



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

**FACULTAD DE  
COMUNICACIONES**

***Alegoría y puesta en escena en el cortometraje de ficción  
Malempia / La vía yerma***

Juan Camilo Montoya Zambrano

Nicolás Mejía Jaramillo, Magister en Antropología visual y Documental Antropológico

Ana Victoria Ochoa Bohórquez, Magister en Historia Social y de la Cultura

Mauricio Taborda, Magister en Escrituras Creativas

Facultad de Comunicaciones

Comunicación Audiovisual y Multimedial

Universidad de Antioquia

2023

---

(Montoya Zambrano, 2023)

**Cita**

**Referencia**

Montoya Zambrano, J. (2023). *Alegoría y puesta en escena en el cortometraje de ficción Malempia / La vía yerma* [ Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

**Estilo APA 7 (2020)**

---



Seleccione biblioteca, CRAI o centro de documentación UdeA (A-Z)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** Jonh Jairo Arboleda

**Decano/Director:** Edwin Carvajal Córdoba

**Jefe departamento:** Juan David Rodas Patiño.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

### **Dedicatoria**

A Uriel y Edelmira y todas las generaciones que me anteceden e interceden por mí donde sea que me encuentre.

### **Agradecimientos**

Agradezco a mi familia, a cada una de las personas que hicieron posible mi paso por la academia y que avivan con su aliento el fuego motor que me impulsa a abrir nuevos caminos. A la amistad que se hace en las aulas y extramuros, donde se aprende a valorar los más insospechados gestos de la existencia y sus objetos. A la academia por ser un espacio vital, y a mis profesores por la confianza mostrada en cada proceso que emprendí.

## Tabla de contenido

Ficha técnica .....	5
Resumen .....	6
1. Planteamiento del problema .....	7
2. Antecedentes.....	8
3. Justificación .....	10
4. Pregunta de investigación.....	10
5. Objetivos.....	11
6. Mapa teórico .....	12
7. Metodología.....	25
8. Reflexiones y Conclusiones.....	29
9. Bibliografía.....	31
Filmografía .....	32

### **Ficha técnica.**

**Título:** Alegoría y puesta en escena en el cortometraje de ficción Malempia / La vía yerma.

**Palabras clave:** cortometraje, ficción, alegoría, puesta en forma, puesta en escena, dirección cinematográfica, guion.

**Formato, género, duración:** Digital. Ficción. Diez minutos.

**Storyline:** Nadia experimenta una extraña sensación de alivio que se disipa con el correr de las horas mientras la capa de polvo sahariano cobija la ciudad.

**Sinopsis:** La capa de polvo sahariano llega a Medellín. Mientras duerme, Nadia recibe la visita de un enigmático médico en su habitación; horas después un usuario de la sala de chat en la que transmite le ofrece llevarla con él en su estancia en el Caribe; ya entrada la tarde un sujeto con el que sostuvo un romance le pide dinero prestado; todo conduce a Nadia a preguntarse por qué sigue en el mismo lugar.

## Resumen

En este documento se expone el trabajo posterior al ejercicio de experimentación ejecutado en la primera etapa de esta investigación-creación titulada *Almanaque intempestivo del desierto: escritura dislocada en la narrativa de ficción audiovisual*, cuyo resultado fue un dispositivo narrativo (contenido y continente de aproximaciones estéticas y narrativas a un relato de ficción), en el que se cifra el universo y el relato del cortometraje que lleva por título *Malempia / La vía yerma*.

Por consiguiente, el contenido de la presente investigación, titulada *Alegoría y puesta en escena en el cortometraje de ficción Malempia / La vía yerma*, además de indagar por las nociones de puesta en forma, puesta en escena y alegoría, está atravesada por reflexiones en torno a ideas como la utopía, la precarización y la migración; asimismo por desarrollos brechtianos como lo son el teatro épico y el *gestus*, y del modelo cinematográfico bressoniano en lo que respecta a la puesta en escena y dirección de actores para cine. Todo esto se condensa en la propuesta estética y metodológica para la dirección y puesta en escena del cortometraje de ficción *Malempia / La vía yerma*.

## 1. Planteamiento del problema

Encarar la dirección del cortometraje de ficción *Malempia /La vía yerma* me conduce a los dominios de la puesta en escena, denominación pródiga en ambigüedades y confusiones seculares que anidan tras el misticismo hierático que todavía reviste al oficio del cineasta. Denominación a la que Santos Zunzunegui cuestiona por las limitaciones que comporta, y, sobre todo, por el desconocimiento al que conduce frente a las tareas que el cineasta lleva cabo por fuera del rodaje, momento preponderante en la puesta en escena.

Como alternativa, Zunzunegui propone la noción de puesta en forma, entendida como la serie de elecciones estéticas que lleva a cabo el cineasta para imprimir un estilo a su creación (Zunzunegui, 1996). El estilo no debe confundirse con un inventario temático o juego formal de combinadas; se trata más de la identidad o poética visual de una obra en el marco de un sistema estético y de significación (Zunzunegui, 1994) transmisible en la superficie por su apariencia y textura, pues en el cine el estilo solo existe por el encadenamiento de imágenes (Cocteau, 2015).

Con esto en mente, basta decir que en el cortometraje *Malempia/La vía yerma* persigo un estilo anémico y poroso; que ofrezca con languidez la experiencia de las sociedades contemporáneas, y rezume en el anonimato los efluvios de los objetos que se manifiestan desde otras instancias de lo sensible. Para procurar dicho estilo desde la dirección, he determinado seguir una línea dialéctica trazada entre la poética brechtiana y el modelo cinematográfico bressoniano, apoyándome en la lectura que de ello hace Jacques Rancière y en algunas nociones de dirección cinematográfica propuestas por Josep María Catalá y Santos Zunzunegui.

Análogamente, he de tratar ciertos aspectos que subyacen en esta investigación, al considerar que son temas que inciden en decisiones estrictamente formales como la construcción de personajes, el escenario y el tono del cortometraje. Tales aspectos son la precarización de la vida y la experiencia del tiempo en las sociedades urbanas del heterogéneo y sincrético sur global, a los (des)encuentros que propician las migraciones entre individuos y los proyectos utópicos que abrazaron al emprender su camino.

Al respecto, Mark Fisher y Franco Berardi comparten la opinión de que el modelo neoliberal del capitalismo posfordista actúa como catalizador en la precarización laboral y de los afectos a las que se enfrentan las sociedades contemporáneas caracterizadas por el trabajo no cognitivo y la computarización ubicua (Fisher, 2015). Este orden de las cosas que Fisher llama “realismo capitalista” es la superficie del relato en el que se acompaña un acontecimiento (supra) natural con el malestar que aqueja a Nadia, una joven de veinticinco años, tentada a seguir la ruta del polvo sahariano, o a permanecer en la espiral abúlica que la ata a una ciudad que nunca fue su lugar de destino.

Volviendo a la discusión y considerando que mi interés se aleja de la poética naturalista comprometida con la representación mimética de caracteres y situaciones límites en contextos de marginalidad; en favor de una ficción especulativa que libere a la alegoría del calabozo al que fue confinada por el proyecto naturalista del siglo XIX, encuentro en el modelo bressoniano y en el teatro épico brechtiano, un fuego elemental para el trabajo alquímico de corporeizar el *zeitgeist* libidinal de una generación puesta a prueba en los límites de la vigilancia, la sobre estimulación y el agotamiento.

Por último, quiero referirme a un aspecto transversal a todo este ejercicio, que no puede ser otro distinto al de estimar las condiciones materiales de una empresa austera que tiene que vérselas con los vicios de la producción audiovisual: *detritus* del modo de representación institucional, esnobismo vanguardista etc. Por eso he considerado como oposición y contraste al academicismo que reviste este trabajo de grado universitario, la comunión con el amateurismo, no como falsa modestia ni mediocridad, en cambio como condición para aprehender el error y la imperfección en la construcción de un cortometraje que la indeterminación ha conducido de cabestro dando tumbos con los muros del formalismo tecnicista del cine comercial y subvencionado.

## **2. Antecedentes**

### ***2.1 La inmigración colombiana en el cine reciente***

Rodríguez (2011) hace un análisis imagológico de la cinematografía colombiana de la primera década del siglo XXI en el que caracteriza imágenes identitarias de alteridad y su opuesto en escenarios de migración.

Esta lectura hizo que corroborara la escasa presencia del foráneo o migrante en el cine local (me refiero a Medellín); asimismo, identifiqué una serie de estereotipos en la representación del migrante. También, deduje de la caracterización del extranjero como agente perturbador del orden y los sentimientos de familiaridad (Bauman, citado por Rodríguez en Revista Nexus Comunicación, 2011), la proximidad al *unheimlich* freudiano: lo siniestro íntimo y familiar revelado de manera singular. Las posibilidades que abre este concepto en el marco de una poética brechtiana adaptada al cine de ficción son en absoluto despreciables.

## ***2.2 La alegoría del viajero inmóvil: un modelo crítico para el cine latinoamericano de la era neoliberal.***

Grosman (2018) construye un modelo *poiético* para entender el valor performativo del cine latinoamericano en procesos decoloniales, esto lo hace tomando como muestra para su análisis películas de tres latitudes del continente: Argentina, Cuba y México. La autora rastrea en las crisis de los proyectos utópicos de cada sociedad el umbral que separa las producciones cinematográficas legitimadoras del discurso de modernidad (el viaje del héroe) de aquellas que cuestionan y subvierten dicho discurso, suspendiendo el relato de viaje del cual surge la alegoría del viajero inmóvil, modelo poiético para nuevas lecturas y representaciones de lo real y lo posible. Grossman señala que la metateatralidad brechtiana como vehículo para la puesta en escena de dicha alegoría produce la ruptura de una fe poética y la capacidad de expresión gestual de una vivencia cotidiana del espacio signada por la paradoja adentro-fuera (Grossman, 2018, p. 10), y concluye que este modelo es además un agente emancipador que posibilita la reorganización de las representaciones cinematográficas desde una exterioridad intercultural: una nueva utopía colectiva.

## ***2.3 El odio del padre, el gestus brechtiano en el proceso de construcción de personajes y la dirección de actores para un cortometraje de ficción***

El profesor y realizador Rodrigo Mora (2022) encara el desarrollo y la puesta en escena del cortometraje titulado *El odio del padre*, y lo hace apoyándose en los postulados de la poética brechtiana: tales como *gestus*, distanciamiento y teatro épico, por medio de un laboratorio de creación e interpretación de personajes para cine. La reflexión teórica y

propuesta metodológica de El odio del padre -proceso del que hice parte en el laboratorio de construcción de personaje y puesta en escena- me ayudó a identificar un derrotero para el estudio de la potencia del gesto y la suspensión de la identificación aristotélica en la ficción cinematográfica.

### **3. Justificación**

Mi interés en la narrativa de ficción se remonta a los espacios de la cocina y el comedor. Allí fui iniciado en una imaginería de escenarios para la enseñanza de oficios, la ensoñación poética y para adquirir conciencia de clase. Así fue como, en los relatos de viaje que hizo el bisabuelo a pie para intercambiar sal por panela y en los que hizo el abuelo para trabajar en Venezuela, hice conciencia de la transición que en tres generaciones llevó a la familia de la aparcería feudal a la clase obrera de las ciudades intermedias hasta situarme en una precarizada clase media profesional, arropada por una falta de expectativa en contraste con la exaltación del éxito en los medios masivos.

De cierto modo, *Malempia / La vía yerma* es una actualización de esos relatos en los que las personas son espoleadas por una necesidad, auténtica o infundada, a tomar rumbo hacia otras tierras; pero quedando suspendido el éxodo proletario y la dolorosa experiencia del *nostos*, en favor de un estatismo cotidiano de bucles patéticos y solipsismos melancólicos.

Con esto aspiro a que mi trabajo aporte a la reflexión sobre una posible cinematografía local, embotada por los espectros del realismo mágico y del realismo sucio, y su práctica institucionalizada.

### **4. Pregunta de investigación**

¿Cómo se integra la alegoría desde la puesta forma a la puesta en escena en el cortometraje de ficción *Malempia/ La vía yerma*?

## 5. Objetivos

### 5.1. General

Conducir la puesta en escena del cortometraje de ficción *Malempia / La vía yerma hacia* la expresión alegórica de una cotidianidad precarizada por medio de situaciones que involucran un acontecimiento climático y a tres personajes foráneos en Medellín.

### 5.2. Específicos

- Articular recursos de la poética brechtiana y *modelo bressoniano* en las estrategias de construcción de personajes y dirección de actores en el cortometraje *Malempia/ La vía yerma*.
- Cartografiar el espacio escénico apoyado en las nociones del teatro épico brechtiano de manera que se sostenga la propuesta alegórica del espacio filmico en el cortometraje *Malempia / La vía yerma*.
- Diseñar una estrategia de producción y distribución en consonancia con el distanciamiento de las formas naturalistas del quehacer cinematográfico.
- Generar una pieza audiovisual, transversal al proceso de investigación-creación (escritura, visualización, audiciones y ensayos) como documento subsanable por el cortometraje en su primer corte; de ejecutarse en el tiempo estipulado por la institución.

## 6. Mapa teórico

### 6.1 Estado del arte

#### 6.1.1 Más allá del pesimismo y la utopía

Propongo este repaso por una serie de lecturas que me permitieron profundizar la construcción de una posible política al interior de este proceso creativo. Por política me refiero a las relaciones que en la intimidad hacen eco de fenómenos de mayor escala y viceversa, y a la performatividad que desempeña la re-narración de estas relaciones cuerpo-políticas al interior de un relato de ficción cinematográfico.

Para empezar, en *Los fantasmas de mi vida* (2017), Mark Fisher elabora sobre el concepto derridiano de hauntología -según el cual todo lo que existe es posible únicamente sobre la base de una serie de ausencias que lo preceden, lo rodean y le permiten poseer una consistencia e inteligibilidad (Fisher, 2017, p. 44)- una suerte de diagnóstico de las sociedades contemporáneas aquejadas por la precarización generalizada y la experiencia de un tiempo dislocado, plegado sobre sí mismo, por el que transitan espectros anacrónicos de lo que ya no es más y lo que todavía no es (Hägglund, 2008, citado por Fisher, 2017 p. 44).

A la sombra de las reflexiones de Fisher, la sensación de pesimismo que me dejaban las conversaciones que sostenía con personas cercanas, la malsana capacidad de adaptación a las nuevas formas de relacionamiento y control, y la naturalidad con la que personas de todos mis círculos expresaban haber pasado por cuadros depresivos entendí que, lejos de ser casos aislados, el malestar enquistado obedecía a fenómenos de escala macro en política, economía y cultura, que afectaban la micropolítica del cuerpo, los afectos y la percepción de la realidad.

Esto me condujo a la indagación por las causas de esa dolencia tácita, encontrando en las reflexiones un tanto sentenciosas del pensador francés Jacques Attali en el libro *Fraternidades* (2000); posturas que me permitieron elaborar una semblanza sobre el papel que ocupan los proyectos utópicos y su decadencia en la manifestación generalizada del

cansancio y la tristeza en el tiempo que corre; algo que, como se ha notado, es materia de estudio en algunos antecedentes expuestos con anterioridad. En ese sentido sí:

La utopía siempre es un viaje: nostalgia, infancia, regresión, o, al contrario, huida hacia adelante, búsqueda de un mundo prestigioso, edad de oro, de una liberación de los fantasmas (Attali, 2000, p. 55).

¿Puede el *viajero inmóvil* pensar la utopía de un mundo prestigioso?; ¿o, de dignidad y de trabajo para todos en el estatismo que lo caracteriza?

Como quiera que sea, para idear *lo que todavía no es* por fuera del pensamiento hegemónico poscolonial, más allá del pesimismo y la utopía, hará falta cuestionar los relatos que contamos y los mecanismos de producción de sentido y realidad en su interior; hará falta re-narrar la naturalidad con que se impuso la modernidad y el humanismo en las artes. En esa dirección apunta la mirada audaz de Donna Haraway (2016), en su libro *Seguir con el problema*, en concreto a través de las narrativas que denomina SF (en inglés Ciencia ficción, Feminismo especulativo, etc.), relatos que sedimentan la estructura del realismo capitalista o Capitaloceno, desde la organización del mundo y las relaciones que proponen. Las SF adquieren así un valor de agente re-organizador de la realidad y el futuro. Es por eso que importa qué materias usamos para pensar otras materias; importan los espejos que usamos para ver nuestro reflejo (Haraway, 2016).

No está de más acotar que las ideas expuestas no pueden solaparse sobre cualquier latitud sin distinción. Asumir tal idea sería morder el anzuelo del proyecto capitalista en el que la globalización borra la alteridad con el fin de legitimar la idea de un sistema donde todos tenemos las mismas oportunidades. Por eso, cada idea incluida en esta investigación demandó ajustes al punto de enunciación, distante y distinto al de un hombre británico de clase obrera que observa exclusivamente la cultura popular anglosajona de finales de siglo XX y comienzos del XXI, al de un filósofo francés, o al de una pensadora posthumanista estadounidense. Con todo y eso, espectro hauntológico, dislocación temporal, crisis de las utopías y la organización de nuevos relatos, son nociones a integrar por subjetivación<sup>1</sup> en la

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière distingue la subjetivación de la ilustración y documentación en el proceso de “hacer sensible la filosofía”.

puesta en forma y por extensión en la puesta en escena del cortometraje *Malempia / La vía yerma*.

### 6.1.2 Puestas en escena para aproximarse al gesto alegórico.

Las películas que incluyo en este apartado fueron de ayuda para identificar algunas diferencias entre la significación alegórica y metafórica en la puesta en escena de ficciones interpretadas por actores no profesionales, en las que es posible identificar el modelo del viajero inmóvil.

Para empezar, *Juventude em marcha* (2006), de Pedro Costa. En esta película Ventura, personaje icónico de la obra del portugués, encarna la dificultad de establecer lazos no solo con su entorno familiar, sino con el espacio que habita. A pesar de haber llegado de a Portugal desde Cabo Verde, los personajes de *Juventude em marcha* son todos viajeros inmóviles arrojados a una cotidianidad alienante; a ellos no les queda lugar para la utopía de un mundo de trabajo y dignidad, en cambio deben enfrentarse al lento proceso de deterioro de las palabras y los afectos.



Los recursos estilísticos usados por Costa permiten entrever un diálogo con la poética brechtiana en la práctica que extravía las formas de acercamiento documental a la puesta en escena de una ficción donde las peripecias y reveses del héroe clásico se suspenden en el

trasegar lóbrego de un cuerpo-ánima a través de galerías desvaídas en las que apenas quedan rastros de familiaridad: experiencia siniestra de la alienación. En esta película, Costa construye un distanciamiento escénico y metalenguaje gestual que posibilitan hacer sensibles las dificultades espirituales y materiales a las que son expuestos los más desfavorecidos de las sociedades contemporáneas: los migrantes racializados, enajenados por el desarraigo, enfermos por las condiciones inhumanas de explotación y vigilancia.

En cuanto a la cinematografía local *Los conductos* (2020) de Camilo Restrepo y *Los reyes del mundo* (2022) de Laura Mora, comportan dos miradas contrastantes respecto a la producción del gesto actoral, de gran ayuda para dilucidar las diferencias entre la construcción metafórica y alegórica de la puesta en escena en el cine de ficción.

Por un lado, en *Los reyes del mundo* la mirada de la directora conquista para al naturalismo y la epopeya punk antioqueña un aire de madurez y desenfado. Y, aunque discrepo cuando califican esta película como una película “onírica”, pues es en sí un pleonasma al considerar que toda elipsis, todo corte arbitrario, emula el flujo de los sueños, allí reconozco la irrupción de un simbolismo metafórico en función de suscitar una idea concreta. Por ejemplo, en el encuentro de los protagonistas con las prostitutas: en el pecho turgente de las mujeres los reyes vuelven a ser niños despojados de un cariño esencial, allí se representa una carencia materna acentuada por el sonido de un piano descompuesto. Imágenes como la descrita reafirman el gesto naturalista de la puesta en escena cuando inmediatamente después de este tipo de irrupción fantásica, los personajes y el escenario regresan a una superficie de lo real. En ese sentido la directora trabaja con metáforas que le sirven para subrayar sus preguntas por la justicia y la violencia.



Al otro lado del espectro, en *Los conductos* Camilo Restrepo trabaja con la alegoría, algo que no resulta extraño al conocer la formación pictórica del director. En esta película de

metraje discreto, hay una concepción de la imagen como escombros recogidos por un gesto actoral ora a la par del acontecer dramático ora a destiempo, proporcionando un sentido figurado que no es unívoco, contrario al gesto simbólico de la metáfora, anticipada por una intención determinada. En *Los conductos* el escenario construye una geografía propia del relato de horror, con decorados expresionistas incluso cuando se muestran de la manera más natural. Tal vez el recurso de distanciamiento por el cruce de la cuarta pared y el tono exclamativo de la *voz en off* puedan apresurar los juicios de un exceso de “teatralidad”, de renuncia a la emoción por un formalismo afrancesado. Lo que para mí es cierto es que, en el diálogo del director con la ciudad a través de imágenes, este consigue tratar con gran destreza plástica un asunto en el que se identifican la película de Mora y la de Restrepo, la violencia y marginalidad que afecta a sus personajes, a pesar de que cada uno obedezca a motivos diferentes. La evidente renuncia a la puesta en escena naturalista posibilita que como espectador uno se pregunte por las condiciones y por los motivos del personaje; en *Los reyes del mundo* todo puede darse por sentado de acuerdo a la espontaneidad con la que aparece cada gesto.



Por eso cabe detallar en estas películas la función que cumple el trabajo con actores no profesionales, comenzando por Costa, quien gracias a sus formas de producción consigue habitar los espacios e intimidad de sus actores-personajes por el tiempo suficiente para distanciarse de lo pintoresco que pueda resultar hacer que alguien interprete el papel de sí mismo ante la cámara, y de la insufrible interpretación por completo desnaturalizada. En lugar de escudarse en la pretendida reivindicación de los marginales a través de la mimesis de sí mismos, el portugués imprime a las interpretaciones un tono épico destinado a generar la tensión cuerpo-palabra, actuación-ficción, conquistando así una noble exposición del cuerpo en gestos y silencios, al tiempo que resguarda la intimidad del intérprete.

Por el contrario, en *Los reyes del mundo* esta práctica apela al pacto naturalista de identificación catártica, coherencia entre el carácter y expresiones, intriga y peripecia. En suma, el actor natural que se interpreta a sí mismo acaba legitimando la puesta en escena que se acerca de manera afirmativa (mimética) al tratamiento de lo real. Allí no hay oposición, no hay oportunidad para la excepción a la regla, la apariencia no engaña, es toda ella un manifiesto estetizado de la Verdad extraída de la memoria corporal y emotiva de un insospechado actor natural, para el que el cineasta intuye la forma adecuada para presentarse ante la séptima musa. Ante este gesto actoral es normal que el público padezca o se emocione con el cuerpo y la palabra de ese mundo que le es ajeno, pero que asume como verdadero pues lo que acaba de ver es tan real que supera a la ficción.

Con todo y eso, no busco impugnar el valor de las miradas comprometidas con la verdad en mayúscula. Lo que me interesa cuestionar es el ensimismamiento de una cinematografía que por décadas se ha negado la posibilidad de generar otras poéticas del cuerpo, otras relaciones con lo real, con el otro -ese *otro natural*- que legitima a la puesta en escena naturalista.

No teniendo, pues, la urgencia de dictaminar juicios maniqueos, me parece que una posible conclusión tras este análisis debe apuntar a que:

El cine ya no puede ser el arte que devuelve simplemente a los humildes la riqueza de su mundo. El cine tiene que aceptar a no ser más que la superficie en la que intente cifrarse en nuevas figuras la experiencia de los que han sido relegados a los márgenes de las circulaciones económicas y de las trayectorias sociales. Esta superficie tiene que acoger la escisión que separa retrato y cuadro, la crónica y la tragedia, la reciprocidad y la fisura (Ranciére, 2012, p. 147).

¿Pero, no son acaso las existencias inocuas, intersticiales, cuyas experiencias parecen transcurrir en un estatismo en oposición a la vida dinámica del hombre de mundo privilegiado, o a la aventura límite del relegado a los márgenes sociales, a quienes se ha negado la superficie que es el cine para existir *en* el otro? Glauber Rocha avizoró este problema cuando denunciaba que en las convulsas historias latinoamericanas occidente satisfacía una nostalgia colonial por el *nuevo mundo*.

### 6.1.3 Locus melancholicus

Como ya lo señalé, en el almanaque intempestivo del desierto están cifradas de manera miscelánea las decisiones que anteceden la escritura del relato (guion) y la subsecuente puesta en escena del cortometraje *Malempia/ La vía yerma*. En la metodología, expongo la manera en que la puesta en forma opera en dicho dispositivo, tanto en la constitución del *locus melancholicus* como en la aparición de uno de los personajes del cortometraje. Así se puede apreciar el papel capital que cumple el almanaque en todo el proceso que atañe al cortometraje *Malempia / La vía yerma*, a pesar de que este dispositivo fue pensado como una pieza auto conclusiva.

### 6.1.4 El cuerpo del modelo como imagen pantalla

En *Las distancias del cine* (2012) J. Ranciére demuestra, a diferencia de lo que opina Bresson en las *Notas sobre el cinematógrafo* (1979), que la fragmentación en una obra cinematográfica no es condición para que esta se sitúe por fuera de la lógica representativa de causalidad; por el contrario, apunta a que el encadenamiento de los planos comporta una un flujo de imágenes-relevo articuladas en una estructura de bloques desiguales, circunscritos en la intriga de un relato totalizador.

En el dinamismo de la imagen-relevo, la imagen-pantalla opera en un espacio relacional de oposición, cuya característica en *Mouchette* (1951) es la ambigüedad de un cuerpo atento que se rehúsa a cumplir los designios emotivos de la palabra dramática por vía del automatismo vocal. La imagen-pantalla sería entonces la proyección, no ya de la verdad interior del modelo, autómata-vocal, sino la consumación de un autómata-rostro en el juego de coerción y oposición entre actuación y ficción, fragmentación y estructura encadenada.

En tales tipos de autómatas revelados, encuentro un vehículo para la interpretación de los personajes de *Malempia / La vía yerma* por la semejanza a otra dicotomía trasversal a este proceso creativo, entre la sobreestimulación y el agotamiento.

Como complemento, el documental *Les modeles de Pickpocket* (2003) de la realizadora francesa Babette Mangolte, ofrece un testimonio directo de los encargados de prestar sus gestos a los personajes de *Pickpocket* (1959) sobre el genio poético de Bresson.

Cierto es, que, tras este encuentro con la obra de Bresson, y como el mismo Martin Lasalle lo expresa, no puedo menos que reconocer el conocimiento casi científico sobre

oficio cinematográfico en el pensamiento del cineasta francés. Sus aportes a la teoría y práctica soportan gran parte de mi investigación.



*“Cuando tienes que repetir una corta línea de diálogo (...) con solo tres o cuatro líneas (...) Después de un cierto número de repeticiones es un poco como un lavado de cerebro (...) No sabes más lo que estás diciendo”.*

## 6.2 Definiciones

### 6.2.1 Alegoría

La alegoría es un modo de significación específico, una metáfora continua, el transporte de un sentido propio al sentido figurado. Las cosas, en tanto significan alegóricamente, están sobrenominadas, no hay una fidelidad unívoca entre el significado y el significante al modo simbólico, sino una multiplicidad de sentidos. (...) La tristeza es el lenguaje que tiene lo mudo de expresarse, aquello que escapa al

lenguaje nominal, a la significación, se expresa en la tristeza. La alegoría es entonces la estructura de la tristeza. (Rodríguez, 2013, pp. 4-5).

### **6.2.2 Puesta en forma**

Santos Zunzunegui la define de esta manera:

En una película, el conjunto de elementos que contribuyen a construirla en objeto estético dispersos a lo largo de toda la larga y compleja cadena que lleva desde la aparición de la primera idea hasta el momento en que el filme sufre su definitiva confrontación con los espectadores (Zunzunegui, 1996).

### **6.2.3 Puesta en escena**

La puesta en escena (a todos los niveles de su desarrollo: gesto, mímica, entonación) es la proyección gráfica del carácter de un acontecimiento (Christie & Richards, 1993, citados en Catalá, 2001, p. 67).

Si como dice Rancière, la puesta en escena de Bresson:

fabrica, mediante la repetición de las palabras y gestos, un automatismo material destinado a suscitar otro, el del autómeta no fabricado, el autómeta interior cuyo movimiento nadie puede programar y que, si se le priva de escapatoria debe moverse según la única verdad de su ser (Rancière, 2012, P.60).

Esto me conduce a increpar por el vínculo ontológico de la puesta en escena con la búsqueda de “la verdad” que en el idealismo baziniano encuentra uno de sus adalides. ¿Pero de qué verdad se está hablando?

Según Stanislavski:

La verdad en la escena es todo aquello en que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos, sea en nuestros colegas. La verdad no puede ser separada de la fe ni la fe de la verdad. Ninguna de ellas puede existir sin la otra, y sin ellas es imposible vivir el papel o crear nada. Todo lo que sucede en el escenario debe ser convincente para el actor mismo, sus asociados y el público. Debe inspirar fe en la posibilidad, en la vida real, de las emociones análogas a los que son experimentadas por el actor en el escenario. Cada momento y todo momento debe estar saturado de fe en la verdad

de la emoción sentida y en la acción llevada a cabo por el acto (Stanislavski, 1990, p. 136).

Para Brecht, esta se relaciona menos con la ilusión despertada por la identificación aristotélica, que con la experiencia del espectador y su capacidad crítica ante las situaciones que se le presentan en la obra. En este caso, verdad es conocimiento de sí mismo y sus semejantes.

Con todo lo anterior, asumo en mi investigación que la puesta en escena en relación a la idea de verdad se relaciona al acto de corporeización de una virtualidad preparada en la puesta en forma. Virtualidad que es relacional y espacio temporal, y sobre todo de *lo* posible. Así, la puesta en escena será la superficie para la presentación de situaciones en las que el espectador pueda cuestionar la dificultad de los personajes para generar afectos e identificar sus malestares.

#### **6.2.4 Naturalismo**

El naturalismo hereda la exaltación burguesa del individuo y lo traduce en el tono confesional adecuado a las condiciones de representación del “pequeño teatro” en el que el levantamiento de la cuarta pared por parte Antoine formaliza la constitución de un espacio ideal para la captura y proyección de la verdad; y que Stanislavski sistematiza más tarde en su método de actuación. La sólida identificación actor-personaje-espectador que procura el método, evidentemente aristotélica, es la que posibilita que la estética naturalista llegue casi intacta en el cine y el teatro al día de hoy (Buenaventura, 1958).

Schopenhauer expresó muy bien el peligro de un arte obsesionado por reflejar todos los aspectos de la realidad cuando afirmó que la obra de arte sólo puede influir mediante la fantasía que constantemente debe despertarse. Mostrarlo todo, precisarlo todo, significa impedir el brote de la imaginación creadora (Miralles, 2000, p. 100).

Sin embargo, fantasía y realismo no son antitéticos cuando se comprende que no hay nada más hilvanado que la fantasía (Cocteau, 2015.), o que el arte no se hace irrealista por alterar las proporciones, sino cuando las cambia de tal manera que el público fracasa en la realidad (Brecht, 1948).

Adviértase pues que naturalismo y realismo no son términos intercambiables. De este modo, será posible apreciar el realismo al que apela la poética brechtiana, confundido con un obtuso intelectualismo desprovisto de emoción.

Resta decir que estoy más interesado en las verdades en minúscula que el distanciamiento del naturalismo permite aprehender, conduciendo la ficción hacia otras regiones de la razón y lo sensible.

### **6.2.5 Melodrama**

Incluyo esta definición pues más vale conocer aquellos puntos a los que definitivamente no se quiere llegar. En ese sentido melodrama...

Es cuando hay padres, hermanos y esposos, personajes que desvían la ficción de la actuación escénica llevándola hacia la comedia social, con sus posiciones e imágenes, sus herencias y rivalidades (...) es la ficción límite, la situación en la que el paso a la actuación queda bloqueado, el intercambio imposible de posiciones. (Ranciére, 2012, pp. 82-84).

Habría que agregar que esa ficción límite encuentra su opuesto en el relato detectivesco. Esto dice Bordwell al respecto:

Mientras la historia de detectives enfatiza el acto de descubrir lo que ya ha ocurrido, el melodrama, generalmente, se apoya en un firme efecto de primacía, quita importancia a la curiosidad sobre el pasado y maximiza nuestra prisa por saber lo que sucederá a continuación y, especialmente, el modo en que cualquier personaje dado reaccionará ante lo que ha sucedido (Bordwell, 1996, p. 70).

### **6.2.6 Teatro épico**

Walter Benjamin rastrea en el drama medieval y en el barroco alemán el cauce en el que la propuesta estético-política del también alemán Bert Brecht es un afluente. El filósofo de las constelaciones y los pasajes establece ocho aspectos del teatro épico desde los que formula una rica definición de esta forma de dramaturgia. Para Benjamin,

El arte del teatro épico consiste más bien *en* provocar el asombro, en lugar de la identificación. Expresándolo mediante una fórmula: en lugar de empatizar con el héroe, el público debe aprender a asombrarse de las circunstancias en que las que aquel se mueve (Benjamin, 2018, p. 140).

Y continúa afirmando lo siguiente:

El teatro épico, opina Brecht, no debe tanto desarrollar acciones como representar situaciones. Pero la representación no consiste, en este caso, en una reproducción en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata, sobre todo, de descubrir primero las situaciones (Benjamin, 2018, p. 140).

Es por esto que “Su forma fundamental es la del *shock*, el cual se produce al colisionar entre ellas toda la serie de situaciones bien diferenciadas dentro de una misma pieza” (Benjamin, 2018, p. 143).

Aquí, es posible advertir las implicaciones de esta poética con la fenomenología temporal de la alegoría que el mismo Benjamin ofrece, esto es, un tiempo que nunca se consume sino es por la muerte que instaure un tiempo luctuoso, espectral (Rodríguez, 2013). Por lo demás el teatro épico es por *definitionem* un teatro gestual. Porque cuanto más interrumpamos al que actúa, tanto mejor congregaremos los gestos (Benjamin, 2018, p. 142).

### **6.2.7 Gestus**

Esto dice Brecht sobre el *gestus*: “Bajo gesto hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o varias” (Brecht, 2004, p. 281).

Es significativo que Brecht opte por la locución latina en lugar de la expresión gesto pues, como lo indica Lima (2022) el *gestus* denota además de la expresión física, una intencionalidad y actitud del actor. Es así como el *gestus* comporta una herramienta formal en la construcción del distanciamiento en el drama épico que, dicho sea de paso, no renuncia a la manifestación emotiva, sino que la genera desde una posición que soslaya la simple identificación catártica entre actor-personaje-espectador.

Desde este punto es posible observar el valor que la investigación cobra en la construcción del gesto social, si se comprende que el *gestus* o los gestos se encuentran en la realidad. Y solo en la realidad actual (Benjamin, 2018).

Lo que me lleva a decir, como ya lo manifesté líneas arriba, el *gestus* social de los personajes que en el cortometraje *Malempia / La vía yerma* son la sobreestimulación y el agotamiento.

### **6.2.8 Modelo cinematográfico**

“Modelo. Dos ojos móviles en una cabeza móvil a su vez sobre un cuerpo móvil”, tal es la definición que propone Bresson (1979, p. 34). Bastaría con citar los aforismos que Bresson ofrece sobre el modelo de actuación cinematográfico, pero no me cabe duda de que la lectura hecha por Ranciére sobre este tipo de interprete es de gran ayuda, pues lleva más allá la consabida búsqueda de la verdad interior del modelo y escudriña en los mecanismos de automatismo que caracterizan la obra de Bresson. Según Ranciére,

El modelo está condenado a decir su verdad. Pero el director no puede anticipar esa verdad. La mecánica ordenada de los planos encadenados y de las voluntades en conflicto sede lugar la libertad del autómeta. El autómeta no controla el efecto que se produce. Y el director, aún menos. El saber acaba coincidiendo así con el no saber, lo voluntario con lo involuntario (Ranciére, 2012, p. 40).

Poner en práctica esta tensión entre obediencia y oposición al interior de una significación alegórica se erige como una meta en mi trabajo.

### **6.2.9 Cineasta**

El cineasta es el prototipo de autor en el arte de la era industrial. Este hereda una tradición que recoge desde el oficio del corifeo al *metteur en scène* del teatro moderno (Catalá, 2001).

Es un manipulador de los guiones de manipulación, como el prestidigitador de buena fe que inventa al mismo tiempo y funda, en un mismo continuo, los prestigios de la confusión de lo verdadero y lo falso, y los de su disipación (Rancière, 2012, p. 35).

Análogamente, es ebanista que fabrica una mesa y únicamente busca que se tenga en pie, que sea sólida, con cajones que funcionen y ángulos precisos (Cocteau, 2015).

## **7. Metodología**

Tras haber cursado el pregrado de Comunicación Audiovisual y Multimedia, no puedo menos que destacar la soberanía metodológica que posibilita la investigación-creación. Que, en pocas palabras, conduce a que el sujeto o agrupación involucrados cuestionemos las formas del hacer y organizar el pensamiento de acuerdo con la mirada la mayor de las veces, occidental. Esto supone una sana tensión entre el rigor científico del investigador y la intuición práctica del artista; algo que puede acelerar el proceso de descolonización epistemológica en la academia y artes latinoamericanas.

Digo esto, pues yo mismo sentí por momentos un sospechoso tufo afrancesado en la investigación antecedente. Desde el repaso de la vanguardia surrealista en el estudio de las escrituras dislocadas y adaptación de Nadia, al reconocimiento de Cocteau como una influencia mayor; y que, en la presente investigación con la aparición de Robert Bresson en el corpus de la investigación, y aún más, con las reflexiones de Rancière, aparentaba ser más un trabajo hecho desde la academia europea, y no desde el contexto en el que escribo. Muchas veces esto se debe a una carencia en la reflexión teórica sobre el oficio cinematográfico por parte de los cineastas de la región, o quizá sea a un problema de divulgación; en todo caso, puedo decir en mi defensa, que la experiencia directa es el tuétano de todo este largo proceso creativo, el lugar del que soy soberano, en donde la teoría entra en tensión con el sentir y las fuerzas de contradicción de las que somos presa los humanos. Más o menos así la experiencia de un exaltación sonámbula -de la que hasta ahora consigo salir por el esfuerzo que demanda llevar a cabo los proyectos- se transformó en una consciencia política del quehacer artístico, aún en medio del indeterminismo y caos de mis procesos creativos.

Tras esta digresión, debo decir que la metodología construida en esta investigación recogió lo que en una instancia previa fue la experimentación plástica de una escritura

cercana al libro de artista o partitura experimental donde cifro mi pensamiento en código de almanaque. Tomando dicho dispositivo como punto de partida, organicé el resto del proceso en tres momentos: ensamblaje o escritura, visualización, y puesta en escena.

## 7.1 Ensamblaje

En los meses de noviembre y diciembre del 2022, trabajé en la escritura formal de un guion con el fin de facilitar el rodaje, pues lo que me había propuesto con el almanaque no fue posible conseguirlo, por un lado debido a la carencia de tiempo por parte de los demás y a la complejidad de la lectura propuesta, por complejidad hablo de la forma miscelánea y alegórica del almanaque, y a lo difícil que se hizo para un medio acostumbrado a lo concreto la organización de su trabajo en torno a ese dispositivo. Lo que no es decepcionante, porque solo de esa manera pude acercarme plásticamente a la construcción de un lugar y a las fuerzas que lo atraviesan. En esta etapa la asesoría con Mauricio Taborda, ayudaron que notara una serie de flaquezas por la falta de contrastes y la figura de un *deus ex machina* al final de las dos primeras versiones del guion.

El vuelco definitivo hacia lo que es *Malempia / La vía yerma*, ocurrió en dos momentos de noviembre. En primer lugar, con la lectura de Los fantasmas de mi vida donde aprecié algo que ya sugería la construcción escénica del almanaque: la idea del tiempo dislocado y del anacronismo, que lugares como el palacio egipcio y la réplica de la torre Eiffel de Sabaneta constituyeron esa idea en espacio alegórico de la idea de progreso, atravesada por la réplica melancólica que, en medio de un paisaje como el de prado centro reflejaba la decadencia de esa mirada, y, en Sabaneta, la grosera integración con un espacio urbano aséptico o en estado de obra, con velos ondeando y exoesqueletos expuestos, que entre muchas cosas, me sugerían un paisaje luctuoso. Análogamente esta lectura junto a las conferencias de Berardi, revelaron el malestar que Nadia personifica en el cortometraje *Malempia/ La vía yerma*, malestar al que la intérprete del papel enfrentaría con una actuación oscilante entre la incapacidad de generar afectos y la emoción episódica, venida como espasmo y a destiempo. No podía ser la misma Nadia de la novela Breton, por eso me tomé el tiempo de darle un cuerpo y lenguaje propios en el almanaque en sintonía con los trabajos que desempeñan bastantes mujeres jóvenes en la actualidad como el modelaje webcam. Un tema farragoso que involucra la discusión frente al trabajo sexual y la precarización laboral.

Mi posición al respecto cuestiona las dinámicas de explotación del cuerpo; aunque no busco con este cortometraje emprender una cruzada contra esta clase de empleos, si me interesaba entender cómo dichas dinámicas pueden llegar a afectar la intimidad y vida social de un individuo.

Así como la adaptación de Nadia se debe a un ejercicio de lectura previa, también considero importante destacar el carácter experiencial de la construcción de los últimos dos personajes que aparecen en la cuarta versión del guion, comenzando por Geo (23). En él se manifiesta la fabricación obstinada de un orden ideal: el de llegar a la sabiduría por la vía del exceso. Este motivo del exceso y la sabiduría lo aprehendo de la poesía de William Blake y de un fragmento del Arcipreste de hita, por lo que la experiencia de esa poesía constituye a Geo, quien a su pesar desconoce la Visión del bardo de Londres y la estela que cobija al nombre de Medellín. Así que Geo es ese sujeto que la vida lleva a ocuparse de los oficios más variopintos y extraños con tal sostener su estilo de vida; es de alguna manera el sujeto que vivencia la idea tan explotada de Medellín como escenario de un proyecto utópico de hedonismo mercantilizado. En ese sentido identifiqué en las experiencias de algunos amigos el empleo que me resultó adecuado para Geo, tratándose de las ofertas del marketing digital, en este caso de la santería remota. Así es, santería remota. Durante los 2019 dos amigos entraron en una red que ofrecía, principalmente a extranjeros, servicios de santería remota, en un sincretismo mercantil desconectado de los valores del culto y respeto por estas prácticas.

El último personaje en aparecer es José Gregorio Hernández, un médico venezolano al que le fue encomendada mi curación en un momento de incertidumbre en mi niñez. En las artes del panorama nacional, Alfonso Suárez *lo* revive con el performance *Apariciones* que le hizo merecedor del salón nacional de artistas de 1994. Hoy en Medellín Gregorio Hernández hace parte de las imágenes exhibidas en vitrinas de comercios esotéricos, evidenciando la huella de la diáspora venezolana. Esta diáspora reclamaba un cuerpo digno que la aparición fantasmal de Gregorio Hernández llenó con la extrañeza de un viajero atrapado en el tiempo. La imagen icónica con la que se representa al galeno irrumpe tras la aparición del Caminante, un migrante ordinario que proyecta el gesto de un hombre agotado que en la oscuridad de la noche encarnará la apariencia marmórea de José Gregorio

Hernández. Después de todo ¿Cuántos médicos como Hernández habrán emprendido el recorrido del Caminante?

## 7.2 Visualización

Una vez definidos los personajes y situaciones, procedí con la proyección de las acciones en el espacio escénico de la ciudad que todo el tiempo cambia; en efecto lo que encontré en el momento de la composición del almanaque no existía ya en el presente; que tampoco era algo grave, pues sabía de facto que bastaba con volver a recorrer la ciudad, entre más al sur mejor, para encontrar los velos y pasillos laberínticos.

Este proceso lo enfrenté como una *cartografía emotiva* del locus *melancholicus*, que en el almanaque llamo Xeno-tafio: juego de palabras resultante de la unión entre la raíz latina *xeno*: extraño, foráneo, y la palabra cenotafio: tumba vacía erigida en honor a un individuo o grupo de personas, como el de Carlos Gardel en el cementerio San Pedro.

Fue así como visualicé la arquitectura virtual del cortometraje *Malempia/ La vía yerma*. Esta expone la inveterada propensión a recrear monumentos de la antigüedad bajo la égida del progreso y buen gusto, signo de la melancolía colonial característica de la clase burguesa que levantó el anacrónico y lumpenizado Prado-centro a comienzos del siglo XX. Barrio en voluptuosa decadencia que hoy alberga a estudiantes, peregrinos apátridas, numerosas familias, habitantes de la noche y fantasmas caritativos.

Asimismo, en la visualización busqué preparar un espacio para la aparición de objetos arquitectónicos y escénicos como objetos con una ontología propia, y que operan de maneras insospechadas en el desarrollo de los acontecimientos, el tono y ritmo del cortometraje.

Con respecto a las audiciones, los encuentros con el profesor Mora y Jaco Ríos me ayudaron a perfilar la estrategia de convocatoria y ejercicios para definir a los intérpretes de cada personaje. Por mi cuenta, adelanté la búsqueda del papel de Nadia: una mujer de 25 años, habitante de la ciudad desde hace cuatro años; con ojos prominentes y la piel morena, matizada por la palidez anémica; de voz profunda y ronca, que resaltan se carácter independiente, aunque sea indecisa. A la fecha hay un acuerdo con una persona que recoge esta descripción y está interesada y dispuesta a interpretar a Nadia.

Para el papel de Geo se definió reducir la búsqueda a la UdeA donde reconozco la presencia de población del sur y centro del país; uno u otro funcionarían para interpretar a Geo. Mientras que para el papel de Gregorio Hernández la búsqueda se ha estimado virtual en grupos de venezolanos en Medellín.

Por último, la etapa visualización concluye en la definición del punto de vista al interior del cortometraje. Me inclino por el flujo entre el punto de vista de los tres personajes, como recurso para la aparición del anacronismo en devenir del presente. Consciente de las interferencias que esto puede suponer, la negación de un único punto de vista es un riesgo que me emociona tomar.

### **7.3 Puesta en escena**

*Ad portas* de esta etapa donde todo es perentorio, me detuvo el temor de no saber cómo costear lo básico que es la comida y el pago a los actores; no contaba con una estrategia de producción y me tomó tiempo encontrar un equipo para realizar el cortometraje hasta que llegué a un acuerdo con dos egresadas del pregrado.

A la fecha estamos organizando lo que queda de las audiciones del papel de Geo y Gregorio, para proseguir con los trabajos de mesa que concluirán con la construcción de personaje y diseño de producción. Todo este proceso será registrado con fines académicos buscando reducir la aparente escasez de reflexión sobre el quehacer cinematográfico de nuestra latitud.

## **8. Reflexiones y Conclusiones**

A la espera de las convocatorias de Presupuesto Participativo y Estímulos de la Alcaldía de Medellín, el alcance de mi investigación se ve limitada a la exposición del escenario y un primer acercamiento a los personajes apoyado en la experiencia del profesor Mora en el laboratorio de “Fundamentación para la creación de personajes cinematográficos basados en los postulados de Bertolt Brecht”. Mi último propósito será enfrentar un modelo autómatas a un actor que toma consciencia de su actuación oscilando entre su papel y su pensamiento crítico; esto es, que Nadia y Geo se relacionen por oposición tanto a nivel narrativo como actoral.

No cabe duda de que los hallazgos a los que pude haber llegado de haber consumado el rodaje de *Malempia / La vía yerma en* el tiempo provisto por el pregrado, superarían la tímida visión que ofrezco en estas conclusiones. Debo decir que la falta de motivación generalizada jugó en mi contra, que emprendí casi todo este trabajo en un aislamiento que me impidió conformar un equipo con premura, cayendo en una incertidumbre y falta de confianza, que recobro gracias al equipo que hoy me rodea, con el que estamos dispuestos rodar como sea este cortometraje. Por fortuna cuento con estudiantes y egresados de CAM que desde sus posibilidades aportarán lo que haga falta para cumplir el objetivo de esta investigación-creación.

Es por eso que en lo que resta, dedicaré mi tiempo al trabajo de mesa con actores, al tiempo que el equipo de producción adelanta las labores de preproducción de cara al rodaje, y los departamentos creativos conforman sus propuestas creativas. Llegará el día en que este trabajo salga a la luz sobre la pantalla más familiar a los estudiantes de CAM, la sala del Camilo Torres.

Llegado a este punto, creo haber demostrado cómo acaba siendo integrada la significación alegórica en la virtualidad de la puesta en escena dispuesta para el cortometraje *Malempia/ La vía yerma* a través del guion y bitácoras que se incluyen como entregable final. Esto se aprecia con claridad en la construcción del espacio escénico que conserva el realismo de la arquitectura, aunque su apariencia singular y deformada llegue a sugerir por el encadenamiento de imágenes, la exaltación de los volúmenes y el movimiento de las superficies, un escenario siniestro y fantástico.

Asimismo, en la opción por el distanciamiento que promulga el teatro épico y en el automatismo en el modelo bressoniano, la alegoría encuentra el vehículo del sentido figurado que esta sugiere. De modo que las actuaciones interrumpidas y fragmentadas puestas en secuencia sobre un escenario como el descrito, acercarán la experiencia del espectador a un trabajo de análisis de los móviles y objetos que se manifiestan en puntos de fuga dispares, (alegóricas).

Espero que el resultado sea el de un paisaje que extravía la referencialidad del espacio escénico, abstrayendo cada espacio (palacio egipcio, torre Eiffel) hacia un lugar

indeterminado del heterogéneo pero semejante espacio urbano del sur global, en el que tantas veces sus habitantes tenemos que ocuparnos de oficios y malestares semejantes a los que se aquejan a los personajes de *Malempia / La vía yerma*. Del mismo modo espero que mi trabajo aporte a la construcción de nuevas miradas y acentos en la cinematografía no solo de esta ciudad que me ha acogido, sino de toda una región que se cuestiona por las formas de presentarnos ante la séptima musa.

## 9. Bibliografía

- Attali, J. (200). *Fraternidades*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid: (1ª ed) Taurus.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona (1ªed) Paidós.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: (1ªed) Alba Editorial.
- Brecht, B. (1948). *El pequeño organón para teatro*. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F. : (1ªed) Ediciones Era.
- Catalá, J. M. (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: (1ª ed.) Paidós.
- Cocteau, J. (2015). *Poética del cine*. Buenos Aires: (1ªed) El cuenco de plata
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Buenos Aires: *Caja negra*.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema*. Buenos Aires: Consonni.
- Miralles, A. (2000). *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.
- Ranciére, J. (2012). *Las distancias del cine*. Pontevedra: Ellago.
- Stanislavsky, K. (1990). *La preparación del actor*. Buenos Aires: Psique.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós.

Bustamante, E. (1958). De Stanislavsky a Brecht. *Mito N°21*.

Berardi, F. (2019) *Suicidio, precariedad y mutilación digital*. [conferencia] Cátedra Alfonso Reyes. Tecnológico de Monterrey.

Grossman, C. (s.f). *La alegoría del viajero inmóvil: un modelo crítico para el cine latinoamericano de la era neoliberal*. [Simposio 9: Voces y miradas desde las artes a la teoría decolonial: aportes para la enseñanza, investigación y divulgación de las artes] VI Congreso interoceánico de Estudios Latinoamericanos.

Mora Yepes, R. (2022). *El odio del padre. El gestus brechtiano en el proceso de construcción de personajes y la dirección de actores para un cortometraje de ficción*. [tesis de maestría, Universidad de Antioquia] Repositorio institucional Universidad de Antioquia.

Rodríguez, R. E. (2013) *La significación alegórica según Walter Benjamin: Límites y potencialidades* [en línea]. IX Jornadas de investigación en Filosofía, 28 al 30 de agosto de 2012, La Plata, Argentina. Disponible en: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2950/ev.2950.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2950/ev.2950.pdf)

Silva, R. (2010) *La inmigración colombiana en el cine reciente*. Universidad del Valle.

### **Filmografía**

Bresson, R. (1951) *Pickpocket*.

Bresson, R. (1967) *Mouchette*.

Costa, P. (2004) *Juventude em marcha*.

Mora, L. (2022) *Los reyes del mundo*.

Restrepo, C. (2020) *Los conductos*.