro</p>

unos pesos. Unos pesos que hice fui yo. Pero ya sí se puede venir y el doctor viene y maneja lo que yo armé.	Un letrero a la derecha dice LA QUERENCIA, la moto entra. Se van acercando a la casa.
Vergüenza me da un hermano tan marica. Esto es mío.	La moto desacelera Dentro de la casa se ve la silueta de un hombre grande que se pone de pie. La moto se detiene.

D. CUARTA SINOPSIS

1

El sonido de un motor envenenado irrumpe en un camino de polvo naranja que se disipa al paso de la moto, en un paisaje verde de potreros. El horizonte no tiene límites. Tiene los ojos entrecerrados y la mirada, dura. La piel de su rostro es un cuero seco. Sus manos se aferran con fuerza al sillín. Lo que piensa y lo que ve se entreteje en un panorama de retazos sin tiempo. El aire reverbera sobre los pastizales. Bien verde que está todo.

La moto pasa frente a un ganado que pasta hipnótico detrás del alambre de púas.

2.

El camino frente a él, se deshace. En su recuerdo, ancas musculosas de reces blancas y la yerra al rojo que quema el costado del animal agitado por el dolor. El sonido de la carne achicharrándose se mezcla con el de la moto que se antoja lejano. 02. Esa es la marca que deja el hierro en una ampolla en carne viva.

3.

Sobre un cielo pleno aparece fugazmente un fragmento del rostro del costeño que conduce. Se adivinan sus rasgos tras la cachucha, el poncho y gafas oscuras. Las manos morenas del conductor aplican un cambio y la moto salta levemente. El conductor y el pasajero se elevan un instante en el que el tiempo se estira. El pellón de caballo sobre el asiento se eleva con ellos y luego descienden como si no tuvieran peso. Cuando el clima está así, soleado pero lluvioso y todo se pone verdecito y maduro. Debe haber mucha vaca preñada con este clima tan bueno.

4.

La moto desacelera para entrar a la población. Techo de palma, humo que sale de una casa, un niño en calzoncillos corre tras una marrana gris y sus puerquitos. Algunos hombres toman cerveza en el interior de la tienda mirando pasar el día. La moto rasga el horizonte un instante. Queda el paisaje. El sonido del motor se aleja y se escuchan las

chicharras en el caserío y el gorjear de un ave. O2 mira hacia atrás. El poblado se hace pequeño entre la nube de polvo naranja y el humo negro que dejan a su paso. La moto penetra una cúpula de árboles frondosos.

Dan ganas de amor este calorcito fresco tan sabroso.

O2 suspira y levanta la cabeza para ver la huida de las copas de los árboles, su pelo blanco baila en el viento. La manigua transcurre, él cierra los ojos. Entonces el presente de diluye y la selva del pasado lo aturde.

5.

Ahora solo se escuchan las pisadas entre el lodo y la hojarasca. La mirada baja a ver el terreno de maleza espesa. Las botas de caucho se atascan. Un hombre con acento costeño le dice, O2 muévase, carajo. Él alza la mirada y ve al uniformado que le habla sosteniendo un fusil como advertencia.

6.

La luz lo ciega un instante.

El sol refulge en el camino, trayéndolo de vuelta al recorrido. La moto avanza en dirección de los costales llenos de arena, es la trinchera abandonada que marca el inicio de otro caserío. O2 le ordena a Gillo que pare a la entrada. La moto se detiene frente al parapeto mohoso. Los hombres bajan. O2 le pregunta a Guillo si tiene un cigarrillo. El chilapo saca del bolsillo de la camisa la cajetilla y fuman juntos en silencio.

7

En la primera choza de madera hay una televisión prendida con el noticiero. La imagen salta. Un viejo con cataratas vestido con una camisa muy grande para su cuerpo, inclina la cabeza hacia el aparato para escuchar a la presentadora. Un escorpión camina por el cerco de la casa. O2 lo aplasta con la mano y le dice a Guillo mientras mira al ciego, que cuando a uno lo pica un escorpión y uno sobrevive, queda inmune. Restriega la mano contra la madera dejando el rastro del bilis del animal.

8

El movimiento de la mano continúa sobre un plástico transparente, siguiendo las gotas de la lluvia que caen lentamente. La respiración tiene eco dentro del plástico. Se escucha el sollozo. En medio del monte una hamaca miserable cubierta con un plástico roto acuna un hombre que apenas cabe, sus piernas cuelgan a ambos lados. Las botas están en el piso, son pequeñas al lado de los pies ajados. Un escorpión trepa por el tobillo.

7B

O2 da una última calada al cigarro, lo tira y lo pisa con determinación. Ordena a Guillo que lo espere al final de la calle. El moto taxista arranca. O2 empieza a caminar. Mira al ciego con desprecio y escupe.

8

Frente a la casa del ciego hay una tienda. Él entra y el tendero lo recibe con una sonrisa. O2 pide una gaseosa y le pregunta cuánto lleva en La Honduras. El tendero le dice que quince años y le pregunta su nombre. O2 le da su nombre y apellido como si fuera una

sentencia. La sonrisa se borra de la cara del tendero. En silencio el hombre le entrega la botella. O2 se toma de un trago la bebida rosada. La apoya en el mostrador absorto en el recuadro de pueblo que se ve por el umbral de la tienda. Sin dejar de mirar afuera pide una cajetilla de cigarrillos. Manso, el tendero la pone sobre el mostrador y le ofrece candela. O2 no lo mira, agarra la cajetilla de cigarrillos y la golpea dos veces contra el

mostrador. Quita el plástico con parsimonia. El tendero se ve incómodo. Saca un cigarro y lo pone entre sus labios. Gira la cabeza en dirección del tendero sin dejar de mirar el pueblo. El hombre saca el encendedor y él prende el cigarrillo. Deja un billete en el mostrador y sale dando las gracias.

9

Una mujer sentada en la tapia de una casa contigua se pone de pie al verlo salir y se acerca a hablar con el tendero. Intercambian un par de palabras y ella gira la cabeza con expresión de sorpresa mirando al recién llegado. Se escucha el lamento gutural de un mono araña.

El corazón le late en los oídos. Un perro ladra a su paso.

O2 es mucho más alto que las personas del pueblo. Una muchacha joven pasa a su lado con coquetería, bamboleando las caderas. O2 da una calada con avidez.

Que culo el de esa negra.

10.

Un grupo de señoras rollizas recién bañadas, que rezan el rosario con un hálito de autoridad, lo ven y se desconcentran de sus súplicas. Se tapan la boca y comentan algo en secreto. Una de ellas sonríe y alza la mano para saludarlo. O2 la mira impávido y con un gesto experto arroja el cigarrillo en su dirección. La mujer deshace el gesto en una persignación.

Arrodillaos todos

11.

Tres hombres toman ron en el umbral de una casa. Al verlo se quedan un momento detenidos, con los vasos a medio alzar. Uno de ellos se da vuelta rápidamente y entra a la casa cerrando la puerta tras él. O2 se queda mirándolos. Gruñe.

En la entrada de la gallera hay un chilapo que es mucho más alto que los demás. Tiene un animal de pelea en los brazos y lo acaricia. Un gallero viejo se queda mirando al forastero y le da un codazo al hombre que está sentado junto a él. Sus cabezas giran siguiendo el recorrido de O2. Cuando ha pasado, el gallero viejo grita que esa sí va a ser la pelea del año, ¡¡¡joda!!!

12

En una casa de madera que está frente a la gallera una anciana de pelo blanco trenzado fuma un tabaco en su mecedora. Hace visera con la mano y sonríe al ver al hombre. La mujer que estaba en la tienda alcanza a O2 llamándolo por su nombre y apellido. Todo el pueblo contiene la respiración. Él se gira y ella le pregunta qué lo trae por aquí agarrándole el brazo. Con desprecio O2 quita su brazo y pregunta que ella quién es y que más bien le traiga una candela para prender un cigarrillo. La cara de la mujer revela un

gesto feroz que él responde con una sonrisa tranquila.

Cómo se han dañado las hembras de por aquí.

La mujer le pregunta si no sabe quién es la autoridad ahora en La Hondura. La anciana se acerca, interrumpe y le dice a la Mona que lo deje tranquilo, que ella lo conoce y responde por él. La Mona y la anciana miden fuerzas con la mirada un instante. Las cabezas se asoman de las casas. La Mona se aleja maldiciendo a la vieja entre dientes. La anciana extiende su mano arrugada llena de lunares y O2 se la estrecha. Sus corazones palpitan con fuerza por el encuentro. Ambos se miran con afecto en medio de la calle polvorienta.

13

La ecografía de una vaca preñada revela el movimiento de un ternero desarrollado acompasado por el latir de los corazones.

12B

La anciana pone afectuosamente su mano sobre la del hombre y le dice que le alegra verlo de nuevo por allá. Que era hora que alguien llegara a poner orden.

Al final del pueblo está Guillo. O2 se monta en la moto y le pide al Guillo que lo lleve a la Hacienda, donde su hermano, que es hora de arreglar las cuentas.