

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD**

***LAS PASIONES:  
PUESTA EN ESCENA CINEMATOGRÁFICA  
TESIS DOCTORAL***

***AUTORA: MARITZA CEBALLOS SAAVEDRA***

***DIRECTOR: ESTEVE RIAMBAU***

***BOGOTÁ, ABRIL DE 2005***

*A mi familia por su paciencia y apoyo incondicionales*

# Tabla de Contenido

<b>1. ARQUEOLOGÍA DE LAS PASIONES</b> .....	10
1.1. El lugar de la razón en la pasión .....	12
1.1.1. Las pasiones: un ámbito de la razón .....	13
1.1.2. Las pasiones como forma de conocimiento .....	17
1.2. Sobre la acción y la pasión .....	23
1.2.1. Las pasiones del cuerpo o del alma .....	23
1.2.2. Las afecciones y las subjetividades .....	27
1.2.3. Lo voluntario y lo involuntario en la pasión .....	32
1.2.4. Las emociones o las pasiones .....	37
1.3. Una moral de las pasiones .....	41
1.3.1. Las pasiones y la felicidad .....	41
1.3.2. La moralización estoica o el Bien supremo .....	44
1.3.2.1. Estados de aniquilamiento pasional .....	48
1.3.2.2. Estados de equilibrio pasional .....	50
1.3.2.3. Política de las pasiones .....	51
1.3.2.3.1. Las pasiones del pueblo .....	63
<b>2. EL FENÓMENO DE LA AFECTIVIDAD</b> .....	72
2.1. Las emociones como formas de conocimiento .....	74
2.2. Las emociones desde la terapéutica .....	80
2.3. Las pasiones en acto .....	90
2.3.1. La expresión o la comunicación de las emociones .....	92
2.3.2. Representación de las pasiones: la fisonómica .....	95
2.3.3. Lenguaje y pasiones .....	104
2.3.4. Interacción y comportamiento emocional .....	111
2.4. La relación entre emoción y cultura .....	118
<b>3. REPRESENTACIÓN DE LAS PASIONES</b> .....	130
3.1. Cine, vida y pasión .....	136
3.2. Narración y vida humana .....	147
3.3. Cine y narración de ficción .....	151
3.4. De la persona al personaje .....	154
3.5. Notas sobre los géneros y el estilo .....	158
3.6. Metáforas lexicológicas de la pasión .....	165
3.6.1. ¿Qué es la alegría? .....	166
3.6.2. ¿Qué es la tristeza? .....	170
<b>4. OPERATIVIDAD DEL MODELO DE ANÁLISIS</b> .....	182
4.1. Las pasiones en el cine .....	182
4.2. Análisis: Cóncores no entierran todos los días (1984) .....	184
4.2.1. Aspectos Generales .....	184
4.2.1.1. Ficha técnica .....	184
4.2.1.2. Contexto de la película .....	184
4.2.1.3. Sinopsis .....	184
4.2.2. Narración .....	185
4.2.2.1. Bloques narrativos .....	185
4.2.3. Relación historia-argumento .....	190
4.2.3.1 Aspectos lógicos .....	190
4.2.3.2 Aspectos temporales .....	193

4.2.3.2.	Aspectos espaciales .....	197
4.2.4.	Personajes .....	198
4.2.4.1.	Caracterización .....	198
4.2.4.2.	Función de los personajes .....	200
4.2.5.	Aspectos pasionales .....	201
4.2.5.1.	Interacciones .....	202
4.2.5.2.	Ruta pasional del protagonista.....	203
4.2.5.3.	Duración de las pasiones .....	208
4.2.5.4.	Representación espacial de las pasiones .....	210
4.2.5.5.	Acciones e interacciones pasionales .....	214
4.2.6.	Composiciones pasionales .....	215
4.3.	Análisis: Confesión a Laura (1991) .....	219
4.3.1.	Aspectos Generales .....	219
4.3.1.1.	Ficha técnica .....	219
4.3.1.2.	Contexto de la película .....	219
4.3.1.3.	Sinopsis .....	220
4.3.2.	Bloques narrativos y escenas .....	221
4.3.2.1.	Bloques narrativos .....	221
4.3.3.	Relación historia-argumento .....	223
4.3.3.1.	Aspectos temporales .....	223
4.3.3.2.	Aspectos lógicos .....	228
4.3.3.3.	Aspectos espaciales .....	229
4.3.4.	Personajes .....	230
4.3.4.1.	Caracterización .....	230
4.3.4.2.	Función de los personajes .....	232
4.3.4.3.	Interacciones .....	232
4.3.5.	Aspectos pasionales .....	234
4.3.5.1.	Ruta pasional del protagonista.....	235
4.3.5.2.	Duración de las pasiones .....	239
4.3.5.3.	Representación espacial de las pasiones .....	241
4.3.5.4.	Acciones e interacciones pasionales .....	244
4.3.6.	Composiciones pasionales .....	245
5.	<b>CONCLUSIONES</b> .....	249
6.	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	259
7.	<b>ANEXOS:</b> .....	272
7.3.	Anexo 1. Semántica de las pasiones.....	273
7.4.	Anexo 2. Planos Cóndores no entierran todos los días. ....	290
7.5.	Anexo 2. Planos Confesión a Laura .....	328
7.6.	Anexo 3. Cóndores no entierran todos los días.....	352
7.7.	Anexo 4. Confesión a Laura .....	353

## Esquemas e ilustraciones

Esquema 1. Persona e interacción .....	133
Esquema 2. Transformaciones pasionales en el filme .....	134
Esquema 3. Edades de la vida humana .....	171
Esquema 4. Cuadrado mágico .....	176
Esquema 5. Configuración pasional de León María Lozano .....	216
Esquema 6. Configuración pasional del miedo/terror .....	217
Esquema 7. Configuración pasional del miedo/fortaleza.....	218
Esquema 8. Configuración pasional de Santiago.....	246
Ilustración 1. El caballero, la muerte y el diablo. Alberto Durero (1513).....	173
Ilustración 2. La celda de San Jerónimo. Alberto Durero (1513).....	174
Ilustración 3. Melancolía i triste y agobiante. Alberto Durero (1514) .....	175
Fotografía 1. Cóndores no entierran todos los días. Los principios del Cóndor.....	184
Fotografía 2. Cóndores no entierran todos los días. Entierro del banquero 2.....	190
Fotografía 3. Cóndores... León María en su casa.....	197
Fotografía 4. Cóndores... Preparación de la refriega del 9 de abril .....	201
Fotografía 5. Cóndores... Doña Gertrudis.....	203
Fotografía 6. Cóndores... Matanza de la Resolana .....	214
Fotografía 7. Confesión a Laura. 9 de abril de 1948 .....	218
Fotografía 8. Confesión a Laura. Santiago y Josefina.....	233
Fotografía 9. Confesión a Laura. Santiago llegando a su apartamento .....	235

# Introducción

Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias a sus enemigos. “Me susté cuando lo vi de frente –me dijo Pablo Vicario--, porque me pareció como dos veces más grande de lo que era”. Santiago Nasar levantó la mano para parar el primer golpe de Pedro Vicario, que lo atacó por el flanco derecho con el cuchillo recto.

-¡Hijos de puta! –gritó.

El cuchillo le atravesó la palma de la mano derecha, y luego se le hundió hasta el fondo en el costado. Todos oyeron su grito de dolor.

-¡Ay mi madre!

Pedro Vicario volvió a retirar el cuchillo con su pulso fiero de matarife, y le asestó un segundo glope casi en el mismo lugar. “Lo raro es que el cuchillo volvía a salir limpio”, declaró Pedro vicario al instructor. “Le había dado por lo menos tres veces y no había una gota de sangre”. Santiago Nasar se torció con los brazos cruzados sobre el vientre después de la tercera cuchillada, soltó un quejido de becerro, y trató de darles la espalda. Pablo Vicario, que estaba a su izquierda con el cuchillo curvo, le asestó entonces la única cuchillada en el lomo, y un chorro de sangre a alta presión le empapó la camisa. “Olía como él”, me dijo. Tres veces herido de muerte, Santiago les dio otra vez el frente, y se apoyó de espaldas contra la puerta de su madre, sin la menor resistencia, como si sólo quisiera ayudar a que acabaran de matarlo por partes iguales. “No volvió a gritar”, dijo Pedro vicario al instructor. “Al contrario: me pareció que se estaba riendo”. Entonces ambos siguieron acuchillándolo contra la puerta, con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo. No oyeron los gritos del pueblo espantado de su propio crimen. “Me sentía como cuando uno va corriendo en un caballo”, declaró Pablo Vicario. Pero ambos despertaron de pronto a la realidad, porque estaban exhaustos, y sin embargo les parecía que Santiago Nasar no se iba a derrumbar nunca. “Mierda, primo –me dijo Pablo Vicario—no te imaginas lo difícil que es matar a un hombre!”.

*(Fragmento de Crónica de una muerte anunciada, Gabriel García Márquez, 1993)*

Hablar de las pasiones hoy se ha puesto de moda. Y es porque, desde hace muchos años, el mundo de los afectos ha sido excluido de los estudios sociales, de la semiótica y de la comunicación. Pero sí han estado presentes en la perspectiva psicológica desde una visión más individual e interior. Sin embargo, como mostraré a lo largo de la tesis, hablar de afectos no es lo mismo que hablar de pasiones. Las pasiones nos sitúan en el lugar de la acción y en relación con la razón, el cuerpo y el alma.

Mi horizonte de comprensión está guiado por las preguntas de ¿por qué actuamos?, ¿qué nos motiva a hacerlo de la manera en que lo hacemos?, ¿cómo actuamos? Las explicaciones van desde las estructuras mentales hasta los comportamientos socialmente aprendidos. El concepto mismo tiene raíces profundas en la cultura y en el lenguaje, son un lugar privilegiado para explicar la moral, el justo medio, lo permitido y lo no permitido en una cultura.

Ahora bien, para entender la pasión es necesario analizarla, explorarla en su funcionamiento. Y es allí donde el cine juega un papel central. Es indudable que el cine plantea los dilemas del ser humano. Personajes inmersos en sus pasiones, sus deseos, sus ambiciones. Son las pasiones, no frente a la razón, sino frente a los imperativos éticos. Al mostrar la conducta humana en personajes individuales, puede mostrar todos sus matices, sus sutilezas, los momentos de incertidumbre.

Así que en mi trabajo surge una propuesta de modelo de análisis de las pasiones en el cine. Pero no por el cine mismo, sino porque quiero empezar a dibujar un hilo conductor entre la comunicación interpersonal –particularmente de la interacción– y la comunicación mediada, desarrollada a través de soportes, de dispositivos –en este caso el cine como lugar ejemplar–. Considero, pues, que no puede existir una ruptura entre nuestras vivencias –nuestras relaciones en presencia–, y las vivencias proporcionadas y promovidas por los

medios de comunicación. Debe existir una continuidad entre nuestras formas de expresarnos en la vida cotidiana, y las relaciones e interacciones puestas en escena en los medios. Continuidad de lenguaje, de acción, de pasión y de emoción.

Hay antecedentes recientes a mi estudio, no específicamente iguales, pero que pueden considerarse pasos próximos a mi interés como “La mirada cercana”<sup>1</sup> en que se hace el análisis de unos fragmentos del filme, como formas ejemplares y representativas de la totalidad. Solo una serie de planos. Esta aproximación es similar a mi concepción del filme como documento donde se muestran formas de pensar y de ver. Hace la disección del filme, desarticulando las piezas, utilizando micro secuencias que luego relaciona con la totalidad. También está el trabajo “La mirada en el temps”<sup>2</sup> que analiza el cine de hollywood a partir del concepto de la mirada. La mirada de la pupila que recorre las imágenes, la mirada que reconstituye el sentido del filme y está a merced de los indicios y la pasión, evocada en todos los filmes clásicos y que mueve al espectador y lo involucra en la aventura de la historia. En este caso, el interés por el tema de la pasión en el cine es similar, sin embargo, con concepciones conceptuales distintas. Y aunque hay similitud en el interés por el análisis cinematográfico, mi búsqueda es especialmente conceptual y metodológica.

El trabajo que presento se desarrolla en cuatro partes. La primera, es un recorrido conceptual por el término pasión. Especialmente desde el punto de vista de la filosofía. Ya que el concepto fue muy utilizado hasta Spinoza y luego olvidado o mejor, reemplazado por el término emoción. Aquí desarrollo las relaciones acción-pasión, pasión-razón, cuerpo-alma y emoción-pasión.

En el segundo capítulo abordo la pasión, pero desde un punto de vista metodológico. Los modelos de análisis desde diferentes enfoques como la teoría cognitiva, la psicología, la antropología, la comunicación (o mejor interacción) y la semiótica. De ahí salen las categorías centrales que definen el enfoque metodológico que desarrollaré después.

---

<sup>1</sup> Zunzunegui, S. La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Barcelona: Paidós, 1996.

<sup>2</sup> Bou, Nuria. La mirada en el temps. Barcelona, Llibres a L'abast, 1996.



En el tercer capítulo presento el modelo de análisis propuesto, con las justificaciones y explicaciones pertinentes, que luego dan lugar, en el cuarto capítulo, a una aplicación y prueba del modelo en dos filmes de cine colombiano: *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990, 90 minutos) y *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden 1984, 90 minutos).

# 1. Arqueología de las pasiones

Después de miles de años de pensamiento ¿sabemos exactamente qué es la pasión?, ¿cuál es su naturaleza?, ¿a qué nos referimos cuando en las circunstancias más cotidianas hacemos referencia a “la fuerza de la pasión”, o “momento de pasión”?, ¿podemos entenderla sin necesidad de recurrir a profundos razonamientos o disquisiciones científicas?, ¿es el resultado de diversos procesos de filtración y tamizado de la cultura como parte de una “memoria colectiva”?

En primer lugar, una mirada desatenta encuentra que, la pasión es la contraparte de la acción, su polo negativo. Es concebida como pasividad, noción cara a la filosofía de raíces aristotélicas que se desarrolló en el medioevo y que distinguía entre *Actio* y *Passio*<sup>1</sup>. Pero la “sabiduría popular” parece indicar, en algunas apropiaciones, una cosa completamente distinta. Lejos de la pasividad que define la pasión según la tradición filosófica, el “vulgo” distingue cierto poder de producción de la pasión, cierta actividad creativa en su proceder. Ya no diremos que sufrimos la pasión, sino que ella es el hilo que permite la producción de ciertas acciones que sin su consentimiento no podrían realizarse<sup>2</sup>. La pasión no *atacaría* a un supuesto sujeto límpido y virgen —que en últimas es en lo que se funda la versión metafísica—, al contrario, ella constituiría con toda su potencia al sujeto mismo y su voluntad.

Pero, ¿cómo desentrañar en medio de posiciones tan contradictorias, la naturaleza de la pasión? Con este fin, en este capítulo buscaré aproximarme al concepto mismo de pasión desde su origen. Los primeros estudios filosóficos, los primeros tratados, con un horizonte: entender el fenómeno globalmente como parte de la vida, parte del sentido de las relaciones y de la sociedad, como parte de algo ya en desuso como “el ser”.

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Metafísica*, Madrid: Espasa Calpe, 1972, Libro Quinto, XXI y Libro noveno, V y VIII.

<sup>2</sup> Trías, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Madrid, Taurus Ediciones, 1979.

Existen múltiples definiciones de pasión. Aristóteles en su *Metafísica* dice que la pasión es una de las cualidades que puede alternativamente revestir un ser; “como lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesantez y la ligereza, y todas las demás de este género”<sup>3</sup>. Señala que el acto de estas cualidades es transitar de una a otra. “Pasión, en este último caso, se dice más bien de las cualidades malas, y sobre todo se aplica a las tendencias deplorables y perjudiciales”<sup>4</sup>. El nombre de pasión, se da a una “grande y terrible desgracia”. Para Zenón la pasión es una variedad del emotivo (πξαθη) es un movimiento antinatural del alma, un impulso fuera de control<sup>5</sup>, así que el deseo (θυμδζ), y el impulso (πξαθζ), deben eliminarse. Cleantes decía que eran fuerzas o potencias, y que a la fuerza de las pasiones había que oponer la fuerza de las virtudes.

¿Es la pasión una desgracia? Para todos por igual, las pasiones son excesivas, desbordadas; son impulsos, de ahí la necesidad de eliminarlas. El lugar “negativo” asignado a las pasiones está ligado a la relación que establece, o mejor, que no establece con la razón.

Pero también hay autores que las consideran una forma de conocimiento. Para Descartes son percepciones “cuando empleamos esta palabra para designar todos los pensamientos que no son acciones del alma o voluntades”, o sentimientos “porque son recibidas en el alma de la misma manera que los objetos de los sentidos exteriores, y el alma no las conoce de otro modo”; pero podemos mejor aún, “llamarlas emociones del alma, no sólo porque ocurren en ella, o sea a todos los diversos pensamientos que le llegan, sino particularmente porque, de todas las clases de pensamientos que el alma puede tener, ninguno la agita y la conmueve tan fuertemente como estas pasiones”.

---

<sup>3</sup> Ibid. Libro quinto, XXI.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Cfr. Diógenes Laercio. 7. 110, en *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. J. Von Arnim, I.205

Para Hume, la pasión es una violenta emoción de la mente producida por las cosas que nos agradan o desagradan. Para Spinoza, son una variante fundamental para la constitución del sujeto. Las pasiones son concebidas como hechos individuales, propios de cada cual. Pero queda claro que las pasiones intervienen decididamente en nuestras relaciones con el mundo. Es decir, las pasiones pueden ser definidas como vínculos eficaces con el exterior que determinan el proceder de los hombres, razón por la cual, podemos deducir que de la actitud que el hombre tome ante sus pasiones se derivará, como consecuencia inevitable, una actitud de este frente al universo entero. Las relaciones con los otros o con lo otro se plantean como conflictivas, como generadoras de inestabilidad.

En las definiciones se hacen evidentes las múltiples miradas, que al final, son múltiples aspectos de la pasión: lo activo o pasivo, la razón o sin razón, la virtud o el pecado, el cuerpo o el alma; son las variantes conceptuales que la filosofía ha desarrollado a lo largo de muchos siglos. Cada uno de estos aspectos son los que desarrollaré a continuación.

## 1.1. El lugar de la razón en la pasión

¿De qué modo se relacionan las pasiones con la razón? Cuando se habla de las pasiones, decir impulsos, podría querer decir: sin proceso, sin intermedios. Sin embargo, las concepciones han girado en torno a dos posturas: 1. una acción es moralmente buena por el resultado de una lucha de elementos internos de la personalidad. Luchan el sentido de lo que es correcto y la facultad de desear; o, 2. la cuestión -especialmente para Crisipo- tiene que ver más con un problema de salud o enfermedad de un individuo. La pasión es una enfermedad, o mejor, una perturbación, una agitación violenta del alma<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Estobeo, Ecl, e, p. 39, 8 W, en *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. J. Von Arnim. I, 206.

En la primera postura, el centro está en la razón como el elemento que puede determinar un final positivo en la lucha de las tendencias pasionales. En la segunda, se piensa al sujeto como una unidad, quiere decir que la razón forma parte de los impulsos, así que se trata de lograr la curación de la persona que está perturbada. No es tanto un acto intelectual en que el hombre decide o escoge sus cursos de acción; es más bien lo que podríamos llamar *carácter*, lo que hace que tanto el comportamiento racional e irracional sea según el tipo de persona. Según los estoicos “en un hombre saludable no hay contraste entre razón y emociones; de ahí que estas “emociones” puedan describirse como estados racionales”<sup>7</sup>.

### **1.1.1. Las pasiones: un ámbito de la razón**

Crisipo puso a las pasiones en la razón y juzgó que eran juicios equivocados, así que era necesario corregir tales juicios equivocados y buscar poseer unos claros y que deberíamos preocuparnos porque el impulso obedezca a la razón. Las emociones racionales o irracionales son estados de la mente<sup>8</sup>, así los efectos emocionales son una parte –y una parte inseparable, en realidad— del juicio mismo. En otras palabras, para Crisipo no hay algo como un acto puramente racional, si por racional queremos decir realizado por un intelecto solo, sin emociones. Los juicios son nuevos estados en la personalidad, de ahí que la impasibilidad no sea posible puesto que los actos mentales, ya de suyo son incapaces. Lo contrario supondría la muerte.

Las emociones son tipos de juicios y todos los juicios implican emociones buenas o malas<sup>9</sup>. Quiere decir que, en el proceso de desarrollo de las pasiones, la razón puede tener un lugar y que las pasiones indisciplinadas a la razón deben ser reemplazadas por buenos razonamientos, es decir, estados apropiados. Como lo plantea Panecio, no se trata de buscar la ausencia de emociones *per se*, sino la

---

<sup>7</sup> J. M. Rist, *La filosofía estoica*, Barcelona: Grijalbo, 1995 (1969 primera edición en inglés). Pág. 36.

<sup>8</sup> Ibid. Pág. 41.

<sup>9</sup> Ibid. Pág. 45.

ausencia de emociones irracionales y malas<sup>10</sup>. Como en el caso de los hombres sabios, para quienes incluso, se prescribía el placer, pero asociado a la razón.

Para Zenón, las pasiones son un impulso fuera de control, resultado de un juicio incorrecto<sup>11</sup>, es decir, antes estaría la patología que sería la causante de la falta de razón. Diógenes dice incluso que, “la razón es la artífice del impulso”<sup>12</sup>, y más aún, que todo acto del ser humano es tanto racional como físico. Por el contrario Posidonio creyó que la razón, que está hecha para la contemplación de la verdad, no podía ser fuente del mal, entonces dijo que las pasiones procedían de las rebeldías de la sensualidad contra las tendencias superiores, así que era necesario abolir las tendencias irracionales<sup>13</sup>.

Hume, en cambio, presenta por primera vez a las pasiones no como una sombra infernal de la razón o como la antítesis salvaje de esta, si las pasiones se resisten al escrutinio racional a tal punto que la sola reflexión no asegura vencer el vicio o ganar la virtud no es porque sean excesivas, incontrolables o irracionales, sino porque inauguran un campo heterogéneo a la razón, por lo que es apenas lógico el hecho de que nuestras pasiones no siempre sean modificables a partir de las valoraciones objetivas que tenemos de los estados de cosas.

Desde esta perspectiva, la razón es una facultad que opera por la asociación de ideas abstractas y por el razonamiento sobre cuestiones de hecho. La razón, entonces, “sólo puede establecer la existencia de objetos y determinar las relaciones de hecho entre ellos o las relaciones entre sus ideas”<sup>14</sup>, lo que indica su imposibilidad para acceder, al menos directamente, sobre el ámbito práctico. Sólo pueden ser objetos de la razón aquellas relaciones (de ideas o de cuestiones de hecho)

---

<sup>10</sup> Cicerón, **Los oficios**. Trad. Manuel Valbuena. Madrid: Aguilar, 1963. 1.65.

<sup>11</sup> Cf. Porfirio, en Estobeo, Ecl., 1, p.347, 21ss W, en **Stoicorum Veterum Fragmenta**, ed. J. Von Arnim. SVF, I 377.

<sup>12</sup> Diógenes Laercio, 7.86, en **Stoicorum Veterum Fragmenta**, ed. J. Von Arnim, III, 178.

<sup>13</sup> Cicerón, **Los oficios**. Ob. Cit., 1.152-161. Ejemplos que cuenta el autor sobre Posidonio.

<sup>14</sup> Hume, David. **Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales**. Traducción e introducción de José Luis Tasset. Barcelona: Anthropos.1990. Pág. 34.

susceptibles de ser verdaderas o falsas, es decir, que puedan “definirse como un acuerdo o desacuerdo bien con ideas bien con los hechos”<sup>15</sup>:

Por consiguiente, todo lo que no sea susceptible de tal acuerdo o desacuerdo será incapaz de ser verdadero o falso, y en ningún caso podrá ser objeto de la razón<sup>16</sup>. De esto se deduce entonces, que todo aquello que no pueda expresarse como una proposición (un enunciado con valor de verdad) es ajeno al ejercicio racional. En este orden de ideas, las pasiones no pueden relacionarse directamente con la razón por cuanto no serían expresables como proposiciones: del amor no puedo afirmar que sea verdadero o falso, sólo puedo afirmar su existencia vívida. La razón no puede nunca por sí misma ser un motivo para la voluntad, y no puede tener influencia alguna sino en cuanto afecta a alguna pasión o afección<sup>17</sup> o lo que es igual, la razón es incapaz de motivar nuestros comportamientos, es más, ni siquiera puede valorarlos, por lo que debe deducirse que en el plano de lo práctico la razón está subordinada a las pasiones.

Sin embargo, no podemos dejar a un lado el hecho verídico de que las pasiones siempre se presentan asociadas a un conjunto de ideas, de proposiciones. Si el amor en sí mismo no es objeto de la razón, sí lo son aquellos juicios que lo acompañan. Hume se da cuenta que los juicios que se asocian a las pasiones son de dos tipos: unos se refieren al objeto de la pasión, otros se refieren a los medios que permiten alcanzar dicho objeto. Así, mientras el amor es irreducible a la razón —por lo que no puedo dudar de su existencia y su preponderancia en el ámbito práctico—, saber si el objeto que amo es digno de tal atención, o si las estrategias que uso para atraerlo hacia mí son las correctas, sí puede ser objeto de reflexión racional.

Si la razón no puede ser la fuente del juicio de valor, habrá que buscar el origen de este en el sentimiento, pues Hume encuentra que este surge de modo

---

<sup>15</sup> Ibid. Pág. 37.

<sup>16</sup> Ibid. Pág. 37.

<sup>17</sup> Ibid. Pág. 139.

espontáneo en nosotros ante acciones susceptibles de lo que consideramos valoración moral. De esta manera, niega la existencia de una "razón práctica"<sup>18</sup> y la posibilidad de una fundamentación racional de la ética, pues el objeto de la moral (pasiones, voliciones y acciones) no es susceptible de ese acuerdo o desacuerdo entre las ideas sobre las que se basan lo verdadero y lo falso que es la razón.

¿Qué es la razón para Hume? Aunque él no mantiene en su obra una única acepción, Tasset encuentra que en autor la razón representa una facultad o principio cuya doble función es, por un lado, la de comparar ideas o considerar las relaciones abstractas que formamos entre las cosas y que se van afirmando según el hábito (pensamiento abstracto), y por otro lado, la de realizar inferencias sobre cuestiones de hecho, es decir, hacer relaciones entre los objetos de los cuales nos informa la experiencia. El mismo Tasset resume su posición frente al concepto de razón así:

“...una facultad encargada del discernimiento de la verdad y la falsedad, que se ejerce u opera bien mediante el razonamiento abstracto (relaciones de ideas), bien por el probable (cuestiones de hecho)”<sup>19</sup>.

En esta definición Hume sustrae a la razón del campo de lo práctico, le quita su valor ético y político y la convierte en un principio intelectual que funciona a partir de leyes claras como lo son las de asociación y contigüidad. Pero, ¿por qué motivo entonces, cuando el hombre actúa, se supone movido por la razón?. Es ahí donde el filósofo considera el problema de las pasiones y lo relaciona con otro concepto fundamental en su obra: la noción de *hábito*.

Distingue las pasiones directas, que surgen de modo inmediato del placer o del dolor. Y otras indirectas que surgen también del placer y del dolor, pero lo hacen por intermedio de sus ideas. La distinción no utiliza esencialismos o innatismos, tiene como soporte la experiencia del sujeto. Es la experiencia misma la que dicta la

---

<sup>18</sup> Más recientemente, el concepto de razón práctica se desarrolla en la teoría de la acción que se identifica con las condiciones de inteligibilidad de la acción sensata, aquella de la cual se puede dar cuenta a uno mismo o a otros, y estos otros la acepten como inteligible.

<sup>19</sup> Hume, David. Ob. Cit., Pág. 20



naturaleza de las pasiones y, por tanto, es la experiencia misma la que demuestra que el orden de las ideas es secundario al orden pasional, ya que este último es más inmediato que el primero y se nos da sin más. Es decir, existen pasiones frías, ligadas a una racionalidad y compatibles con una estructura de orden al servicio de los intereses y las pasiones calientes que son rebeldes a la razón y a la voluntad.

Para este autor la pasión es “[...] una violenta y sensible emoción de la mente, producida cuando se presenta un bien o un mal, o cualquier objeto que por la constitución original de nuestras facultades sea apropiado para excitar un apetito”<sup>20</sup>.

Esta definición comparada con la de la razón, evidencia que la acción se ve limitada por el dominio de la experiencia sensible más que por las ideas que el sujeto tiene en su mente. Es decir que en virtud de la experiencia y de la naturaleza, tanto de las pasiones como de la razón, las pasiones tienen la capacidad de afectar más el comportamiento que los razonamientos de los cuales podamos ser capaces.

### **1.1.2. Las pasiones como forma de conocimiento**

Si bien Hume saca a la razón de las cuestiones de la vida práctica, Descartes subraya la importancia de la razón –y de la experiencia—para conducirse en la vida. La virtud será el actuar de acuerdo a lo que se juzga mejor; el virtuoso, será aquel que se conduzca conforme a su razón y que, con tiempo y sosiego, reflexione sobre el conocimiento de sus pasiones, pues aunque estas son buenas por naturaleza, su mal uso o exceso puede ser el causante de “todo el mal (...) de esta vida”<sup>21</sup>.

Las emociones, en Descartes, son experiencias mentales, acontecimientos interiores que percibimos. Su propuesta puede llamarse “enfoque epistemológico de las emociones”<sup>22</sup>, en la medida en que aparecen como un fenómeno cognoscitivo, evidenciado por el método de introspección psicológica que utiliza y el interés por

<sup>20</sup> Descartes, *Las pasiones del alma*, Aguilar, Buenos Aires, 1965. Pág. 21

<sup>21</sup> J. V. Arregui, Descartes y Wittgenstein sobre las emociones, en *Anuario Filosófico*, 1991, No. 24, pag 185.

<sup>22</sup> A. Kenny, *Actino, emotion and will*, 12 – 3. Clarendon Press, Oxford, 1989, Pág. 2.

mostrar lo que sucede en el cuerpo. Señala que las emociones y las pasiones son algo que se siente, son “una percepción, algo de lo que somos inmediatamente concientes”<sup>23</sup>. Sobre estas ideas se construye la psicología moderna y se orientan la mayoría de los estudios sobre las emociones. Quiere decir que ha tenido un importante rango de influencia en las teorías posteriores.

En este autor se enfatiza en el valor cognoscitivo que toda la afectividad aporta sobre el estado de ánimo, más que sobre la realidad. Incluso algunos autores posteriores afirman que son algo que solo opera en el sujeto, como un cambio, sin referirse a algo exterior. Afianza la idea de las pasiones ligadas a la razón. Idea que ya estaba presente en los estoicos pero que en el paso histórico por el cristianismo, quedó mitigada. Igualmente, marca la separación entre religión y moral cuando señala que la razón le permite al hombre auto reconocer lo bueno y lo malo de su pasión, dado como un mérito personal y no como un mérito Divino. “La moralidad no es concesión de la sangre ni de la Gracia, sino obra práctica”<sup>24</sup>. Ahí una profunda diferencia con Hume.

En sus análisis sobre el amor y el odio, Descartes muestra que aunque son pasiones antitéticas por definición, son también análogas en tanto el alma las conoce a través de los sentidos y de la razón. Respecto a través de qué las conoce el alma podemos distinguir dos clases de odio y dos de amor: si viene de los sentidos se dirá, que si produce placer y se considera beneficioso para sí, es bello; y si por el contrario, produce molestia al alma, será feo. Por otra parte, si el alma conoce estas pasiones a través de lo que dicta la razón, diremos que los objetos que ella considera beneficiosos causan complacencia, mientras que los que juzga nocivos, le producen aversión. Como racionalista, Descartes cree que aquellas pasiones que el alma conoce a través de los sentidos son engañosas puesto que los sentidos están

---

<sup>23</sup> J. V. Arregui, Ob.Cit., Pág. 293.

<sup>24</sup> B. Matamoro, Pasiones Barrocas, en *Isegoría*, No. 17, 1997. Pág. 188.

sometidos al equívoco constante, sin embargo, no considera falsas estas pasiones, sino que dirá que son “menos verdaderas” que las que provienen del juicio recto.

Con el amor y el odio, Descartes encuentra evidencia concreta del fuerte lazo que une a las acciones del cuerpo con ciertas ideas. Las pasiones, que ocupan con tal fuerza el alma, que impresionan al cerebro de forma tal que obliga a considerar el objeto amado u odiado con insistencia, se demuestra que la memoria se hace posible gracias a la asociación de una acción corporal y una idea que, atravesadas por diversas pasiones, se enlazan con tanta fuerza, que en adelante se le presentan al sujeto siempre unidas. Y dado que en la vida estamos sujetos a contingencias imprevisibles para cada uno, es comprensible porqué cada hombre es distinto de los de su misma especie: cada uno ha construido una memoria distinta, a través de las experiencias de su vida.

¿Qué pasión es más importante para el crecimiento moral del sujeto? Con las pruebas empíricas de los efectos que causan en el cuerpo cada una de las pasiones, el filósofo demuestra que la pasión del amor es útil para la salud pues “se siente un dulce calor en el pecho y (...) en el estómago, se hace la digestión más rápidamente<sup>25</sup>”; mientras que el odio dispone a pensamientos amargos que envenenan el cuerpo. Si recordamos bien la cuestión de la memoria, es evidente que el amor y el odio fijan y conducen a pensamientos alegres, placenteros, amargos y tristes, según la tendencia del sujeto a darle más cabida a unos pensamientos que a otros.

Sin embargo, Descartes juzga que el odio puede llegar a ser una pasión en cierta forma más importante que el amor pues, para el filósofo, rechazar lo nocivo genera mayor crecimiento moral, que adquirir un bienestar sin el cual se puede vivir holgadamente. Esto es evidente al menos en el dominio de la vida práctica, pero en el dominio de la razón, el amor tiene un inmenso valor por encima del odio, pues el amor

---

<sup>25</sup> Ibid. pag. 109.

que nace del conocimiento verdadero, perfecciona al sujeto y lo hace partícipe de una alegría sin par, que difícilmente se verá aminorada por los males que ataquen al hombre en su vida.

Lo que sí es claro, es que distinguir entre en qué momento unirse o retirarse de los objetos, le es complicado a la razón, pues el cuerpo impresiona con más fuerza el alma, y si bien el odio ayuda en la vida práctica a rechazar cosas que nos harían más débiles moralmente, también es cierto que conlleva a la tristeza y hace perder cosas que, potencialmente, podrían sernos útiles.

Spinoza profundiza aún más en esto de las pasiones y el conocimiento. Determina tres niveles: las afecciones, las nociones y la intuición. Y utiliza un ejemplo para explicar la diferencia entre idea y afecto: Camino por la calle y me encuentro con Pedro que me resulta sumamente antipático y luego giro y me encuentro con Pablo que me parece encantador. Nuestras ideas se suceden permanentemente, la vida cotidiana está constituida por series y coexistencias de ideas: miro a Pedro, miro a Pablo<sup>26</sup>.

A partir de esta descripción señala que hay ideas adecuadas en tanto se explican por nuestra esencia, e inadecuadas si se atienen a los efectos. En otras palabras, una idea adecuada se remonta a las causas mientras que una idea inadecuada se queda atrapada en las consecuencias. Volvamos al ejemplo: Imaginemos que me encuentro con Pedro y me siento mal, la idea que tengo de Pedro la formo a partir de lo que le sucede a mi cuerpo cuando se encuentra con él, por lo que es evidente que esta idea dice más de mi propia constitución que de la constitución de Pedro. Spinoza nos llamará por esto “autómatas espirituales”, pues no tenemos ideas sino que las ideas se afirman en nosotros. Ideas de este tipo son necesariamente inadecuadas porque expresan el efecto de un cuerpo sobre el nuestro, así, veo a Pedro y me entristece tal encuentro, pero no sé porqué me afecta

---

<sup>26</sup> Spinoza, B., *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editorial Nacional, 1975. Parte tercera: la naturaleza y el origen de la afectividad.

de esa manera. Nuestro estado natural es de ignorancia, vivimos al azar de los encuentros, y las ideas que tenemos corresponden a las huellas que tantos tropiezos nos imprimen.

“Todos actúan según sus afecciones”<sup>27</sup>. Es decir, la mente no define si podemos o no hacer algo. La mente, su deseo y la determinación corporal están unidos en la misma disposición. En el primer nivel de conocimiento, el hombre —como cuerpo pasivo cuya potencia de actuar no le pertenece enteramente sino que está sujeta a contingencias— equivoca los efectos con las cosas, es decir, piensa que eso que percibe sólo a través de los efectos que causa en él es realmente el objeto. Entonces el hombre que ignora las causas piensa que las drogas son el demonio mismo (o más peligroso aún, el ángel en persona) por los diversos trazos que ella le ha dejado, pero es incapaz de preguntarse porqué una droga afecta de esta manera su cuerpo y de esta otra manera cualquier otro, y sataniza o glorifica sin saber absolutamente nada. En este nivel, el hombre puede vivir convencido de su libertad pues ignora por completo qué fuerzas lo guían y, como dice Nietzsche, se produce la típica ilusión auditiva que consiste en creer que donde no se escucha nada es porque tampoco hay nada, y soy el que maneja su vida a total antojo: soy adolescente, esclavo sonriente, un hombre que sueña con los ojos abiertos.

Pero lo que importa para el sujeto es aumentar su potencia y evitar aquello que disminuye su potencia. Y ahí la imaginación y la memoria juegan un papel central. “Nos esforzamos todo lo posible para imaginar aquellas cosas que aumentan o secundan el poder de nuestro cuerpo... De hecho, el amor no es sino la felicidad acompañada de la idea de una causa externa, y el odio no es otra cosa sino la aflicción acompañada de la idea de una causa externa”. Nos alejamos de aquello que alguna vez nos ha afectó de forma negativa, pues nos volverá afectar de la misma manera.

---

<sup>27</sup> Ibid, Parte tercera: la naturaleza y el origen de la afectividad.

Un conocimiento así es necesariamente inadecuado. No obstante, de ello no podemos deducir que sea falso, pues de una afección no se puede hacer un juicio de verdad, Spinoza acaba con esas filosofías que condenan al hombre a la falsedad y el pecado:

“El segundo tipo de conocimiento se define por la nociones comunes”<sup>28</sup>. Estamos pasando de las ideas-afección a las ideas-noción. Piénsese en el amor: dos cuerpos se componen y forman una individualidad, un cuerpo que no es simplemente la suma de las dos potencias que lo componen y que, como tal, tiene un cierto modo de ser afectado que no necesariamente corresponde a los modos de ser afectados que configuran a cada uno de los amantes. En *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari definen el amor como un “cogito a dúo”, precisamente porque es del tipo de composiciones entre cuerpos que, de acuerdo a su individualidad, en cierto modo independiente de los cuerpos que la componen, se organiza un modo de pensamiento igualmente particular e irreductible a los de la pareja.

La **noción** se eleva a la comprensión de la causa, así que es adecuada, porque hace intervenir a la inteligencia. Si la Razón tiene un papel para Spinoza será precisamente el de ayudar al alma a buscar qué cuerpos se componen mejor con el propio de manera que aumenten su potencia de actuar.

El tercer género de conocimiento es la intuición. Los estados afectivos que surgen del pensamiento racional son relativamente más fuertes que los concernientes a cosas particulares que consideramos ausentes, estos estados afectivos se refieren necesariamente a alguna propiedad común de las cosas, consideradas como presentes y que siempre imaginamos de la misma forma.

El conocimiento intuitivo nos lleva de la mano de Dios y de las esencias formales de las cosas singulares. Es la ética encontrada. Se trata de la comprensión de las cosas particulares que nos lleva a comprender a Dios. “Este tercer tipo de

---

<sup>28</sup> Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*, Tusquets, Barcelona, 1984, pag. 80.

conocimiento procede de la idea adecuada de algún atributo de Dios, al conocimiento adecuado de ser de las cosas; y en la medida en que conocemos más cosas de esa forma comprendemos mejor a Dios, nuestra mayor virtud mental, poder o naturaleza<sup>29</sup>. Se trata de un conocimiento que supone un cuerpo con eternidad. Que no es solo verdadero y actual, sino que se rige por unas “lógicas” que van más allá de nosotros mismos y de nuestras propias relaciones. Conocernos a nosotros mismos no es sólo conocernos ahora, en nuestras composiciones actuales, sino conocernos como eternidad.

## 1.2. Sobre la acción y la pasión

La valoración de las pasiones no se limita a la función que cumple la razón en lo que sentimos o hacemos. No es suficiente concentrarse en lo que sucede al interior de la mente o del alma. Cabe entonces comprender la pasión en un sentido más relacional: ¿quién actúa sobre quién? ¿Qué va y cómo, del interior al exterior, del alma al cuerpo, de lo involuntario a lo voluntario?

### 1.2.1. Las pasiones del cuerpo... o del alma

Para recorrer el trayecto cuerpo-alma-pasiones, es Descartes quien me ayuda a entender. El autor estudia las experiencias del alma pero a partir de “la correlación de efectos entre lo que en esta ocurre y lo que acontece en el cuerpo<sup>30</sup>, concepción que no se separa mucho de la discusión aristotélica sobre la pasión (παθος) que tiene como eje la creencia de que esta era una cualidad del ser opuesta a la acción. La pasión, para el griego, parece responder a lo que llamamos padecer, es sufrir la acción de otro cuerpo sobre el propio y así el alma no es libre. Sin embargo, el

---

<sup>29</sup> Spinoza, B., Ob. Cit., Parte cinco, proposición 25.

<sup>30</sup> Míguez, José Antonio, Prólogo de **El equilibrio pasional en la doctrina estoica y en la de San Agustín: estudio sobre dos concepciones a través de un problema antropológico**. Madrid: Instituto Filosófico Luis Vives, 1945, p.22.

tratamiento que Descartes le dará a esta creencia será profundamente innovador: si “todo lo que se hace u ocurre de nuevo es generalmente llamado por los filósofos una pasión respecto al sujeto a quien ello ocurre, y una acción respecto a aquel que hace que ocurra<sup>31</sup>” y, dado que el cuerpo es, en primera instancia, aquel sujeto que afecta el alma a la cual está unida, es pertinente considerar que un estudio riguroso sobre las pasiones debe atender a las relaciones entre el cuerpo y el alma. El cuerpo es el agente o paciente de la acción y se conecta de alguna manera con el alma.

Descartes hace un análisis propiamente fisiológico del cuerpo antes de arriesgarse a definir qué son las pasiones. Distingue entonces, los pensamientos (que se produce en el alma y sólo se refiere a ella), las percepciones puramente corporales (como los olores y sabores), y las pasiones. Pasa por un análisis fisiológico y psicológico, dando también cuenta de las articulaciones que hay entre, el cuerpo y el alma, dos polos de la naturaleza humana.

El filósofo distingue los pensamientos que se producen en el alma, del calor y el movimiento que caracterizan a los cuerpos sean estos animados o no. Con este conjunto de afirmaciones, se aleja de la creencia de que el cuerpo muere a causa del abandono del alma (pues ella le da su calor y movimiento) y sugiere que el alma se va justamente cuando el cuerpo inicia ese proceso de corrupción de sus principales partes que llamamos muerte. La fuente que alimenta el cuerpo, el principio rector de las funciones del cuerpo, será “un calor continuo en nuestro corazón<sup>32</sup>”, una llama que rige los movimientos y nos proporciona su calor. Los latidos del corazón y la circulación de la sangre a través de un complejo sistema hidráulico, se explican a través de la existencia de esta llama.

Explicado el modo en que funciona el cuerpo, Descartes se preocupa por definir las funciones del alma. Es evidente para el filósofo que lo único que puede ser atribuido al alma son los pensamientos, entre los que distingue las pasiones del alma

---

<sup>31</sup> Descartes, Ob.Cit., pag 43

<sup>32</sup> Ibid, Pág. 48



y las pasiones. Las primeras, corresponden a aquello que proviene directamente del alma y dependen sólo de ella. Básicamente hay dos tipos de pasiones del alma: las que terminan en el alma misma (el pensamiento como tal) y las que terminan en el cuerpo permitiendo su movilidad.

Las pasiones, por su parte, están constituidas por percepciones cuya causa puede ser tanto el cuerpo como el alma. Percepciones del alma conforman la imaginación mientras que percepciones cuya causa es el cuerpo pueden explicar los sueños. La mayoría de percepciones, sin embargo, van al alma por medio de los nervios. De ellas, muchas impresionan nuestros sentidos y se refieren a objetos exteriores a nosotros mismos (Por ejemplo el sentimiento que tenemos al escuchar un sonido), otras se refieren al propio cuerpo como el hambre o el dolor. Las percepciones que el filósofo llamará “pasiones del alma” son aquellas que se producen en el alma misma.

Dice “las sensaciones que se refieren solamente al alma son aquellas cuyos efectos se sienten como en el alma misma<sup>33</sup>”. Lo más interesante es que el filósofo hace tan verdaderas estas pasiones como aquellas que provienen exclusivamente de la impresión de objetos externos. Define las pasiones como las “percepciones o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por algún movimiento de los espíritus”.

“Podemos llamarlas percepciones cuando empleamos esta palabra para designar todos los pensamientos que no son acciones del alma o voluntades, pero no cuando la usamos solamente para designar conocimientos evidentes; pues la experiencia demuestra que no son los más agitados por sus pasiones los que mejor las conocen, y que éstas figuran entre las percepciones, que la estrecha alianza que existe entre el alma y el cuerpo, hace confusas y oscuras. Podemos también llamarlas sentimientos, porque son recibidas en el alma de la misma manera que los objetos de

---

<sup>33</sup> Ibid, pag, 61.

los sentidos exteriores, y el alma no las conoce de otro modo; pero podemos mejor aún llamarlas emociones del alma, no sólo porque ocurren en ella, o sea a todos los diversos pensamientos que le llegan, sino particularmente porque, de todas las clases de pensamientos que el alma puede tener, ninguno la agita y la conmueve tan fuertemente como estas pasiones”<sup>34</sup>.

“Añado que se refieren particularmente al alma, para distinguirlos de los otros sentimientos que se refieren, unos a los objetos exteriores, como los olores, los sonidos, los colores; otros a nuestro cuerpo, como el hambre, la sed, el dolor. Añado también que son causadas, sostenidas y reforzadas por algún movimiento de los espíritus, a fin de distinguirlos de nuestras voluntades, que podemos llamar emociones del alma que se refieren a ella, pero que son causadas por ella misma, y también a fin de explicar su última y más próxima causa, que las distingue también de los otros sentimientos”<sup>35</sup>.

En el tratado sobre las pasiones, el filósofo descubre que estas dan cuenta de la compleja relación entre la naturaleza pensante (*res cogitans*) y el cuerpo (*res extensa*), es decir, las pasiones son signo concreto de la coexistencia en el hombre de dos principios diferenciados que, a fin de cuentas, son su naturaleza misma. Esta estrecha relación, permitirá comprender el riguroso método experimental que sigue en su análisis de las pasiones, su necesidad de pasar por los estudios fisiológicos más detallados del cuerpo humano, así como por la ubicación de las funciones del alma en un órgano muy específico del cerebro como lo es la glándula pineal. Que las pasiones sean un objeto concreto de cuya evidencia hablan los signos exteriores que las acompañan ("gestos de los ojos y del rostro, los cambios de color, los temblores, la languidez, el desmayo, las risas, las lágrimas, los gemidos y los suspiros"<sup>36</sup>), es signo de la adecuación al Método que el mismo autor propusiera en obras anteriores, puesto que hace posible que la indagación introspectiva vaya mucho más allá del

---

<sup>34</sup> Este concepto de Descartes nos servirá más adelante para distinguir las pasiones de las emociones.

<sup>35</sup> Descartes, Ob. Cit., pags 63 y 64.

<sup>36</sup> Ibid. Pág. 80.

ámbito de lo particular y se instale en el discurso científico por su poder universalizante.

Sin embargo, en su clasificación de percepciones causadas por el cuerpo, percepciones de los objetos externos y las pasiones del alma, se evidencia que las emociones se refieren al estado del sujeto mismo, así que para él, solo informan del estado de la subjetividad. Es decir, aunque la tristeza puede ser causada desde el exterior y puede tener ciertos procesos corporales, la tristeza como emoción solo se refiere al estado del sujeto, así que se agota en el modo de autoconciencia.

### **1.2.2. Las afecciones y las subjetividades**

Como señala Spinoza, quienes hasta ese momento hablaban de afectividad, lo hacían por fuera de la naturaleza, dando consejos sobre la forma correcta de llevar la vida, de controlar completamente las acciones. “La afectividad y la conducta humana parece que trataran temas por fuera de la naturaleza, antes que de fenómenos naturales [...] pues creen que el hombre más bien perturba el orden natural antes que seguirlo, que tiene un control absoluto sobre sus acciones, y que está determinado sólo por sí mismo”<sup>37</sup>. Sin embargo, él plantea que la naturaleza funciona mediante leyes y reglas universales. “Así los estados de odio, ira, envidia y demás, considerados en sí mismos, proceden de la misma necesidad y excelencia de la naturaleza: siguen de ciertas causas definidas, mediante las cuales son comprendidos, y poseen ciertas propiedades, tan dignas de nuestra comprensión como la propiedades de cualquier otra cosa...”<sup>38</sup>.

Las pasiones se convierten en un elemento constituyente de la subjetividad tan importante como el alma. Para ser más exactos, cuerpo y alma pasan a ser en Spinoza —después de siglos de tradición platónica— “una y misma cosa”, por lo que

---

<sup>37</sup> Spinoza, B., Ob.Cit., Parte tercera: la naturaleza y el origen de la afectividad, prefacio.

<sup>38</sup> Ibid.

cualquier intento de comprender al hombre que no pase por una analítica de las pasiones es necesariamente equivocado.

¿Quién actúa? O mejor, ¿cómo se constituye el sujeto que actúa?

Spinoza define: Un cuerpo es la permanencia de una relación compleja de movimiento y de reposo a través de todos los cambios que experimenta al entrar en relación con otras composiciones. En sus cursos sobre Spinoza, dirá Deleuze que el cuerpo es “todo tipo de relaciones que van a componerse las unas con las otras para formar una individualidad de tal o cual grado. Pero en cada uno de esos niveles o grados, la individualidad será definida por una cierta relación compuesta de movimiento y de reposo”<sup>39</sup> ¿Qué define mi boca?, una cierta relación que permanece a través de todos los cambios que ella sufre, así, es una boca distinta la que besa y la que insulta, pues están afectadas de modo distinto; pero a la vez, son la misma, pues hay una composición que permanece a través de estos cambios y que me hace decir “mi boca”. Resulta que un cuerpo se define, tanto por un conjunto de relaciones de velocidad y reposo entre sus partículas, como por una cierta capacidad de ser afectado.

Fijémonos en el hecho de que si el hombre es un conjunto de relaciones entre sus diversas partes y los demás hombres, esto significa que cada uno tiene una capacidad distinta de ser afectado y afectar de acuerdo a su constitución, de la misma manera que todas las cosas la tienen. No podemos afirmar que todos los hombres tengan la misma capacidad de ser afectados, ni siquiera se puede sostener que, durante su vida, un hombre mantenga exactamente igual dicha capacidad, pues su cuerpo se organiza de manera distinta en cada acontecimiento, por lo que queda claro porqué el mismo cuerpo no afecta a dos hombres de la misma manera o al mismo hombre en edades diferentes, si no, piénsese en el dolor, que es soportado distintamente de acuerdo a nuestro cuerpo y a las mezclas a las que lo exponemos.

---

<sup>39</sup> Deleuze, Ob. Cit., Pág. 102.

Es de suponer entonces, que el mismo pensamiento está configurado de manera distinta de acuerdo a las afecciones de las que es capaz mi cuerpo. Unos hombres se acercan más a los asnos y otros más a las serpientes, es decir, su cuerpo pasa por diversos devenires que afectan incluso las formas en las cuales comprendemos los otros cuerpos y el nuestro. Recordemos a Kaminsky cuando afirma que “las huellas o trazas corporales no conforman tan sólo un juego de impresiones extensivas sino también, paralelamente, la aptitud constitutiva-cogitativa de las ideas del alma”<sup>40</sup>.

Por otra parte, si el pensamiento está atado a las mezclas entre los cuerpos, y las ideas que tengo dicen más de mí que de los objetos exteriores, la proposición cartesiana de base, es decir, la posibilidad de conocernos a nosotros mismos y de afirmar “yo pienso” queda desvirtuada por completo. “Sólo conozco las mezclas de cuerpos”, dirá Deleuze en sus cursos, “y sólo me conozco a mí mismo por la acción de otros cuerpos sobre el mío y por las mezclas”<sup>41</sup>.

De aquí se puede desprender la diferencia entre afecto y afección. Se dice afección (*affectio*) al estado más bien pasivo en el cual un cuerpo se imprime sobre otro, y por el cual, el conjunto de trazos o vestigios que me quedan determinan la constitución de mi cuerpo y mi manera de pensar; se dice afecto (*affectus*), en cambio, al estado de transición irreductible a una asociación de ideas por el cual se pasa de una complejión corporal a otra: el afecto es una duración intensiva por la que se pasa de un nivel a otro de perfección en el obrar. Por tanto, el afecto no es un estado inmóvil extensivo que se pueda descomponer analíticamente como lo pretenden muchos, sino un verdadero sistema relacional intensivo sumamente frágil y singular<sup>42</sup>, tanto como los cuerpos y los encuentros de los cuales depende.

---

<sup>40</sup> Kaminsky, Gregorio, **Spinoza: La política de las pasiones**, Gedisa, Buenos Aires, 1990, p. 32.

<sup>41</sup> Deleuze, Op. Cit., Pág. 87.

<sup>42</sup> Kaminsky expone este hecho como uno de los grandes legados de Spinoza. “la deconstrucción de la idea de sentimiento como un estado (estático) y la inauguración de la dimensión relacional en la constitución afectiva”. Kaminsky, Gregorio, Ob. Cit., p.34.

Esta línea melódica de la variación continua que llamamos afecto, está constituida básicamente por dos polos: la alegría y la tristeza, que serán para Spinoza las pasiones fundamentales. Se llamará triste a aquella pasión que envuelva una disminución de mi potencia de actuar en tanto el encuentro con determinados cuerpos descompone alguna de mis relaciones constitutivas; y será alegre aquella pasión que envuelva un aumento de mi potencia de actuar de acuerdo al encuentro con cuerpos que se componen con el mío.

¿Qué queremos decir cuando afirmamos “no me gusta esto”? Precisamente que ese cuerpo se mezcla de tal manera con el mío que mi cuerpo se modifica de una manera desagradable. Y esto sucede tanto al nivel de los alimentos como al nivel del alma. Este es el mal para Spinoza, no la trasgresión de una ley trascendental que arbitrariamente se constituye como tal, sino la mala mezcla de los cuerpos, la mezcla que se produce en condiciones tales que una de las relaciones que componen mi cuerpo se ve amenazada o destruida. Del mismo modo, el bien no es una cuestión moral, es simplemente un buen encuentro.

Spinoza planteará que existe complementariedad entre el agente de la acción y el paciente; y entre la causa y lo causado, para producir el efecto. Esta idea ya estaba en un texto de Clemente<sup>43</sup>, “todo lo que actúa, produce el efecto con la asistencia de lo actuado”<sup>44</sup>. El efecto no se produce si no hay una adecuación entre agente y paciente. “La causa es inactiva sin la adecuación del objeto causado”. Esto es de origen aristotélico<sup>45</sup>, quien dice que el agente debe ser capaz de quemar para quemar, y no todo objeto puede ser quemado si no es combustible. Debe existir una afinidad que permita que el agente actúe y que el paciente reciba la acción para que el proceso causal se lleve a cabo. Es decir, el dominio de las pasiones es posible si la causa no encuentra su complemento en quien recibe la acción.

---

<sup>43</sup> Clemente, Strom. VIII 9, 25, 4, en *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. J. Von Arnim. II 346 y 351.

<sup>44</sup> Boeri, Marcelo., *Causa, explicación causal y corporeidad en el estoicismo antiguo*, en *Diálogos* 73, 1999. Pp. 7-34. Pág. 27.

<sup>45</sup> Aristóteles, *De la física*. Libro VIII 1 (14-16).

En el nivel de conocimiento de las ideas-afección, mi potencia de actuar se ve aumentada y disminuida de acuerdo a un conjunto melódico de ideas que me determinan sin que yo tenga participación alguna. “Tales afectos son siempre **pasiones**”<sup>46</sup> dirá Deleuze, en tanto nosotros no somos su causa, es decir, aunque el afecto es un proceso que como tal es siempre activo, está determinado aquí por unas ideas que nos son adecuadas a mí puesto que no conozco la esencia de los cuerpos que me afectan y, por tanto, no puedo saber si me convienen o no. Estoy en el mundo de la pasión cuando no soy causa de mis propios afectos.

En medio, constituyo un conocimiento del mundo y de mí mismo relativo a los efectos e independiente de las causas. Spinoza decía que en este nivel es como una vida donde la consecuencia está separada de sus premisas, una vida relegada al azar de los encuentros, una barca sin marinero cuyo destino está marcado enteramente por la forma en que lo afectan los objetos exteriores. Tal vez la barca llegue algún día al Paraíso pero también, al momento, puede verse atrapada en un remolino del cual no podría volver a salir. Fijado en este tipo de conocimiento puedo ser feliz, es verdad, pero nada me garantiza que, al doblar la esquina, mi cuerpo se venga abajo ante un mal encuentro.

Spinoza hace entonces, una distinción fundamental entre las **pasiones** y las **acciones**. Las pasiones son posibles en este primer nivel de conocimiento, pero las acciones exigen que yo ya no esté separado de mi potencia de actuar, sino que sea su señor y dueño, que ya no pase por todas las variaciones continuas sino que conquiste mi potencia.

Conocerme es determinar qué partes de mi cuerpo se componen mejor según tal o cual relación de manera que mi potencia de actuar se vea aumentada y que mis tristezas sean reducidas al máximo. Y es que este proceso de adquirir la noción común sólo puede hacerse en la alegría, pues la tristeza me separa de mi potencia de

---

<sup>46</sup> Deleuze, Gilles. Ob. Cit. Pág. 104.

actuar, no conviene a mi cuerpo, me descompono, y la noción común sólo se forma en la composición: la tristeza no hace inteligente como una larga tradición ha intentado hacer creer.

Las acciones serán entonces, la posesión de la potencia de actuar que se sigue de formar la noción común. Ya no soy un sujeto pasivo atrapado en el azar de los encuentros, sino que puedo prepararme para ello en tanto sé qué cuerpos me conviene y cuáles no:

De una idea como idea de *affectio* siempre se siguen afectos. Pero, si la idea es adecuada, en lugar de ser una imagen confusa si expresa directamente la esencia del cuerpo afectante en vez de englobarlo indirectamente en nuestro estado, si es la idea de una *affectio* interna o de una auto-afección que señala la conveniencia interior de nuestra esencia, de las demás esencias y de la esencia de Dios (tercer tipo de conocimiento), entonces los afectos que derivan de ella son en sí mismos acciones. Estos afectos o sentimientos activos no pueden ser tan sólo alegrías y amores, sino alegrías y amores muy especiales, puesto que ya no se definen por un aumento de nuestra perfección o potencia de acción, sino por la entera posesión formal de esta potencia o perfección<sup>47</sup>.

### **1.2.3. Lo voluntario y lo involuntario en la pasión**

Las emociones en general son consideradas como percepciones que modifican y agitan el alma. ¿Podríamos llamarlas pasivas?, según Spinoza serán activas si dominamos nuestra potencia de actuar. Pero ¿responden o no a la voluntad?

Para Descartes "el principal efecto de todas las pasiones en los hombres es que incitan y disponen su alma a querer las cosas para las cuales preparan sus

---

<sup>47</sup> Ibid, Pág. 69.



cuerpos<sup>48</sup>; las pasiones del alma pues, llevan a la acción, lo que de ninguna manera significa que una pasión llegue a constreñir la voluntad ya que esta es, por principio, libre.

La naturaleza inviolable de la voluntad es deducida por Descartes a partir de toda la evidencia que le otorga el *cogito*: "No hay alma tan débil que no pueda, bien conducida, adquirir un poder absoluto de sus pasiones"<sup>49</sup>. El problema es que, de acuerdo a la concepción misma del filósofo, la relación entre las pasiones y la voluntad, dada la diferencia natural entre el alma y el cuerpo, difícilmente explicaría porqué le es tan complicado al hombre dominar sus pasiones, al punto que la mayoría parece vivir más sujeto a ellas que a la razón. Este posible escollo lo resuelve a partir de las articulaciones entre el alma y el cuerpo que el mismo ha descubierto. De este modo, es claro que el cuerpo sólo puede afectar de modo indirecto al alma y viceversa. Si la razón no puede disponer por completo de las pasiones es porque estas se sostienen en el movimiento de los espíritus animales. Así, la voluntad solitaria necesita que el cuerpo se reconstituya para operar sobre las pasiones, pues de nada sirve que un esfuerzo racional se acompañe en su trabajo de crecimiento moral por una sangre envenenada por el vicio.

"Nuestras pasiones no pueden tampoco ser excitadas directamente ni suprimidas por la acción de nuestra voluntad, pero pueden serlo indirectamente mediante la representación de las cosas que tienen costumbre de ser unidas a las pasiones que queremos tener, y que son contrarias a las que queremos rechazar"<sup>50</sup>.

Un acto volitivo está definido por un proyecto, por la acción y el consentimiento propio de realizar la acción. El hombre es por principio libre pero el cuerpo, por un lado, nos pone un límite entre lo que "yo quiero" y lo "qué puedo", por otro lado, en él se manifiesta lo involuntario cifrado en el carácter, el inconsciente y la vida. El cuerpo

---

<sup>48</sup> Descartes, Ob. Cit., Pag 71

<sup>49</sup> Ibid, Pag 80.

<sup>50</sup> Ibid, Pag, 74.

entonces, ofrece el material involuntario donde puede realizarse lo voluntario, “la génesis de nuestros proyectos no es más que un momento de la unión del cuerpo y del alma”<sup>51</sup>.

Pero no todos los movimientos son voluntarios, unos “se refieren particularmente al alma, para distinguirlos de los otros sentimientos que se refieren, unos a los objetos exteriores, como los olores, los sonidos, los colores; otros a nuestro cuerpo, como el hambre, la sed, el dolor”<sup>52</sup>. Las pasiones que son causadas, sostenidas y reforzadas por algún movimiento de los espíritus, son distintas de nuestras voluntades, que podemos llamar emociones del alma que se refieren a ella, pero que son causadas por ella misma, y distintas también de los otros sentimientos.

Sin embargo, en su clasificación de percepciones causadas por el cuerpo, percepciones de los objetos externos y las pasiones del alma, se evidencia que las emociones se refieren al estado del sujeto mismo, así que para él, solo informan del estado de la subjetividad. Es decir, aunque la tristeza puede ser causada desde el exterior y puede tener ciertos procesos corporales, la tristeza como emoción solo se refiere al estado del sujeto, así que se agota en el modo de autoconciencia. Las emociones en general son consideradas como percepciones que modifican y agitan el alma.

Ahora bien, la emoción vista desde el marco de la voluntad –el de Paul Ricoeur--, solo podría abordarse y capturarse en acciones nacientes, no en conductas desarrolladas en que dejaría de ser tal. La emoción es un fenómeno de agitación del pensamiento y de agitación corporal desbordante. Las pasiones, en cambio, presuponen una voluntad capaz de acoger la totalidad de la existencia y la capacidad de investirse ella misma en una cosa singular. La pasividad de las emociones es sólo corporal, la de las pasiones es una pasividad que compromete el movimiento total del

---

<sup>51</sup> Paul Ricoeur, **Lo voluntario y lo involuntario**, trad JC. Gorlier. Buenos Aires, Ed Docencia. 1986. Philosophie de la Volonté, Paris, Aubier, Ed. Montaigne. 1950. p. 114.

<sup>52</sup> Descartes, Ob. Cit., pags 63 y 64.

cuerpo, de la mente, del alma y de todo el ser. Tienen un solo objetivo. Un motivo. En fin, son un tipo de acción.

¿Y la voluntad para Spinoza? Volvamos a Pedro y Pablo para distinguir algo nuevo. Entre el encuentro con Pedro y el encuentro con Pablo se ha operado algo más que un cambio de ideas, ha sucedido una variación, ¿de qué?, de mi fuerza de existir. La existencia es una variación continua de la potencia de actuar, de la fuerza de existir. Con relación a mi cuerpo, la idea de Pedro y la idea de Pablo tienen distintos grados de realidad formal, distinta realidad intrínseca, por lo que cada uno me hace pasar por un grado distinto de perfección. Cuando la idea de Pedro sucede a la de Pablo, diré que mi fuerza de existir ha aumentado y que el afecto que experimento es de alegría; pero si sucede lo contrario, diré que Pedro me afecta de tristeza pues disminuye mi potencia de actuar<sup>53</sup>.

Las cosas tratan siempre de persistir en su ser, de ser siempre ellas. Según Spinoza, este esfuerzo, cuando se refiere solo a la mente, se llama voluntad. Cuando se refiere tanto al cuerpo como a la mente, se llama instinto, que es el ser del hombre. El deseo, por otro lado, es el instinto con conciencia de sí mismo. Si algo aumenta o disminuye el poder de nuestro cuerpo, aumenta o disminuye el poder de nuestra mente.

En verdad, si la gente no hubiese aprendido por experiencia que hacemos muchas cosas que luego lamentamos, y también, que al ser afectados por sentimientos conflictivos, a menudo "conocemos lo mejor y de todos modos hacemos lo peor"<sup>54</sup>.

La experiencia nos enseña no menos claramente que la razón, cómo la gente se cree libre, simplemente porque están conscientes de sus acciones, pero ignoran la causa por la cual se ven determinados a actuar; además, por cuanto las decisiones de la mente no son otra cosa los correspondientes deseos, éstas varían según los

---

<sup>53</sup> Spinoza, B., Ob. Cit. Parte tercera.

<sup>54</sup> Cf. Ovidio, Metamorf. 7. 2o.

distintos estados del cuerpo. Todos actúan según sus afecciones, quienes están emocionalmente afectados no saben lo que quieren y los que están neutros emocionalmente son fácilmente empujados de un lado a otro. Todo esto demuestra claramente que la decisión de la mente, con su deseo, y la determinación corporal, son simultáneas por naturaleza o más bien son una y la misma disposición, que llamamos decisión al ser considerada y explicada mediante el atributo del pensamiento, y que llamamos determinación al considerarla según el atributo de la extensión y se deduce de las leyes del movimiento y el reposo.

¿Cuál es la relación entre pasión y acción? A pesar de toda la exploración de Spinoza en torno a las pasiones, estas siguieron teniendo menor estatuto teórico que la acción. Como veíamos, para él pasión es igual a afección: cuando otro cambia mis relaciones propias, mis relaciones constituyentes y afecta mi “mí mismo”. Sin embargo, aunque se quiera oponer la acción como algo activo, a la pasión como algo pasivo, la acción también puede ser considerada como una afección, ya que las “causas” de cada acto, no son inmediatas y en todo caso la acción está determinada por mi ser en el mundo. Al parecer, la diferencia entre acción y pasión está en que, en la segunda yo no soy causa adecuada para la acción, el motivo no está dado en mi “mí mismo” sino que viene de fuera. Pero si nos atenemos a la exterioridad de las dos, y tan solo observamos una pasión o una acción, las dos son iguales.

El planteamiento que opone la acción a la pasión se centra en una perspectiva causal, pero si entendemos que en el sujeto hay movimientos de transformación y que hay ciertas potencias para la acción y algunos padeceres, y que no todas las potencias y los padeceres me llevan a la pasión o a la acción, se rompe la lógica de causa-efecto. Hablo más de una transición que se va construyendo en el tiempo, y que al final, solo percibimos su completud.

#### 1.2.4. Las emociones o las pasiones

La pasividad del cuerpo no es solo la inmovilidad del cuerpo, sino el cuerpo activo lleno de dicha y de gracia que danza sólo, dócil a la música, es decir, desde esta perspectiva, la pasividad la encontramos en el movimiento mismo. También está la pasividad del cuerpo que es asaltado por idas y venidas de sensaciones caprichosas. O el cuerpo que se resiste a las cosas exteriores. Estas tres formas son: las acciones básicas<sup>55</sup>, las emociones y los hábitos. Las primeras son las formas motrices flexibles, acciones corporales que aprendemos a coordinar y dominar. Ahí es donde aparece el hábito, que media entre la voluntad y la acción, o lo que “educa” esa otra función que es la emoción<sup>56</sup>.

Aquí se pone en evidencia la distinción fundamental entre emoción y pasión. Aunque algunos autores utilizan indistintamente los dos términos, y a pesar de que aún es predominante el término emoción, el paso por la voluntad permite distinguirlos. La psicología moderna plantea que la emoción surge de un choque, y la describe como una crisis. Para Descartes, en cambio, surge de la sorpresa y la describe como una incitación a obrar. Ricoeur actualiza el tema y muestra cómo el “desorden fecundo” generado por la sorpresa es más fecundo que el “desorden aberrante” porque hace prolongar el desorden naciente esencial para la vida humana. Desplazar el choque hacia la sorpresa nos permite distinguir entre emociones y pasiones. Las pasiones se sitúan en el “duplex in humanitate” mientras que la emoción sigue siendo simple vitalidad, por tanto involuntaria. En términos de Descartes, las pasiones del alma.

Serían involuntarias la admiración y el deseo. La admiración es la sorpresiva respuesta del alma que la empuja a considerar como importantes objetos que, sin saber si son buenos o malos, le parecen extraordinarios. Es la pasión filosófica por

---

<sup>55</sup> Expresión de la filosofía de A. Danto, Acciones Básicas, **Cuadernos de Crítica** 10, UNAM, 1981.

<sup>56</sup> Hegel, **Fenomenología del espíritu**. La Habana: Instituto Cubano del libro, 1972.

excelencia, más, si a ella unimos la virtud de perseguir el conocimiento de las cosas buenas. Esta pasión se diferencia de las demás porque no viene acompañada de cambio alguno en el cuerpo, por lo que Descartes la considera propia del afán de conocimiento que, como es de esperar, es un asunto de la razón y no del cuerpo. La admiración considerada como una alerta del conocer, es una “contrariedad” que suspende el curso regular del pensamiento y hace una evaluación de la novedad. Algunas pasiones sacan de ahí su fuerza. La fuerza depende, según Descartes, de su novedad y de que el movimiento causado por ella tenga toda su fuerza.

La admiración despierta, inquieta pero es la memoria la que hace permanecer el impulso en el cuerpo. Se trata de una concepción asociacionista. La memoria asocia una idea con un particular movimiento del cuerpo que, al llegar al cerebro, deja la huella de las pasiones que habían acompañado dicho encuentro. Estas se encargarán de despertar, cuando la voluntad lo indique, a través de un complejo sistema fisiológico. Las pasiones juegan un papel fundamental en la memoria. “(...) la utilidad de todas las pasiones no consiste sino en que fortalecen y conservan en el alma pensamientos que conviene conserve y que, sin ellas, podrían borrarse fácilmente. Y todo el mal que pueden causar consiste en que fortalezcan y conserven estos pensamientos más de lo necesario, o bien fortalezcan y conserven otros en los que no conviene detenerse<sup>57</sup>.

En la emoción encontramos la explosión, la turbulencia y el desorden del cuerpo que atraen a la acción. La emoción es lo que despierta y mueve, esto es, lo que incita a la acción. Colocada en esta red, la emoción marca más la relación entre lo voluntario e involuntario que su dicotomía. La emoción es intermediaria.

Sin embargo, las emociones no son la génesis de las pasiones. Las pasiones presuponen una voluntad capaz de acoger la totalidad de la existencia y la capacidad de investirse ella misma en una cosa singular. Esto porque la pasividad de las

---

<sup>57</sup> Descartes, Ob. Cit, Pág. 93.

pasiones es completamente diferente de la pasividad de las emociones. La pasividad de estas es simplemente corporal.

“La emoción no aporta fines, como sí lo hace la motivación. El prestigio de la emoción reside en su potencia y eficacia que es del orden del movimiento naciente”<sup>58</sup>. La emoción es un involuntario corporal que alimenta a la acción voluntaria y que la sirve precediéndola y desbordándola.

La siguiente “pasión involuntaria” en Descartes es el deseo. El deseo se encuentra a medio camino de las duplas amor-odio y alegría-tristeza, y no tiene contraparte. Quiere decir que su naturaleza es peculiar. Como emoción es el punto más intenso del lo involuntario corporal<sup>59</sup>, es de las emociones, la más próxima a la acción. Si el amor anticipa la unión con lo amado, el deseo busca, tiende a él. El deseo se representa la conveniencia e inconveniencia de algo y al mismo tiempo, busca la posibilidad de alcanzarla. El deseo busca el camino para lograr lo que quiere, es el motor. Agita el corazón y da ánimos al cerebro, para movilizar todas las partes del cuerpo.

El deseo, señalado como “querer lo imposible” posteriormente en la ética clásica, ha sido opuesto a la voluntad, “querer lo posible”. En cambio para Descartes el deseo es la búsqueda del bien, la permanencia del bien, buscando evitar el mal. Es el futuro, traducido en lo deseable, que no corresponde a lo imposible, ya que se encarga de buscar los medios para alcanzar sus metas. Lo deseable se auto limita, se ajusta a lo que juzga posible, en un “acuerdo entre el deseo y cierta legalidad del mundo”<sup>60</sup>.

La siguiente pasión que aparece descrita por Descartes es el amor, aquello por lo cual se nos presenta como buena o conveniente una cosa, de modo que el alma es incitada a unirse a aquel objeto con el consentimiento propio. Mientras que la

---

<sup>58</sup> Jaime Rubio Angulo, La emoción, forma corporal de lo involuntario. Ponencia presentada en el seminario **Emociones**. Pontificia Universidad Javeriana. Marzo de 2003. Pág. 4.

<sup>59</sup> Paul Ricoeur, **Lo voluntario...** Op. Cit, Vol. I.

<sup>60</sup> B. Matamoro, *Pasiones Barrocas*, en **Isegoría**, No. 17, 1997. Pág. 187.

pasión del odio, que le es inversa, surge del rechazo voluntario a aquellos objetos que nos presentamos como nocivos. Si no hay tantas especies de odio como las hay del amor es debido a que los hombres no diferencian tanto entre los objetos que le parecen nocivos como de aquellos que le parecen beneficiosos, cuestión que en la vida cotidiana parece apenas evidente, puesto que establecemos más gradaciones respecto a aquello que queremos, que respecto a lo que rechazamos.

Si bien el amor y el odio son pasiones antitéticas por definición, son también análogas en tanto el alma las conoce a través de los sentidos y de la razón. Con el amor y el odio, Descartes encuentra evidencia concreta del fuerte lazo que une a las acciones del cuerpo con ciertas ideas. Estas pasiones ocupan con tal fuerza el alma, que impresionan al cerebro de forma tal que obliga a considerar el objeto amado u odiado con insistencia, se demuestra que la memoria se hace posible gracias a la asociación de una acción corporal y una idea que, atravesadas por diversas pasiones, se enlazan con tanta fuerza, que en adelante se le presentan al sujeto siempre unidas. Ese es el papel de la memoria, y dado que en la vida estamos sujetos a contingencias imprevisibles para cada uno, es comprensible porqué cada hombre es distinto de los de su misma especie: cada uno a construido una memoria distinta, a través de las experiencias de su vida.

Señala que las emociones y las pasiones son algo que se siente, son “una percepción, algo de lo que somos inmediatamente concientes”<sup>61</sup>. Lo más importante, en esta distinción entre emoción y pasión es que me permite descubrir los grados o niveles del mundo afectivo, que va de lo más interno a lo más externo del sujeto. Se trata no solo de relaciones con el mundo que nos rodea, sino de las relaciones con nosotros mismos, de lo que nos hace mover o estar inmóviles. Se trata de la acción y la pasividad al igual que de las distintas formas de lo pasivo.

---

<sup>61</sup> J. V. Arregui, *Descartes y Wittgenstein sobre las emociones*, en *Anuario Filosófico*, 1991, No. 24. Pág. 293.



## 1.3. Una moral de las pasiones

La filosofía, desde los griegos, busca trazar una ruta para el perfeccionamiento del hombre, enseñarle cómo obrar si quiere ser libre y feliz. A través del tema de las pasiones, trata de acercarse al problema de las relaciones que tiende el hombre entre las cosas externas —sean estas visibles o invisibles— y *sí mismo* a través de sus tendencias pasionales. Las pasiones informan no sólo de la constitución del hombre mismo, sino también de la manera en que este concibe el universo entero. Las pasiones han sido un objeto de estudio pertinente en tanto que afectan de múltiples formas el camino hacia la vida más deseable que cada uno juzga para sí.

### 1.3.1. Las pasiones y la felicidad

Los estoicos<sup>62</sup>, son los primeros reconocidos por sus tratados sobre las pasiones, por sus reflexiones éticas, cuestión que consideraban el centro del ejercicio filosófico, por lo que las reflexiones epistemológicas y cosmogónicas que desarrollaron, estaban siempre subordinadas al cómo debe obrar el hombre. Aún hoy, el estoicismo<sup>63</sup> es sinónimo de una actitud equilibrada ante las afecciones.

Aunque compartían su interés por los problemas del dolor y la maldad con otras escuelas filosóficas en su tiempo, el tema de las pasiones en ellos es un eje central. Es una doctrina generada por un interés, por una búsqueda espiritual, que se preocupa especialmente por el individuo. A él le recomienda un retraimiento para recibir lo menos posible de los otros, de todo lo exterior y de los dioses. A su parecer el dominio de las pasiones es un fin en sí mismo, no en busca de la divinidad, sino de la libertad del hombre. Hacerse libre de todo y de todos.

---

<sup>62</sup> He encontrado un número considerable de discusiones en torno a las propuestas de los estoicos: ¿puede llamarse doctrina ante la variedad de propuestas y visiones?, ¿sus autores se pueden considerar seguidores de Aristóteles o de Platón?, ¿la proximidad en tiempo con estos dos grandes filósofos determina la proximidad de pensamiento?, ¿tienen aportes innovadores sobre el tema de la causalidad?, ¿su idea de corporalidad difiere de la de los filósofos que los precedieron?, en fin. Discusiones que tiene que ver con el cuerpo mismo de su doctrina. Así que, ha sido difícil dejar de lado estas cuestiones para dedicarme exclusivamente a lo que tiene que ver con el concepto de pasión. Pero esa es la tarea.

<sup>63</sup> La filosofía estoica se desarrolló hacia el año 300 a.C a partir de la de los cínicos, cuyo fundador griego, Antístenes, fue discípulo de Sócrates. Fundada por Zenón de Citio, la escuela estoica recibe su nombre gracias a que abrió sus puertas en una columnata conocida como la *Stoa Poikile* (pórtico pintado).

Los mismos estoicos –los del tercer período especialmente–, querían rescatar la ingenuidad de la primera doctrina, “corrigiendo” incluso las relaciones con los filósofos del segundo período. El estoicismo no buscaba el conocimiento ontológico del mal y del dolor, buscaba su funcionamiento y su tratamiento. De ahí que prevaleciera y se conservara a través de la historia; porque conservaba el contacto con lo humano, con la gente del común, con las formas de convivencia de los hombres.

Entre el primer estoicismo<sup>64</sup> de Zenón de Citio y Crisipo, el segundo<sup>65</sup> de Panecio, y el tercero<sup>66</sup> de figuras como Séneca, las diferencias teóricas son determinantes. Pero también es cierto, siguiendo la hipótesis de Cuesta<sup>67</sup>, que entre todos ellos pervive un elemento que aúna sus pensamientos en una misma transversal: el eje que organiza el estoicismo, es su actitud frente al problema del equilibrio pasional.

La primera cuestión que surge es la felicidad. Un tema desarrollado por casi todos los sistemas filosóficos de la época. La felicidad para Aristóteles, es una actividad del alma en concordancia con la virtud perfecta<sup>68</sup>. Es la vida buena; pero no solo relacionada con lo que hace el hombre, sino que toma especial importancia el estado de ánimo en que lo hace<sup>69</sup>. En continuidad con Aristóteles, para Zenón –el primero de los estoicos–, la felicidad también es la finalidad de la vida y lo que la hace

---

<sup>64</sup> Entre lo que se ha dado en llamar el primer período estoico y que corresponde al período comprendido entre los años 300 y 200 a. C., podemos distinguir las figuras de Cleantes de Aso —uno de los más famosos poetas griegos de la historia y del que se conserva su *Himno a Zeus* en el que expone la fuerza y la unidad moral del dios—, y la de Crisipo de Soli.

<sup>65</sup> El segundo período estoico abarca desde el 200 hasta el 50 a.C. y le corresponde ser sinónimo la difusión generalizada del pensamiento estoico y su entrada en el mundo romano, donde alcanzaría su mayor esplendor. Los principales estoicos de esta época son Zenón de Tarso, Diógenes de Babilonia y Panecio de Rodas. Este último sería el encargado de introducir el estoicismo en Roma.

<sup>66</sup> El tercer período del estoicismo tiene como lugar de referencia a Roma, y es tal vez el momento más lúcido de la filosofía estoica debido a que se instauró entre algunas figuras con un peso político enorme, y además brillantes, como Séneca, Epicteto y el emperador Marco Aurelio.

<sup>67</sup> Salvador Cuesta. **El equilibrio pasional en la doctrina estoica y en la de San Agustín: estudio sobre dos concepciones a través de un problema antropológico**. Madrid: Instituto Filosófico Luis Vives, 1945, p 115.

<sup>68</sup> Aristóteles, *Ética de Nicómaco*, 1102a 5-6.

<sup>69</sup> Aristóteles, *Ibid*, 1105a 30.

que fluya suavemente<sup>70</sup>. La felicidad está ligada a la virtud, que es la fuerza que rige la vida; una disposición generada por la razón<sup>71</sup>.

Ahora bien, la virtud se relaciona con las acciones y afectos buenos. Como lo planteaban en la época, el hombre es bueno en sí mismo, ¿entonces qué lo hace malo?. La cuestión está en qué es bueno por sí mismo y en función de otras cosas. Si para Aristóteles hay un bien en sí mismo, un bien primero<sup>72</sup>, ¿qué pasa con las cosas externas?. Aristóteles solo dice que los hombres deben estar adecuadamente suplidos con bienes externos<sup>73</sup>. Los recursos externos también son necesarios para obrar sobre ellos. Quiere esto decir, que la virtud en sí misma no es autosuficiente, sino que siempre habrá -será necesario o útil- un contacto con las cosas externas.

Precisamente, las pasiones merecían análisis porque surgen de la relación con las cosas externas. Así que no es lo mismo el “bien primero” de Aristóteles, que el bien en relación con otros y con *lo* otro. ¿Qué nos perturba?, ¿cuáles son las causas de las acciones no virtuosas?. Si bien el hombre siempre está en contacto con las cosas externas, los estoicos piensan que el bien no está en los objetos externos, sino en la condición del alma considerada en sí misma; en la actitud hacia las cosas naturales. El hombre bueno debe aprobar las cosas que lo conducen a la virtud y rechazar las que no. De ahí, que a través del dominio de sí, del dominio de las pasiones y los deseos que perturban la vida, el hombre puede alcanzar la felicidad. Las pasiones, al igual que las comodidades materiales, son una forma de esclavitud del hombre. Así que su dominio lo hace libre y le permite alcanzar un estado de imperturbabilidad o ataraxia (este último término, más del gusto de los epicúreos).

Pero el hombre que domina sus pasiones, sufre también de insatisfacción por el contraste entre la realidad de los afectos y el ideal moral soñado. La doctrina tiene matices de cierta amargura y desesperanza. Curiosamente, la defensa contra el

---

<sup>70</sup> Estobeo, Ecl., 2p77, 21W, en *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. J. Von Arnim. I, 184.

<sup>71</sup> De Virt, Mor, 441c *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. J. Von Arnim. I, 202.

<sup>72</sup> Aristóteles, *Ética*.... Ob.Cit., 1107a 25.

<sup>73</sup> *Ibid.* 1101a 15

dolor que producen los estados de desequilibrio pasional, se logra mediante el renunciamiento pasional, renunciamiento a la felicidad. Mediante la insatisfacción que produce desesperanza. Así que hacerse libre de todo y de todos tiene el precio del *pesimismo* producto del renunciamiento. El estoico renuncia a la dicha positiva, de ahí que quiera extinguir el deseo de la dicha. Lo que no ocurre en San Agustín, como veremos a continuación, porque los análisis pasionales son de corte vertical, ya que la felicidad está en Dios y la fuerza se encuentra en el amor. El tercer término que da tranquilidad, que libera de la carga, es Dios, es el Bien que no será dado en su totalidad en este mundo, sino más allá. Así el renunciamiento al placer tendrá su recompensa en otro tiempo y lugar.

### **1.3.2. La moralización estoica o el Bien supremo**

El *equilibrio pasional* de los estoicos está en un punto intermedio entre el aniquilamiento de las pasiones de los cínicos y la ataraxia de los epicúreos. Oscila entre uno y otro, es decir, tiene una mayor tendencia hacia la mediocridad que busca evitar excentricidades que pueden brotar con los contactos exteriores y que son causa del desequilibrio interior. La bienaventuranza consiste en la apatía, en la perfecta tranquilidad de ánimo.

“El elemento esencial y permanente de la doctrina estoica es la libertad de Epicteto, la inmunidad de afectos de Séneca, el equilibrio pasional rayano en el verdadero aniquilamiento en los estoicos más influidos por la doctrina cínica”<sup>74</sup>.

El estoicismo deriva de la concepción cínica, así que la tendencia al aniquilamiento pasional se debe al influjo cínico. Parece que la diferencia entre los dos, al menos al principio, está en los grados de la apatía pasional. En el segundo período del estoicismo la doctrina de la apatía fue matizada, incluso cortada, porque la situación social del momento lo exigía. La mayoría de las teorías filosóficas de moda

---

<sup>74</sup> Salvador Cuesta, Ob. Cit, Pág. 117.

trataban de influir en la vida política y social, pero la “apatía” de la *Estoa*, impedía esta orientación. La indiferencia ante todo lo exterior, ante la presencia o ausencia de dolor o de pobreza, era censurada. El estoicismo medio entonces, reafirma la necesidad de moderar las tendencias pasionales pero señala que la virtud es insuficiente para lograr dicha perfección, la pobreza y el dolor la hacen imposible<sup>75</sup>. La apatía se convierte en ataraxia. Así, el estoicismo pudo utilizarse para la educación política y social.

La aplicación de la teoría de las virtudes se hace con un afán pedagógico a través de casos concretos que permitan el ejercicio de las virtudes y la lucha anti-pasional. Uno de los más importantes exponentes de esta doctrina es Séneca, quien describe modos de vida aptos para alcanzar la paz de ánimo. Recomienda examinar la manera de vivir, renunciar a las cosas exteriores y buscar el equilibrio en los afectos. Hace análisis pasionales, sondeos y exploraciones del alma humana. Expone las manifestaciones y fenómenos de cada pasión: los describe, desentraña y pone en evidencia. Más que hablar de la felicidad, la vanidad o la ambición como tendencias negativas en sí mismas, muestra cuáles serían los caminos correctos para alejarse de ellas. Además de hacer análisis morales sobre las pasiones, hace análisis psicológicos. Dice por ejemplo que el llanto y la tristeza desean la presencia de otras personas para manifestarse. Sus análisis sicosomáticos como el del rubor y la gula, son precursores.

Detrás de sus recomendaciones para llegar a la apatía, está la naturaleza y sus cualidades como ejemplo. La naturaleza es sencilla, impasible y equilibrada. Tal como debe ser el hombre. Sencillo, porque debe conformarse con lo mínimo para la realización de sus fines (bienes y ciencia innecesaria); impasible, porque debe ser apático a cualquier padecimiento y cualquier gozo; y equilibrado, porque debe mantener un mismo estado de ánimo.

---

<sup>75</sup> Marco Tulio Cicerón, **Cuestiones Tusculanas**, trad de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Libro de los sucesores de Hernando, 1924. Ejemplos sobre Prosidonio “la virtud es insuficiente para la virtud del hombre”.

A su vez, ciertas tendencias son naturales, como las dirigidas a la conservación del individuo. Los fenómenos pasionales, son grados y derivaciones de estas tendencias. “No te arrancaré nada de eso que no quieres negarte... permitiré que te des a las cosas que juzgas necesarias para la vida o útiles o deleitosas; únicamente te impediré lo que haya de vicio en ello, para que eso mismo lo hagas sin tener que temer nada y con prudencia, y así disfrutes más esos mismos deleites. ¿No te han de aprovechar más si tú los dominas que si los sirves?”<sup>76</sup>.

El gozo, la cautela y la voluntad son afecciones buenas. Y son malas sus contrarias: el placer, el temor y el deseo. A estas afecciones se les añaden otras. A la voluntad o querer, se le agrega la benevolencia, la placidez, la afabilidad, el amor. A la cautela, la castidad; y al gozo, la complacencia, la alegría y la ecuanimidad.<sup>77</sup> Por ejemplo, hablan del amor como una tendencia más racional y estimativa que afectiva; más relacionada con los padres, hermanos y amigos. Debe ser un amor limitado, que no merme la apatía y que no dependa de tal manera de la persona amada que cuando se ausente o se muera cause un dolor indigno del sabio. El amor debe ser moderado y permitir que no le sea al sabio difícil hallar a otra persona que sustituya a la anterior. Quiere decir que un individuo debe ser suficiente para proporcionarse paz y felicidad a si mismo.

Uno de quienes recoge los planteamientos de los estoicos sobre las pasiones es San Agustín. De ahí que haya cierta continuidad entre la doctrina del cristianismo y los planteamientos estoicos, sólo que haciendo énfasis en la relación con Dios. La des secularización del tema de la pasiones tendrá vigencia por varios siglos.

El pensamiento de que todo lo naturalmente bueno pertenece también a Dios, señala algunas normas y conceptos del estoicismo como conquistas. En algún momento se les da entrada en los ámbitos de la moral cristiana. Se les reconoce la

---

<sup>76</sup> Séneca, Epist. 116, FicSe. I, 665-668.

<sup>77</sup> Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, **Vitae Philosophorum**, trad, José Francisco Ortiz Zeno VII, 32.

semejanza con ésta y se les atribuye cierta rectitud. Especialmente en el renacimiento, cuando fueron resucitados algunos sistemas de pensamiento que se preocupaban por la felicidad y la honestidad del hombre. En este contexto está el estoicismo que fue estudiado por Zanta, y los trabajos sobre Séneca adelantados por Menéndez y Pelayo y que dieron lugar a que la doctrina estoica fuera estudiada en Europa. Es importante señalar especialmente los trabajos críticos que se generaron alrededor de las obras de Séneca. Incluso, algunos autores se esforzaron por ponderar la semejanza de las ideas de Séneca con las de la moral cristiana. Del estoicismo se resalta el dominio sobre las pasiones y los afectos y la fortaleza para sobrellevar las adversidades.

Las doctrinas estoica -en general- y agustiniana, confluyen en el punto en que en el hombre se pueden evidenciar múltiples tendencias que no siempre se relacionan armónicamente y que suelen enfrentarse a los requerimientos de una razón libre que concibe el bien total para el hombre y no para una sola de sus tendencias. Tal conjunto de relaciones conflictivas puede resolverse en una situación que desarmonice la relación del hombre consigo mismo de una manera nada apremiante para un individuo que se dice libre (Estoicos), o que lo desvíe del Bien supremo que es Dios (San Agustín).

Este desequilibrio puede presentarse a través de diversos grados a saber:

DESGARRAMIENTO PASIONAL: En este estado es tal la proporcionalidad y la fuerza de las tendencias en conflicto que, como cada una desea satisfacción sólo para sí, el hombre sufre y se ve afectado de angustia y dolor. Para contrarrestar esta situación dolorosa, los estoicos inventan ciertos “ejercicios antipasionales” que, mediante la descomposición analítica de todos los elementos que están en conflicto, buscan disipar la lucha pasional; a su vez, Agustín aconseja la mortificación y la sustitución del objeto amoroso por Dios. “Si te agradan los cuerpos, toma de ellos

motivos para alabar a Dios, y haz que el amor que les tienes vuelva y llegue hasta su Creador<sup>78</sup>.

HIPERTROFIA PASIONAL: Es un estado menos violento que el anterior. Después de la victoria de una de las tendencias, esta empieza a gozar de su objeto, dado que ha avasallado a las demás tendencias y a la razón y deja en ellas una callada insatisfacción que sigue afectando al hombre.

Para los estoicos este es el estado más común que se encuentra entre los hombres, pues en casi todos, una tendencia inferior gobierna a las superiores y a la razón misma. Entre tanto, Agustín describe este caso con relación a la experiencia de conversión que cuenta en las *Confesiones* y que nos dibuja un santo entregado en principio a la satisfacción de sus tendencias sexuales que, obviamente, no le dejan sitio a la reflexión sobre la verdadera virtud<sup>79</sup>.

ESCLAVITUD PASIONAL: Es el estado más bajo del desequilibrio pasional pues todas las tendencias —y la voluntad misma— se subordinan a un único vicio. Es una vida simplificada, irracional. Los estoicos verán aquí un desposeimiento total de sí que nos convierte en esclavos de lo que hacemos, mientras que el Padre de la Iglesia describe en esta categoría a un hombre entregado por completo al vicio y que, incluso desdeña y critica la virtud.

### 1.3.2.1. Estados de aniquilamiento pasional

Es frecuente asociar la idea de aniquilamiento pasional con doctrinas ascéticas y religiosas, pero este estado puede observarse con distintos grados y matices:

ANIQUILAMIENTO FÍSICO Y ESPIRITUAL: Como su nombre lo indica el deseo opera como un destructor de sí mismo a través de la eliminación total de los apetitos y del cuerpo mismo. Se pretende anestesiar cuerpo y alma para que no sientan.

---

<sup>78</sup> San Agustín, *Confesiones*. Barcelona: Editorial Iberia, 1976. Traducción de Eugenio de Zeballos. Capítulo XII, 18. Pág. 85.

<sup>79</sup> *Ibid*, Libro tercero, Capítulo primero, 1. Pág. 47.



ANILUILAMIENTO FÍSICO DE LO ESPIRITUAL: Consiste en intentar eliminar las fuentes de desdicha espiritual mediante un acallamiento del cuerpo.

ANILUILAMIENTO POR APATÍA: Es el caso estoico más cercano a la doctrina cínica. Es un estado bastante complejo pues supone tal posibilidad de duplicidad en el ser humano que se espera de este que, por ejemplo, en caso de excesivo dolor físico, asista al dolor de su cuerpo con total indiferencia, usando la reflexión filosófica como arma contra afección alguna.

ANILUILAMIENTO DE LA ACCIÓN PERTURBADORA: También denominada “paz radicalmente imperturbable”. La expone San Agustín<sup>80</sup>. Según este modelo, aunque existan tendencias espirituales y sensitivas estas no afectan la paz interior puesto que ella hace parte de la esencia misma del hombre. Es el estado de perfección del bienaventurado. Carne, corazón y mente están tan ordenados y sujetos a la razón y a Dios que nada puede perturbar la tranquilidad del espíritu.

---

<sup>80</sup> Ibid, Libro décimo, Capítulo XXX, 40. Pág. 280.

### 1.3.2.2. Estados de equilibrio pasional

Dichos estados son admitidos por todas las escuelas aunque con matices significativos entre unas y otras. El equilibrio pasional supone la existencia ontológica y conflictiva de las pasiones, pero a la vez, impone el principio de la voluntad sobre estas, por lo que se hace posible el equilibrio racional mismo.

En la filosofía estoica, el equilibrio apático se logra por medio de una rigurosa práctica ascética en la que lo más importante resulta ser la disposición cotidiana que el cuerpo va logrando hacia los afectos, mientras que para San Agustín, el equilibrio se puede dar en dos ordenes totalmente distintos: el ascético y el místico. El primero se realiza según un riguroso ejercicio de mortificación de acuerdo al desorden pasional que se padezca y tiene por objeto, no la aniquilación de las pasiones, sino su subordinación a la voluntad, por lo que su campo de acción es básicamente práctico y espera realizarse en el individuo como hábito y forma de vida. La cuestión no es pues acabar con las pasiones, tanto como no permitir que estas *determinen u organicen* al sujeto de acuerdo a sí mismas.

El equilibrio místico es un poco más complejo, pues supondría que para alcanzar una unión inmediata con Dios es necesario desaparecer “la desproporción de medios y operaciones naturales mediatos<sup>81</sup>” que componen al hombre. Para llegar a este estado se requiere seguir el ejercicio de las virtudes teologales que se refieren exclusivamente a Dios y preparan para recibir su Gracia. La cuestión mística, en términos prácticos, significa que el individuo deja de sentir tendencia alguna hacia los objetos de la Creación, para poner sus ojos y su voluntad al servicio, goce y contemplación del Creador.

Pasarán muchos siglos para que la moral se convierta con Descartes en el dominio racional de las pasiones, juicio que de ninguna manera choca con una concepción integral del hombre: el sujeto moral no es un represor de sus pasiones

---

<sup>81</sup> Ibid, Capítulo IV, 10. Pág. 190.

tanto como un sabio constructor de relaciones armónicas entre el cuerpo y el alma. Atender al cuerpo, es pues, condición de posibilidad para hacer ejercicio de la racionalidad misma. A propósito de este problema dice Villar que, en el tratado de Descartes, “las pasiones son consideradas como instrumentos que nos ayudan a preservar la unión sustancial del ser humano, afianzando la respuesta adecuada que exige el bienestar del organismo”<sup>82</sup>, lo que, en definitiva, sugiere el nuevo orden valorativo que Descartes otorga a las pasiones en la constitución del hombre.

Es decir, las pasiones son un problema particular de cada individuo, problema ante el cual, la buena educación y los hábitos correctos le dan la posibilidad de construirse como sujeto moral. Se trata de una moral individual y privada. Desde la misma perspectiva, permanece la idea del “respuesta adecuada”, justo medio o equilibrio, pero esta vez entre cuerpo y alma.

### 1.3.3. Política de las pasiones

Si de la propuesta racionalista de Descartes surge el estudio de las emociones de orientación psicológica, la secularización de la vida pública empieza a perfilar una orientación marcadamente distinta de las pasiones. No se trata de un desarrollo posterior en el tiempo, pero sí de un soporte teórico distinto y originado desde otras búsquedas e intencionalidades de pensamiento. Podría decir que la propuesta del concepto de pasión que trabajé en los apartados anteriores, estaba determinada especialmente por la *subjetividad*, acercándose por momentos y tímidamente a la inter subjetividad. Ahora quiero plantear el concepto desde el punto de vista de lo *público*, de lo colectivo y del papel que jugaron las pasiones en la constitución de los Estados.

La visión teológica de las pasiones llega más o menos hasta el siglo XIV y es Guillermo de Ockham quien se empieza a preocupar por un orden *civil* justo,

---

<sup>82</sup> Villar, Alicia, *Descartes: la pasión por la verdad*, en **Razón y Fe**, diciembre de 1996, Madrid, pp.415-426.

separando así el poder temporal terrenal del poder espiritual. Señalará que el poder de los reyes viene de la voluntad del pueblo y no de Dios, de ahí que la legitimidad de los gobernantes dependa de su adaptación a las leyes y en general al derecho<sup>83</sup>. Esta visión democrática Ockham la extiende a la Iglesia, de manera que si los gobernantes no respetan las libertades y el derecho deberían ser considerados igualmente ilegítimos. En los reformadores hace eco de esta doctrina, de ahí que en el campo religioso de lugar al Luteranismo, y en el campo político, al liberalismo político que se configurará algunos siglos después. Se pasa de una visión de la realidad de corte religioso, a una visión de corte social. “La división de las iglesias no solamente revelaba una desagregación de los principios y de las estructuras de la edad media, sino que aceleraba y además producía un efecto de disuasión. Su impacto se multiplicó con el descubrimiento de otras religiones: en el Nuevo Mundo, en África o en Asia<sup>84</sup>.

El tratamiento ético (y teológico) de los problemas sociales empieza a girar hacia un tratamiento de corte político. La herejía no se tolera fácilmente, así que la falta de “coherencia” se expresa vitalmente por la agresividad entre los grupos. La brujería y el escepticismo van construyendo el vacío que llenará la Razón Universal o la Ley Natural. De ahí el pesimismo que vemos encarnado en Pascal.

En esta época de humanismo se reactualizan los clásicos paganos del estoicismo<sup>85</sup> porque se piensa que “existen rasgos éticos perdurables”, no solo fundamentados por el catolicismo. Este va a contribuir decididamente al inicio del paradigma del pensamiento político, que irá paralelo al pensamiento psíquico. “Se inicia una fase de duros ejercicios de control político y de autocontrol personal que llevará a la consolidación de los Estados modernos, al ideal de un imperium como “orden cierto en el mandar y el obedecer”, con el fin de mantener la seguridad y la

---

<sup>83</sup> Cfr. Alvarez, S., *La edad media*, en **Historia de la ética**, Vol. I, De los griegos al renacimiento, Crítica: Barcelona, Victoria Camps ed, pags 457-459

<sup>84</sup> De Certeau, M. **La escritura de la historia**, Trad. Jorge López Moctezuma. Alvaro Obregón DF, Universidad Iberoamericana, 1993. Pág. 167.

<sup>85</sup> Con autores como Lipsio, Voss, Heins, du Vair y Scioppio.

salvación de los ciudadanos”<sup>86</sup>. Se retoma el estoicismo, y en especial a Séneca, pero esta vez desde una perspectiva política.

Hay un cambio profundo en el conocimiento, una división de las ciencias que se hace palpable en un buen número de bibliotecas y en algunas bibliografías. Es un cambio en el orden y la jerarquización de los conocimientos. La experiencia como firma de verificación de los hechos y los datos adquiere el nivel de la virtud. Incluso los tratados de la espiritualidad se empiezan a organizar según un modelo “social”. La sociedad impone a las formulaciones religiosas su propia racionalidad.

Incluso hay dos vertientes: una, la de Ockham, con una escolástica más de corte lógico que plantea que el orden moral solo tiene origen en la voluntad de Dios; y otra, la de los humanistas, más de corte ético, que plantean la moral ligada al orden natural. Esta escuela se encargará de hacer una lectura no “religiosa” de los clásicos de la antigüedad y de empezar a construir una moral secular. En ella, la moralidad no viene de otro lugar o de otro Ser, sino del hombre mismo; es una condición completamente humana. El hombre es diferente y superior a los animales por la razón y el lenguaje, este planteamiento de los humanistas tendrá continuidad en la modernidad y dará lugar al desarrollo del racionalismo y a las teorías del lenguaje.

“En los siglos XVII y XVIII, esta unidad (moral y religión) se cuarteada y después se derrumba. Las Iglesias se dividen y vemos cómo se rompe la alianza institucional entre el lenguaje cristiano que expresa la tradición de una verdad revelada y las prácticas propias de cierto orden del mundo. La vida social y la investigación científica se alejan poco a poco de los feudos religiosos”<sup>87</sup>. Así como se modifican las estructuras mentales, se reorganizan las conductas, de ahí la necesidad de una razón de la práctica, una normatividad de las formas de proceder. Durante algún tiempo

---

<sup>86</sup> Bodei, R., **Geometría de las pasiones**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1995. Pág. 223.

<sup>87</sup> De Certeau, M. Ob. Cit., Pág. 165.

sigue una moral de la excepción, inestable y arriesgada, de ahí que la razón de estado llene el vacío para reglamentar los comportamientos<sup>88</sup>.

Las pasiones que antes estaban activas en mayor grado para el individuo, se desactivan y aparecen con mayor ímpetu otras que antes estaban dormidas. Antes prevalecía un ámbito fenoménico de la “sicología” del sujeto, ahora la ética desempeña el papel asignado antes a la teología. Una “ciencia de las costumbres” juzga en lo sucesivo a la ideología religiosa y a sus efectos, en el mismo sitio en que la “ciencia de la fe” clasificaba los comportamientos en una subsección llamada “teología moral” y jerarquizaba las conductas según las normas de la disciplina<sup>89</sup>. Los miedos y esperanzas ya no son solo religiosos sino que toman un carácter laico. Así que es necesario un poder central que gobierne sobre las partes políticas y religiosas en conflicto. Como el estoicismo está antes en el tiempo que la moral religiosa, puede demostrar que hay una razón universal, así que este tiempo fluctúa entre las tendencias universales y la exigencia de fundación de Estados nacionales. El nuevo estoicismo logra unir el nivel personal y el nivel político hacia el mismo objetivo: la racionalidad, la disciplina, el control social y el autocontrol de las pasiones.

A partir del renacimiento, con el pensamiento de Maquiavelo y Tomás Moro, se reemprende la reflexión sobre las pasiones desde el punto de vista del Estado y de la acción política.

En Maquiavelo se pone de manifiesto el vínculo del hombre con el hombre. Dios es el intermediario que posibilita la buena relación de los individuos en la mayor construcción de la humanidad: el Estado. Este proporciona la posibilidad de convivir pacíficamente a través del orden. Sus principales características serán la prudencia y la fuerza (de las armas) que le permitirán tener el control y mantener el orden. Maquiavelo señala la necesidad de que, quien dirija un Estado, deberá velar por la preservación de la colectividad antes que contar con bondad. “Que pueda no ser

---

<sup>88</sup> Cfr. De Certeau, Ob. Cit. Pág. 173.

<sup>89</sup> Ibid, Pág. 166.

bueno y a usar o no usar de esta capacidad en función de la necesidad<sup>90</sup>. La crueldad, la deslealtad e incluso la traición deben ser posibles para el sostenimiento del Estado. Igualmente, ante el choque de las ambiciones de los individuos, será el Estado quien imponga el orden. Así que la ambición es la pasión por excelencia. Entre las virtudes reconocerá la oportunidad, la audacia, la eficacia que deben llevar a la adquisición y conservación del poder. Es el Estado quien puede canalizar las pasiones, en particular la ambición, cuando se enfrentan unas con otras.

Maquiavelo al tiempo que señalaba la utilidad de ciertas pasiones para el manejo del Estado y el predominio de otras en la colectividad --que era necesario controlar--, mostraba el buen uso la apariencia política, bajo la premisa de que “la mayoría de los hombres creen en lo que se les deja ver, ven lo que alguien parece y no lo que es, y el que no queda satisfecho puede ser intimidado, porque no se atreverían a oponerse a la Majestad del Estado que los protege, así son obligados a fingir que creen en la puesta en escena política”<sup>91</sup>.

Se trata por un lado, de la inversión en la valoración de las pasiones. Aquellas que antes eran consideradas indeseables en el plano personal, ahora encuentran una misión y utilidad en el plano de lo colectivo y del control social. Por otro lado, se evidencia cómo las pasiones permiten la separación entre lo que sentimos y lo que expresamos. Se ponen en escena con alguna finalidad. Ya desde Descartes hay autores que resaltan la propuesta del “filósofo con la máscara”<sup>92</sup>, para mostrar la disimulación o la retórica del fingir, opuesta a la verdad.

Con Maquiavelo, la modernidad elige en los estados de excepción regidos por la maldad y la turbulencia las virtudes de los extremos; se aleja del centro. Nuestra naturaleza no nos lo permite, dice<sup>93</sup>. El cuadro de valores de Maquiavelo tiene su centro en la exuberancia de la fuerza. La impetuosidad es el núcleo de la virtud. Es

---

<sup>90</sup> Maquiavelo, *El Príncipe*, XV. Tomado de Internet. [http://64.233.161.104/search?q=cache:evwMfmGkyNsJ:www.inicia.es/de/diego\\_reina/moderna/revolcient/maquiavelo/El\\_principe.PDF+Maquiavelo,+El+pr%C3%ADncipe&hl=es](http://64.233.161.104/search?q=cache:evwMfmGkyNsJ:www.inicia.es/de/diego_reina/moderna/revolcient/maquiavelo/El_principe.PDF+Maquiavelo,+El+pr%C3%ADncipe&hl=es)

<sup>91</sup> *Ibid.*, XVIII, pag 507.

<sup>92</sup> Lyons, J. D, *Rhetorique du discours cartésien*, en *Cahier de la Littérature du XVII siècle*, 8 (1989), pp. 125 –145.

<sup>93</sup> Maquiavelo, *Ob. Cit.*, III, 21.

una nueva moral destinada a regular las acciones que predominan en tiempos difíciles, cuando se producen acontecimientos fuera de toda proyección humana. Considera idealista la idea del “buen gobierno”, aquel que logra la concordia entre los distintos sectores y entre los ciudadanos. El Estado en cambio, debe concentrar el poder para obstaculizar los factores que producen la disgregación. La concentración del poder y de la fuerza, permitirán controlar los constantes desequilibrios producidos por las fuerzas externas y será a través del *miedo* que se logre vencer la maldad humana para reforzar la estabilidad social.

¿Qué pasa entonces con las creencias religiosas? Lejos de cambiar en su ideología, se ponen a funcionar al servicio de la política. Las instituciones religiosas son utilizadas para los objetivos del Estado. Las pasiones señaladas en el lado opuesto de lo espiritual, comienzan a articularse en función de la vida política. La expresión física de las pasiones, a través de la fisonómica por ejemplo, se puede traducir en signos claramente interpretables. Dejan de ser un estorbo para la vida equilibrada y serena, y empiezan a ser un arte que se aprende a través del control activo de su expresión corpórea. Es necesario el control de si mismo, pero no en términos de represión sino de administración de las pasiones. Las pasiones se vuelven una ciencia y el rostro será el medio de expresión de las pasiones por excelencia.

La línea interpretativa de las pasiones de Maquiavelo, se complementa con la propuesta de Hobbes<sup>94</sup> sobre el miedo y la esperanza, como pasiones determinantes en el manejo de los estados y especialmente de los ciudadanos.

Al miedo se le atribuye una función civilizadora. El miedo mantiene el orden social ya que los hombres evitarán caer en la violencia extrema o en el estado de absoluta “naturaleza”. Es decir, el miedo es compartido con otros animales, pero en el hombre, este logra dominarse por intermedio de la razón, que nos hace calcular

---

<sup>94</sup> Hobbes, T. *Leviatán, o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Alianza: Madrid, 1999. Pág. 54.



nuestras formas de reciprocidad. El miedo, como pasión negativa, permite evitar la muerte violenta, funciona entonces como “previsión de un mal futuro”<sup>95</sup> y como inhibición de los impulsos. Hobbes insiste en que debe ser un miedo racional y no aquel miedo ciego que tiende a la destrucción. La razón deberá ayudar a reconocer nuestro lado oscuro, “las propias tinieblas”<sup>96</sup>. El miedo siempre será preferible a la violencia incontrolable. Incluso, señala que la disminución del miedo a la muerte, genera una exagerada seguridad, vanidad y prepotencia, que puede llevar a perjudicar a los otros, generalmente con menores ventajas sociales. Esto llevaría a la sublevación, a la insubordinación de la colectividad<sup>97</sup>.

Es notoria la oposición entre lo natural de la violencia y lo “desnaturalizado” de la razón, que como pasión de orden, defiende la vida en contra de la muerte que se presenta como algo inminente. Niega que el hombre tienda a la auto conservación, que tienda a calmar su sed, su hambre y su frío, más que como una satisfacción de sus impulsos o como una particularidad de la especie, y más aún, como motor de la esperanza de vida<sup>98</sup>. Señala en cambio que estas búsquedas humanas primarias, no constituyen una ley natural, ya que para Hobbes solo hay leyes racionales, por tanto humanas y ya de suyo establecidas por pactos<sup>99</sup>. Así que el pacto por la conservación de la vida debe inculcarse a través del temor a la muerte.

Y si no cree en la “naturalidad” de la auto conservación y de la bondad del hombre, la libertad debe ser puesta en tela de juicio, ya que lleva –como en las monarquías de 1600— al despotismo y a la tiranía. La libertad absoluta no puede ser un instrumento para lograr la felicidad. La libertad deberá estar equilibrada por el miedo y la necesidad, de esta manera se puede tomar las decisiones. Cuando prima el fuero interno, este debe ser rechazado enérgicamente con el fin de evitar la sedición.

---

<sup>95</sup> Hobbes, *El ciudadano*, Ed. Debate. Madrid, 1993, *Ibid*, II, 7, Pág. 82

<sup>96</sup> Hobbes, *Leviatán*, XIII, 5.

<sup>97</sup> *Ibid*, Pág. 56.

<sup>98</sup> Cfr. Bodei R., *Ob.Cit*, Pág. 86.

<sup>99</sup> Hobbes, T., *Leviatán*, *Ob. Cit.* XIV y XV.

En el ejercicio de nuestra libertad, llamamos bueno o malo a aquello que nos puede ayudar o perjudicar a la propia conservación, quiere decir, según Hobbes que la libertad y la necesidad son concordantes<sup>100</sup>. La necesidad hace que hagamos lo que nuestro impulso nos ordena aunque luego nos arrepintamos. La vanidad y el honor, propios de la aristocracia de la época, no generan tanta civilización como el miedo<sup>101</sup> –dirá el autor—. La libertad y la necesidad pueden ser reguladas por el miedo.

Mientras el orgullo, la ambición y la vanagloria conducen a los hombres al conflicto, el miedo ayuda a conservar la estabilidad y duración de los estados<sup>102103</sup>. El miedo es una actitud prerreflexiva de todos los hombres. Se desea el bien y se busca alejar el mal, de ahí que se pretenda evitar la destrucción del cuerpo. Por tanto, la amenaza de causar la muerte es un instrumento del poder político.

Así como Spinoza se opone a la “razón de Estado” y al disimulo de Maquiavelo diciendo que los más astutos disimuladores se dejan traicionar por la pasiones porque afligen el espíritu y se transparentan en el rostro, se opone también a lo propuesto por Hobbes, diciendo que el Estado debe liberar a todos del temor para que no luchen unos contra otros sino que tiendan a la libertad.<sup>104</sup> El miedo impide que los ciudadanos participen en la convivencia. Por el contrario, aunque cada uno desee cosas para su propio beneficio guiado por el impulso, las leyes y el poder moderado regulan los apetitos. El temor en cambio, genera acciones inútiles que solo pretenden evitar los castigos sin entender la necesidad de las acciones adecuadas.

Spinoza rechaza tajantemente el culto a la muerte. La muerte se usaba como prueba de que debemos disfrutar del futuro. En cambio, el gozo es posesión serena de sí mismos, posesión del cuerpo y de la mente. El mayor obstáculo de los hombres son los hombres mismos, sus comportamientos. Así que no se trata de alejarse de

---

<sup>100</sup> Hobbes, *El Ciudadano*, Ob. Cit. , Pág. 194.

<sup>101</sup> Cfr. *Leviatán*, VI, 8.

<sup>102</sup> Hobbes, *Elementes of Law and Politics*, 1889. Cambridge, 1929. I, IX, 20.

<sup>103</sup> Hobbes, T. *El ciudadano*, Ob. Cit, Cfr. 211.

<sup>104</sup> Spinoza B., *Tratado Teológico Político*, Pág. 482.

todo y de todos, que es una característica de la melancolía, o de asociar los eventos a la caducidad de todas las cosas, al “todo termina”, o a la desilusión que tarde o temprano ofrecen los objetos de deseo. El antídoto para la melancolía es comprender. La vida debe alejarse de llantos y tristezas, porque debe transcurrir en tranquilidad y alegría. La risa moderada es un síntoma de la virtud del alma, aunque lejos de la mortificación.

En este aspecto Spinoza está cercano a Montaigne, quien aunque habla de la cautela sobre las personas y las cosas por temor a los desengaños, habla también de tenerlos cerca pero sin depender de ellos para ser felices. Al parecer, estar retirados y solitarios, es la verdadera libertad<sup>105</sup>. Aunque habla también de mantener lejos el pesimismo advirtiendo que la batalla contra la melancolía y el luto, no tienen sentido, y que es preferible la vida dirigida por la fortuna que por la razón. Sugiere no profundizar en los problemas sino tratarlos con ligereza, para no ahondarlos con la misma insistencia. Esto nos aleja del dolor y de la muerte, porque el impulso lo obliga a hacerlo.

Spinoza acepta que el hombre, empujado por la insatisfacción y por la necesidad de novedad, por la ira y por la intolerancia, tiene el ánimo dominado y puede hasta ser empujado a maldades. Pero los hombres enfrentan estas pasiones de dos maneras distintas: siguiendo la razón ciegamente o conociendo las causas de su situación y enfrentándolas con sabiduría<sup>106</sup>. La esperanza es lo que hace a los hombres someterse al poder y a la autoridad teológica y política, por el miedo de ser castigados después de la muerte. En su lugar, se convierten en esclavos para recibir el premio después de la muerte. Si así no fuera, querrían gobernar todo en ellos mismos y retomarían el dominio de sus propios pensamientos.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Cfr. Montaigne, **Ensayos**, Libro I, XXXix, p. 235 = I, 315.

<sup>106</sup> Spinoza, **Tratado...** Op. Cit., 415.

<sup>107</sup> Spinoza, B, **Ética...** Ob. Cit., V, Prop, XLI Schol.

Un Estado será mejor –dirá Spinoza— si no tiene que montar su poder sobre la debilidad de los hombres, si no tiene necesidad de recurrir a la duplicación de lo real en apariencia. Lo que el Estado quiere sacar de los individuos es la obediencia absoluta, hasta llegar a la servidumbre, porque la multitud se doblega no por razonamiento sino por afectos. Los legisladores aprovechan el servilismo, pasividad y superstición para gobernar fácilmente<sup>108</sup>.

¿Cómo es específicamente el control político de las pasiones? Veámos que Descartes, contrario a la tradición clásica y cristiana no considera que la mayoría de los hombres estén sometidos a las fluctuaciones de ánimo provocadas por ellas. La mayoría poseen juicios precisos a partir de los cuales se orientan. Es necesario rectificar los juicios no solo para dirigir las pasiones hacia lo verdadero sino para que cumplan su rol benéfico, ya que las pasiones disponen el alma a querer lo que nos es útil en la naturaleza y nos hacen perseverar en la voluntad. El hombre no se puede resistir al asalto de las emociones, solo lo puede hacer recurriendo a “la reflexión anticipada y por la pericia con que se pueden corregir los propios defectos naturales, ejercitándonos en separar los movimientos de la sangre de los espíritus a que están habitualmente unidos”<sup>109</sup>. Se trata de hacer triunfar la propia voluntad. Para Descartes las pasiones son un instrumento de libertad, para Spinoza son una forma de conocimiento. La voluntad en Descartes es infinita en cambio el conocimiento es limitado.

Las pasiones, para Descartes, intensifican o disminuyen las percepciones, funcionan como un lente de aumento<sup>110</sup>. Para que las pasiones no se agranden exageradamente, es necesario ser capaces de valorarse y de valorar los afectos en su justa medida, así se conoce la extensión y los límites de sí y de las propias percepciones. Esta actividad se vuelve hábito, y será el remedio contra todos los excesos de la pasión. Contrario al barroco donde impera la desmesura. La voluntad

---

<sup>108</sup> Cfr., Ibid, IV, Prop XXXIII.

<sup>109</sup> Descartes, **Pasiones del alma**, art. 211.

<sup>110</sup> Cfr. Ibid, art. 138

que ha sido educada así, será la encargada de convertir las aflicciones en energía que incrementen la felicidad propia y la de otros<sup>111</sup>. La fortuna se somete a la voluntad. Es decir, cada sujeto será responsable de controlar sus pasiones a través de la voluntad.

Para Spinoza las pasiones crean ideas inadecuadas, como una especie de aberración óptica<sup>112</sup>. Son absolutamente incontrolables porque coinciden con la voluntad misma. El hombre entonces está sometido a la fluctuación de los afectos que es igual a la duda, de ahí que se trate de transformar las fluctuaciones de ánimo en transiciones, en una mayor perfección. Toda la energía de las pasiones se debe transformar en afectos positivos, ir de la pasividad a la actividad, debe desarrollarse, no reprimirse.

Para Hobbes son las pasiones, en particular, las que permiten controlar a los ciudadanos, y ellas mismas son manejables en bien de algo más. Hobbes considera que la educación contribuye a crear precedentes, modelos en las formas de obrar. No hay autocontrol perfecto de las pasiones, solo un conjunto de conjeturas basados en la experiencia. No hay conflicto entre pasiones y razones, sino entre medios adecuados e inadecuados de auto conservación, y entre exigencias individuales y obediencia a leyes dadas por una autoridad colectiva<sup>113</sup>. No se trata tanto que las pasiones deban responder a reglas individuales de acción que debemos calcular y disciplinar públicamente, sino que el Estado es el instrumento de realización de los propios deseos.

Mientras Hobbes trata de dar orden y forma racional a la política, Pascal señala que siempre existirá conflicto entre el orden racional y el orden de la imaginación de las pasiones.

Para Pascal entonces, el dominio de las pasiones no es probable. Para él, siempre existirá una guerra entre la razón y las pasiones. Si solo una de ellas

---

<sup>111</sup> Descartes, Carta a Elisabeth. 18 de mayo de 1645.

<sup>112</sup> Bodei, pag 274.

<sup>113</sup> Hobbes, T., Ob.Cit. Cfr. 211.

existiera, no habría fluctuaciones de ánimo, pero están las dos y por eso el hombre no tiene ni tendrá paz y permanecerá siempre en conflicto consigo mismo<sup>114</sup>. Las fluctuaciones de ánimo nos atormentan y es porque la razón y las pasiones son potencias contrapuestas. “La razón siempre subsiste y denuncia la bajeza y la injusticia de las pasiones, turbando el sueño de aquellos que quieren renunciar a ellas”<sup>115</sup>. Pascal separa las razones del corazón que la razón no conoce y las del intelecto que la pasión no conoce. Desde esta perspectiva, señala que es imposible soñar con el control total, que el dominio de las pasiones por la voluntad equivaldría a la muerte. Solo el amor permite vivir en el mundo de una manera menos inadecuada<sup>116</sup>; el amor por otros y no el amor por sí mismo. Igualmente, propone que el pasado y el presente sean nuestros medios y que el porvenir sea nuestro fin<sup>117</sup>. Para ello hay que racionalizar la esperanza y hacer un cálculo de las probabilidades celestes. Pascal busca un anclaje en la trascendencia porque considera que los conflictos y la angustia no pueden sanarse solo a partir de las fuerzas naturales del hombre, sino que es la propia condición humana la que genera el sufrimiento. No es posible influir sobre lo que no está en nuestro poder (nuestros conflictos y la política). Simultáneamente, desde el neo estoicismo, se sostiene que la voluntad se extiende hasta el Estado y al derecho internacional, así que todas las pasiones pueden ser dominadas.

Desde Pascal, solo podremos lograr equilibrios parciales e inestables. No habría lugar ni a las transiciones de Spinoza, ni a las certezas de Descartes. Aún más, tampoco quedan los dogmas, la escala ascendente agustiniana por la cual transitar y esto por el efecto de la reforma protestante; ya no hay un lugar indiscutible donde descargar el peso de la incertidumbre dada por el conflicto entre pasiones y razón. Pascal representa a las almas atormentadas, la angustia personal y a la vez el sentimiento de impotencia para cambiar las instituciones políticas cuya autoridad

---

<sup>114</sup> Cfr. Pascal, **Pensamientos**, trad. Juan Domínguez Berrueta. Barcelona: Orbis, 1985. N. 316.

<sup>115</sup> Ibid. N. 317.

<sup>116</sup> Pascal, B. **Discurso sobre las pasiones del amor**.

<sup>117</sup> Pascal, B. **Pensamientos**, N. 168.

profana excede a tal punto de llegar a la omnipotencia. Así que es mejor concentrarse en la propia salvación. Pascal continúa buscando el significado último de la realidad en la religión. Para él todas las paradojas se resuelven en la fe. Los dos paradigmas coexisten en el mismo tiempo.

### **1.3.3.1. Las pasiones del pueblo**

El término “pueblo” califica la forma de referirse a aquellos “menores” en términos espirituales y sociales, por tanto denota una postura política. De igual manera, señala cierta pobreza, menor cantidad de recursos y de razón. En relación con las pasiones, las exigencias hechas al pueblo, son menores que las hechas a la aristocracia o a los sabios griegos. Es decir, la manera de concebir y aplicar “el justo medio” de las pasiones, difiere dependiendo del grupo “social” determinado o de si se piensa en la individualidad o en lo colectivo. Pueblo señala primero cierto número de personas, un grupo generalmente abundante, frente a lo pequeño o unitario del sabio, Dios o el aristócrata.

El orden social del sabio-virtuoso al hombre común, de Dios a su Iglesia, de la aristocracia al pueblo, marca un abismo entre las masas populares y una élite noble y burguesa, a la que pertenecen no solo la nobleza sino los comerciantes, banqueros, funcionarios y notables. Todos ellos participan de la razón ambiciosa y calculadora, la de los números y la escritura. El mundo “civilizado” se distingue del pueblo supersticioso y salvaje. La cultura de las ciudades se opone a la Naturaleza del campo.

Debido a su carácter “masivo”, no tiene una forma de ser unitaria y homogénea, quiere decir que tiene vida propia en cuanto a organización, relación y formas de expresión. Es móvil, ruidoso y siempre se le asigna una cierta fuerza. De ahí que siempre se ponga en duda en relación con sus manifestaciones, se les teme.

Se le califica de celoso, suspicaz, revoltoso, tonto, irritable, frívolo. “Es la emoción lo que lo hace peligroso, inconstante, no sabe lo que quiere”<sup>118</sup>. El pueblo, por sus emociones, opina, es impulsivo y tiene sentimientos contradictorios y diversos. Es esa fuerza primitiva, excesiva la que le hace enfrentarse. “A ese carácter emotivo se va a asociar todo aquello que se divulga de una misma y diferente manera: que es sordo, que fomenta la hipocresía (provocador), que invade, destroza (las pasiones), que, como ellas, se contagia (las enfermedades, el error, la superstición)... y que afecta o contamina a la sociedad, la salud, la manera de razonar o de hablar. Las enfermedades son populares porque son compartidas (cercanas, se dice en latín), pero también son comunes porque se es cómplice (como en el crimen, de nuevo en latín)”<sup>119</sup>. Incluso, a la razón del pueblo se le asigna la particularidad de ser espontánea, distinta de la frialdad de la otra razón.

Este discurso sobre el pueblo justifica una enseñanza, una pedagogía en procura del bien. Logra una separación que por un lado rechaza y por otro, busca apacentar a los hombres, educarlos, ordenarlos<sup>120</sup>. Lo que se impone en la disciplina de enseñanza de los colegios, cada vez más, son “las virtudes socioculturales y económicas –la cortesía, la compostura, el “porte”y todavía más, la higiene (ligada a cierto dominio de la vida), el rendimiento (el estado escolar tiene por fin una utilidad social), la competencia (el saber se ordena para luchar por la promoción), la “urbanidad” (el orden establecido de las convenciones sociales)”<sup>121</sup>. El político entre tanto, es quien gobierna “con virtud, justicia, equidad, según la ciencia que ordena todas las demás”<sup>122</sup>.

La preocupación por la eficacia y la racionalidad unida al espíritu de orden y al método se hacen evidentes hasta en las formas de hablar: se sustituye la inspiración por los “buenos pensamientos” y los “afectos” por las buenas “razones” y “métodos”.

<sup>118</sup> Bollème, Geneviève, **El pueblo por escrito**, Grijalbo: México, 1990. Pág. 38.

<sup>119</sup> Furetière, Antoine, Diccionario. **Essaus d’un ductuibbaure ybuversekm contenant généralement tous les mots francois tant vieux que modernes**. 1684.

<sup>120</sup> Platón, **La política**, 305 e.

<sup>121</sup> De Certeau, M. Ob. Cit. Pág. 179.

<sup>122</sup> Platón, Pág. 305 e.



La excesiva alegría de Descartes y de Spinoza, contrasta con la desgracia del pueblo. Es la experiencia de la desgracia, del sufrimiento intolerable, el conocimiento del mal social, de los que están por fuera del lenguaje porque es una experiencia desarticulada. La obediencia permanente, la obligación, la humillación frente a los otros. Esta emoción genera una gran fraternidad que les hace vivir la verdadera vida<sup>123</sup>.

Ya desde el descubrimiento de América comienza a marcarse una ruptura entre lo de acá y lo de allá, entre lo nuevo y lo antiguo, la naturaleza y la sociedad civil, lo interior y lo exterior. Una ruptura que exige una actividad traductora materializada en las crónicas de viaje<sup>124</sup>. Este exterior maravilla y espanta a la vez, de ahí que el lenguaje utilizado trate de acomodarse a este sentimiento. Los cronistas tratan de darle un lugar a eso que es distinto, que no se puede controlar, dominar, ni reprimir. Es solo una manera de esquivar el carácter violento, sangrante y mortal, reduciéndolo a la forma apacible y platónica del lenguaje y del diálogo<sup>125</sup>. El mundo salvaje es desnudo, ornamentado, festivo, próximo y placentero; el mundo civilizado será vestido, del trabajo, de la organización, dividido y de la ética<sup>126</sup>. Lo salvaje, lo desnudo, produce una erotización del lenguaje. Las mujeres de las nuevas tierras evocan a las brujas “que bailan y gritan por la noche, ebrias de placer y devoradoras de niños”<sup>127</sup>. También evoca el carnaval con toda su festividad y amenaza, pero ahora desterrado en el fin del mundo. Un mundo sin vergüenza ni recato.

Sobre el “lado de allá” (América), Pedro Martir Alegría dirá: andan desnudos... y viven en una edad de oro simple e inocente, sin leyes, querellas o dinero, contentos de satisfacer a la naturaleza. De otro lado, Juan Gines de Sepúlveda dirá: con perfecto derecho los españoles imperan sobre estos bárbaros del nuevo mundo e islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio y virtud y humanidad son tan inferiores a

<sup>123</sup> Cfr. Bollème, Benevieve, Ob. Cit., Pág. 42.

<sup>124</sup> Vease Todorov, T. **El problema del otro**, Siglo XXI: México, 1987. Especialmente el capítulo de “Colón Hermeneuta”, Pp. 23-40.

<sup>125</sup> Foucault, M. Verdad y poder, en **Microfísica del poder**, Ediciones de la Piqueta: Madrid, 1992. Pág. 190.

<sup>126</sup> Cfr. De Certeau, Ob. Cit., Pág. 249

<sup>127</sup> Ibid. Pág. 254

los españoles como los niños a los adultos y las mujeres a los varones...sometidos al imperio los han de convertir de bárbaros en hombres civilizados, de torpes y libidinosos en probes y honrados, de impíos y siervos de los demonios en cristianos y adoradores del verdadero Dios.

Como lo interpreta Carlos Fuentes, “de esta suerte, los habitantes del nuevo mundo fueron vistos, alternativamente, como de verdad inocentes y como caníbales bárbaros y traidores, viviendo desnudos y en pecado. A lo largo de la historia de la América española, el sueño del paraíso y el noble salvaje habría de coexistir con la historia de la colonización y el trabajo forzado”<sup>128</sup>.

Pero de lo que se llamó “el lado de acá” (Europa), lo diabólico se desarrolló desde mediados del siglo XVI y del XVII. “...un lugar diabólico —una escena diabólica— había sido organizado por el juego de tensiones sociales, políticas, religiosas o epistemológicas, y cómo esta composición de lugar, esta producción de un espacio teatral, había vuelto posible una reclasificación de las representaciones sociales en función de un cambio en los marcos de referencia”<sup>129</sup>. Las posesas, el espectáculo diabólico, dan lugar a una terapéutica de la posesión propia de la época que será análoga al discurso de la psiquiatría en relación con los locos. Igualmente, del Carnaval de la edad media se pasa al teatro del siglo XVII.

En Europa, las posturas filosóficas de la ilustración toman cuerpo en el siglo XVIII. La proclamación de la libertad, la igualdad y la fraternidad en las revoluciones, francesa y norteamericana y la industrialización que comenzaba en Gran Bretaña dan pie a la democracia liberal posterior. Es un período de guerras, de construcción de imperios y de revueltas internas. Algo que comenzó como una revolución pacífica, se torna en sangrienta impulsada por los deseos de expansión de los Estados. La búsqueda de la libertad y la democracia, paradójicamente queda arrinconada por la violencia y la sangre.

---

<sup>128</sup> Fuentes, C. *El espejo enterrado*, Taurus: Madrid, 1992. pag 176.

<sup>129</sup> De Certeau, Ob. Cit., . Pag 262.

El miedo es evidente, hay rumores de un complot aristocrático para producir hambre en el pueblo, y a su vez los nobles se sienten amenazados en sus privilegios. Surge un gran miedo que se convierte en pánico, superstición y violencia. Los atemorizados espantan para evitar el peligro. El miedo desconcierta y empuja a la rebelión<sup>130</sup>. Montesquieu dirá que el miedo es el efecto típico de los gobiernos despóticos. Los déspotas se adueñan de la “razón del hombre para volverla cómplice de la esclavitud”<sup>131</sup>.

“La esperanza por muchos años dormida se reactiva porque ve la posibilidad real de la disminución de las desigualdades. La desigualdad y el privilegio, lejos de ser venerados, se vuelven ofensivos y odiosos, provocando la envidia y el arranque hacia una incontenible eliminación de ulteriores desigualdades”<sup>132</sup>.

El miedo y la esperanza antes usados para el control del pueblo luego serán usados por los jacobinos para la emancipación. Estas pasiones se señalan como positivas para la razón misma y para la moral pública. Las pasiones frías como la indiferencia y las que llevan en general a privilegios particulares son rechazadas y serán mejor valoradas las pasiones calientes, las que impulsan al movimiento y al exceso. Las pasiones, que en particular para Spinoza estaban alejadas del ámbito de la racionalidad, se vuelven calculables a través de la economía política, adquieren poder de discernimiento, una cierta inteligencia que les permite reabrirse a una mejor comprensión del mundo. Las pasiones calientes se perciben como más frías al ser colonizadas por la razón que controla su imprevisibilidad, su inestabilidad y sus fluctuaciones. No se busca, como en Spinoza, tanto la seguridad del individuo, sino que las instituciones logren de una forma duradera la seguridad y la razonable certidumbre del futuro.

---

<sup>130</sup> Cfr. Bodei, R. Pág. 349.

<sup>131</sup> Robespierre, OC, V, 208.

<sup>132</sup> Bodei, R. Pág. 351.

Así que, en lo político se rompe la separación existente entre razón y pasiones. Esta cierta ética de los jacobinos transforma a la pasión en conocimiento. Aún más, el conocimiento fortificado con la pasión y que lleva a la acción. La acción de la que el terror será utilizado para rescatar al pueblo.

La revolución hará que el conflicto se resuelva en favor de la obediencia al interés general, en favor de las razones del corazón y del cuerpo social, por encima de los intereses de la individualidad. Surge un nuevo pacto social basado en relaciones horizontales de igualdad, en la comunidad y la fraternidad que pone de relieve la voluntad general de carácter no negociable. La virtud, del buen ciudadano será guiada por el “bien común”. Tratan de institucionalizar las pasiones positivas del respeto por la razón y las leyes, la amistad y la fraternidad.

El uso político de la muerte en serie está legitimado, y no únicamente por eliminar físicamente a los enemigos de la revolución. Este tipo de muerte, no es sólo es un espectáculo en que cualquier delito es castigado, sino que se trata de un ritual purificador; como una medicina revolucionaria que amputa las partes enfermas de la sociedad buscando la salvación del todo.

Si Maquiavelo sugería el ocultamiento de la violencia, en la revolución francesa el terror se proclama. Todos los eventos de violencia y las ejecuciones son públicas, como públicos son los debates. Las ejecuciones públicas tienen un carácter ejemplarizante, así que es calculada, pensada y por tanto ligada a la razón. Pero luego la dificultad será desatar los lazos que unen la razón a las pasiones y la libertad al terror.

Aunque se concibe la revolución como un momento privilegiado de la unanimidad popular, es necesario recordar a la multitud que asistía a los juegos de circo en la antigüedad. Las dos situaciones tienen una unanimidad teatral, así que, a la vez que hay concepciones morales distintitas del justo medio de las pasiones en la nobleza y en el pueblo, hay puestas en escena discordantes. En el siglo XVIII la

cultura elitista, sabia y “burguesa” se diferencia de la otra, la tradicional. “Esta distinción nos lleva en seguida a distinguir una cultura práctica y científica de una cultura teatral<sup>133</sup>. El pueblo es el lugar de la fusión y de la pasión. Los actos y las palabras son marcadamente distintos. Es más, “existe el pueblo solamente en el momento de una representación, de un intercambio, de una emoción, y la representación es ella misma un acto puntual, siempre otro, siempre nuevo, teniendo su lengua propia, su inscripción particular; momento siempre revolucionario...”<sup>134</sup>.

Ahora bien, es importante señalar, para comprender las diferencias entre las llamadas pasiones del pueblo y las de la aristocracia, que con la llegada del siglo XVI en Europa, se instaura una cultura del comportamiento de la nobleza: la urbanidad. Que implica los “buenos modales” desde el punto de vista de la compostura, tanto física como moral. Del lado de lo físico se privilegia la postura recta a través de una pedagogía que modela los niños y sus cuerpos para mantenerlos rectos. El cuerpo de un caballero debe mantenerse erguido, no como el de un plebeyo que es desgarbado y contrahecho. Para mantener el cuerpo y el espíritu con la rectitud necesaria hay prácticas que lo adiestran como la equitación, la esgrima, la danza y el teatro. Este último no como una distracción, sino como parte de una pedagogía practicada especialmente por los jesuitas. El futuro caballero, ante todo, tiene que aprender a controlar sus movimientos. Su porte debe reflejar ese control. “Que no haya nada en vuestra manera de andar, en vuestro continente, en vuestra forma de vestir, en vuestros gestos ni en vuestros movimientos que pueda llamar la atención a nadie”<sup>135</sup>. Se evoca en pocas palabras, fundido en la imagen de una postura en la que sobre todo resalta la humildad. La apariencia externa es el reflejo de una actitud moralizada. La urbanidad obedece a unas normas sociales. La carencia de la rectitud corporal es señal de defectos tradicionales como la hipocresía, el orgullo, la pereza, etc.

---

<sup>133</sup> De Certeau, Ob. Cit. pag 209.

<sup>134</sup> Bollème, G. Ob. Cit., Pág. 149.

<sup>135</sup> Véase Georges Vigarello, “El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana” en Michel Feher (Ed.) (1991), **Fragmentos para una historia del cuerpo humano**, Tomo II, Madrid, Taurus, Pág., 150.

En realidad, el cuerpo y su rectitud están “atrapados” en una red de consideraciones morales. El porte se relaciona con los polos del comportamiento, de modo que guardar la compostura y ser corteses responde a un mismo entramado psicológico. La urbanidad es también la regla de “saber contenerse”, que, por supuesto, tiene su correspondencia postural: “La postura es un buen acompañamiento de las otras buenas cualidades. En el mundo clásico la compostura tiene que reflejar un dominio de las pasiones, a las que se opone una actitud corporal impasible”<sup>136</sup>.

Pero parece ser que en el siglo XVIII el movimiento todavía no se asimila bien. Da la impresión de que es rechazado, apenas consentido o, por lo menos, limitado con presteza. “El ejercicio siempre debe ser “modesto y moderado”. Los movimientos bruscos son más “propios de titiriteros”. Hacen perder el decoro. Se considera que hacen peligrar los buenos modales, dado que el aristócrata tiene que mostrar siempre un gran dominio de sí mismo. Los bailes también tienen que hacerse con mucho miramiento, so pena de convertirse en “sucios, impúdicos y sobrepasar los límites de la honestidad. Tienen que seguir un orden, e incluso moderar las pasiones: La danza sirve para moderar cuatro pasiones peligrosas: el miedo, la melancolía, la ira y la alegría”<sup>137</sup>.

El teatro de los jesuitas, como la danza, no sólo posee un componente pedagógico de adiestramiento, sino que cumple una función de diferenciación social. “¿Quién podría permanecer impasible viendo cómo los jóvenes bien educados aprenden los gestos, las costumbres y las ineptias de los esclavos y criados de baja ralea? En este teatro se procura asumir unas actitudes propias de un determinado grupo social”<sup>138</sup>

Si la urbanidad, la pedagogía y la filosofía buscaban controlar las pasiones, las acciones del pueblo, la pasión pública (del pueblo) escondía y disfrazaba una filosofía,

---

<sup>136</sup> Ibid. pág. 176.

<sup>137</sup> Ibid. Pág., 180.

<sup>138</sup> Ibid. pág. 188.

pero ante todo, una pragmática. La libertad de la imaginación se unía a la razón, era un imaginario razonable. Pero en la literatura se expresaban los deseos de todos, todas las ambiciones, todas las pasiones que, finalmente, eran vividas. Algo parecido a los sueños involuntarios de Spinoza, es la escenificación de las pasiones del pueblo. Las pasiones trastornan el lenguaje, reavivan el gesto, la palabra. De ahí los dos sentidos de las pasiones, uno como padecimientos o paciencia, y otro como acción y fuerza. El miedo y la esperanza que Hobbes proponía inculcar en el pueblo para su dominio, y que luego, se convierte en lo que el pueblo mismo representa para la aristocracia.

Para cerrar el tema de la política de las pasiones, quiero señalar que antes había formas matizadas, tenues de ejercer el poder sobre las pasiones, pero entre los siglos XVII y XVIII hay un desbloqueo tecnológico de la productividad del poder, una *economía del poder* que se aplica a través de diversos mecanismos y aparatos de Estado y que se utilizan en beneficio de ciertos intereses. Es así como aparecen las oposiciones culturales manifestadas en las vivencias del pueblo y de quienes gobiernan, y que se cristalizan a partir del encuentro del nuevo y el viejo mundo. Es todo un discurso del otro, de lo otro que tiene una ética distinta, un modo de comportamiento social diferente al del mundo letrado de la época. El descubrimiento de América, al abrir otra perspectiva, permitirá también encontrar nuevas maneras de describir y de entender las pasiones, más en la literatura, el teatro y en general en las formas de expresión, que en las formas de pensamiento.

De momento, la pasión está ligada a dos discursos distintos, al de la fuerza, el impulso; y al de la pasividad. Luego, los estudios sobre las pasiones tendrán un carácter menos englobante, más especializado, circunscrito a una disciplina y a unos métodos específicos.

## 2. EL FENÓMENO DE LA AFECTIVIDAD

Cuando alguna afección alcanza cierto grado de intensidad se traduce en acción, en pasión. La pasión, entonces, es la misma cosa que la acción, solo que experimentada desde el punto de vista de quien la recibe, de quien la padece. Es decir, la pasión es respuesta de la acción, y la acción es producto de la pasión. Así que, en el mundo relacional que habitamos, se podría hablar de un sujeto pasional, aquel que siempre tiene una pasión, aunque no de la misma intensidad, aquel que es el conjunto de las variaciones de sus estados. ¿En qué lugares este fenómeno puede ser descriptible? ¿Cómo reconstruir las variaciones, los puntos de inflexión, los acontecimientos intensos del sujeto?

En este capítulo me aventuro a observar los estudios sobre la afectividad y las pasiones con ojo metodológico. Es decir, que me adentro en las investigaciones con el fin de valorar la forma en que los investigadores han convertido estos fenómenos en “objetos” de estudio y las decisiones, acertadas o desacertadas, que han tomado para poder aprehenderlos y hacerlos inteligibles. No busco sólo hacer un balance de los recorridos metodológicos, de las técnicas de investigación o de las formas de interpretación, sino que, desde una perspectiva crítica, pretendo obtener de esta revisión y selección, los fundamentos que aporten a mis particulares preocupaciones sobre las pasiones.

Primero debo advertir que en este ejercicio he encontrado que los estudios de las pasiones se hacen metodológicamente cada vez más complejos, y no sólo por la naturaleza misma del fenómeno, sino como resultado del avance en el conocimiento filosófico y la cada vez mayor especialización de las ciencias que proponen abordar el “problema” desde muy particulares puntos de vista; desde diversas disciplinas y con el empleo de formas de investigación multidimensionales. Se trata del espíritu científico



de la época, claro está, donde explicar las cuestiones pasionales se pone ahora en relación con los nuevos paradigmas de la racionalidad y del hacer, del cognitivismo y de la teoría de la acción.

Por ejemplo, hoy en día se habla más del fenómeno afectivo en su conjunto que de las pasiones en forma particular. Lo que trata de explicarse es un “objeto” complejo que presenta múltiples y variadas dimensiones: los estados de ánimo, los sentimientos, las emociones, las pasiones, las afecciones, las disposiciones afectivas, los rasgos del carácter. Todos ellos son términos relacionados que pertenecen a la totalidad de la vida afectiva del individuo, pero no son iguales. Cada uno de ellos cumple un papel, determina, o un aspecto de lo mismo, o continuidades y rupturas en las acciones o los estados de los sujetos. Esto quiere decir que, cuando hablamos de amor, nos referimos a un estado de ánimo, a unas reacciones fisiológicas, a unos deseos o intenciones precisas, a unos comportamientos típicos, a una actitud frente a alguien. No a un solo aspecto en concreto, sino simultáneamente a todas las variantes.

Si bien las ciencias en su etapa positivista demarcaron, delimitaron y aislaron las partes del fenómeno para poder explicarlo, hoy la tendencia de la filosofía, de la antropología, de la comunicación y de las ciencias humanas en general, es a restituir el fenómeno en su globalidad y complejidad ya que la tasación y compartimentación lo hicieron artificial. Con esto no quiero decir que deba privilegiarse un discurso totalizante y englobante, el discurso de la fragmentación sigue ocupando un espacio importante en el lenguaje científico, pero creo que por lo menos se ha tomado conciencia que la sumatoria de las partes no necesariamente hacen el todo.

Aquí he tomado solamente las propuestas que conciben el fenómeno de la afectividad desde tres puntos de vista: las que lo juzgan y describen como consecuencia de un estado mental; las que lo ven como una situación intra personal, las que lo ven como el efecto de una relación interpersonal; y las que lo piensan un

aspecto propio de la cultura. En esta clasificación pueden resumirse todos los estudios, pero la intención de haberlas nombrado de esta manera y no de otra, tiene como propósito comenzar a delinear el mapa que va a permitirme fundamentar y construir mi propia propuesta para el análisis de las pasiones.

El lector no encontrará un mapa claramente definido y demarcado que le permita guiarse sin temor a perderse. Es un mapa donde apenas podemos vislumbrar lucecitas. Donde se ganará en diversidad de estudios aunque también en extensión. Esto me ayudará a ganar en nuevas perspectivas para plantear las preguntas, y aproximarme a resolverlas. Al final señalaré los métodos y perspectivas que me permitirán analizar el fenómeno de las pasiones en su conjunto.

## 2.1. Las emociones como formas de conocimiento

Pasar de las pasiones como un asunto filosófico en que se contemplaba a la vez los aspectos personales y los sociales, a una perspectiva segmentada del fenómeno, ha llevado a separar, ahondar la división entre lo interno y lo externo del sujeto. Si bien ya había abordado algunas cuestiones sobre las pasiones y el conocimiento, la relación se profundiza en las teorías cognitivas.

Es difícil encontrar una unidad en las posiciones sobre las emociones al interior de las teorías cognitivas. Las emociones se definen como “un cambio en los sistemas internos de un animal de tal modo que es más probable la ejecución de una conducta particular”<sup>1</sup>; como una experiencia cognitiva, subjetiva y conciente<sup>2</sup>; o finalmente, la emoción definida por varios aspectos simultáneamente: los cambios orgánicos, la conducta expresiva y la vivencia intersubjetiva<sup>3</sup>.

Una primera cuestión, que da continuidad a los estudios sobre las pasiones hasta el siglo XVIII, es la idea de la racionalidad usada como control o sustituto de la

---

<sup>1</sup> Goodenough, J., B. McGuire & R. Wallace. **Perspectives on Animal Behavior**. John Wiley and Sons, New York, 1993. Pág. 163.

<sup>2</sup> Ortony, Andrew y Clore, Gerald, **La estructura cognitiva de las emociones**, Buenos Aires: 1996, Siglo XXI, Pág.54.

<sup>3</sup> Lewis, M. y Haviland, J.M. **HandBook of Human Emotions**. Guilford Press, New York. 1993. Pág.72.

emoción<sup>4</sup>. Las emociones han sido consideradas como una desorganización, como una disrupción en la ejecución de los planes cognoscitivos. Aunque más recientemente han sido vistas como reguladoras y organizadoras de los procesos intrasíquicos e interpersonales.

Para esta visión teórica, la cuestión es saber si la emoción es producto de procesos cognitivos o no<sup>5</sup>. De un lado, la razón intervendría en la valoración del mundo externo y por lo tanto afectaría el cuadro emotivo. Es decir que la emoción sí sería parte de un proceso cognitivo. Y la percepción de las situaciones –y su evaluación- sería parte constitutiva de la emoción. Sin embargo, Lazarus dirá que “la actividad cognitiva en la evaluación no implica nada acerca de una reflexión deliberada, de racionalidad o de percatación conciente”<sup>6</sup>, sino que formaría parte, mas bien, de reacciones y procesos instintivos.

Algunas teorías cognitivas se reafirman en el universalismo e innatismo de las emociones. Desde Darwin, ya se plantea el interés por la expresión emocional. Este autor señalaba la base innata de la expresión y del reconocimiento de dicha expresión, y especialmente, su función adaptativa, que permitiría construir una historia evolutiva de las emociones del hombre. Las emociones desde esta perspectiva son “modos de adaptación de un organismo a los eventos significativos en el ambiente, ellas son complejos procesos que tienen valor funcional tanto a propósitos de la comunicación como para el incremento de las oportunidades de supervivencia del individuo”<sup>7</sup>. Ya en esta definición se entiende que las emociones además de las funciones adaptativas, tienen funciones comunicativas que suponen mucho más que lo cognitivo causal donde hay una evaluación de un evento percibido.

---

<sup>4</sup> Izard, C. E. **The Psychology of Emotion**. New York: Plenum Press, 1991, Pág.36.

<sup>5</sup> Zajonc, R. B. *The interaction of affect and cognition* in Scherer, K.R. & Ekman, P. **Approaches to Emotion**. Lawrence Erlbaum Associates, 1984. Pág.239.

<sup>6</sup> Lazarus, RS, *Thoughts on the relations between emotion and cognition* in Scherer, KR & Ekman, P. **Approches to emotion**. Lawrence Erlbaum associates, 1982, Pág.252.

<sup>7</sup> Plutchik, R. **The Emotions**. Nueva York: University Press, 1991. Pág. 51.

Sin embargo, en las teorías cognitivas se desarrolla de modo particular la cuestión de las emociones como sistema cognitivo de dominio específico (SCDE)<sup>8</sup> que funciona como conocimiento práctico y valorativo del objeto y tiene un carácter informativo e intencional. Aquí se evidencian dos aspectos: uno, con la identificación de las emociones básicas: ira, tristeza, alegría, temor, sorpresa, asco<sup>9</sup>, de las que se dice que son universales e innatas, habría un sustrato neuronal específico y distintivo. Serían derivadas de los procesos evolutivos así que tienen funciones adaptativas y dan una configuración específica y distintiva de la expresión facial. Dos, las emociones se pueden describir mejor como patrones específicos de respuestas corporales fisiológicas y motoras, atendiendo a un estado del sujeto y a su expresión prescindiendo de la experiencia.

En las teorías somáticas de la emoción, ya no solamente la preocupación está en la razón, sino que se buscan los síntomas corporales de la emoción, es decir, lo que se expresa y pasa por el cuerpo; sale a la cara. Los músculos del rostro, entonces, comienzan a jugar un papel central. Se estudia como la expresión facial muestra el sentimiento y da indicadores de interpretación del ambiente. Aquí, las preguntas básicas son: ¿Hay patrones universales en la configuración facial de la emoción?, ¿las expresiones faciales son innatas o aprendidas?, ¿son similares o distintas entre una cultura y otra?, ¿hay configuraciones distintivas de las emociones o no?.

Se hacen estudios que muestran, por ejemplo, que la acción muscular de la cara en la ejecución de un fonema vocal produce cambios tanto en la temperatura del cerebro como en la experiencia subjetiva<sup>10</sup>. Llegó a demostrarse incluso que el aumento en la temperatura está relacionado con un estado emocional más negativo y la disminución con un estado emocional positivo.

---

<sup>8</sup> Karmiloff-Smith, A. **Más allá de la modularidad**. Madrid: Alianza, Trad. cast. de J. C. Gómez y M. Nuñez: 1994. Karmiloff-Smith, A. **Beyond modularity: A developmental perspective on cognitive science**. Cambridge, MA: MIT Press. 1992.

<sup>9</sup> Eckman, E. & Friesen, W.. *Constants across cultures in the face and emotion*. **Journal of Personality and Social Psychology**, 17. Pp 124-129.

<sup>10</sup> Zajonc, R.B., *Feeling and thinking: preferences need no inferences*. **American Psychologist**, 35, 151-175. 1980.

Estas investigaciones se enraízan en la primacía y especificidad del cambio orgánico<sup>11</sup>. Señalan que las emociones se pueden describir mejor como patrones específicos de respuestas corporales fisiológicas y motoras, atendiendo a un estado del sujeto. El proceso que reconstruyen es este: primero está la percepción de un factor excitante, luego están los cambios corporales y finalmente los sentimientos de cómo ocurren los cambios corporales. Estos últimos son las emociones<sup>12</sup>. Así la emoción es la conciencia del sentimiento o de la sensación, el registro cerebral de la conmoción orgánica.

A partir de esta corriente, aparecen estudios que tratan de buscar la especificidad en los registros del sistema nervioso autónomo en emociones específicas. Se indaga sobre la lateralización del cerebro respecto de emociones positivas y negativas<sup>13</sup> o se busca el papel diferencial y asimétrico de los hemisferios cerebrales en la regulación y percepción de las emociones. Algunos resultados muestran que ciertas regiones del hemisferio izquierdo participan en el procesamiento de emociones positivas, y otras regiones del hemisferio derecho están comprometidas en las emociones negativas. Davidson<sup>14</sup> sugiere que la parte frontal podría relacionarse con la disposición emocional del niño y con su temperamento temprano. En este estudio trata de establecer el centro cerebral de los estados de ánimo. La resonancia magnética muestra que las partes del cerebro convergen hacia la amígdala y hacia la derecha cuando la gente está deprimida o enojada. En cambio con entusiasmo y alegría, la actividad cerebral se orienta hacia la izquierda.

Estos estudios han encontrado que sí existe un cambio significativo en la actividad autónoma<sup>15</sup>, sin embargo, no han detectado evidencias claras sobre la diferenciación autónoma de la emoción, de hecho se ha descubierto que las “mismas

---

<sup>11</sup> Inauguradas por W. James, *What's an emotion?* In Dunlap, K. edit **The Emotions**. Hafner Publishing Company, 1922.

<sup>12</sup> Cfr. James W., *What's an emotion?* In Dunlap, K. (edit: 1992) **The Emotions**. Hafner Publishing Company, 1967, Pág.13

<sup>13</sup> Davidson, D., **Mente, mundo y acción**, Paidós/UAB, Barcelona, 1992 (1984). Ekman, P.Á.G. y Davidson, R.J. (1994). **The nature of emotion**. Oxford: Oxford University Press.

<sup>14</sup> Davidson, Julian e Davidson, Richard (1982) : *The Psycho-biology of Consciousness*. Plenum Press.

<sup>15</sup> Cfr. Porges, S.W. *Vagal tone: An autonomic mediator of affect*. In J.A. Garber and K.A. Dodge (eds.),

**The Development of Affect Regulation and Dysregulation**. New York: Cambridge University Press, 1991, ppág. 111-128, Pág.114.

reacciones viscerales podían facilitar la emergencia de una experiencia de ira o euforia, dependiendo de las instrucciones o de la naturaleza de la situación social”<sup>16</sup>, es decir, no habría un conjunto de reacciones corporales distintivas que siempre resulten de la misma emoción. Quiere decir que la emoción puede ser inespecífica en lo que se refiere al Sistema Nervioso Autónomo, que hay experiencias emocionales y experiencias no emocionales cuyo sustrato o mecanismo cerebral puede ser el mismo, y que esto puede deberse a que las emociones surgen en contextos complejos en los que participan otros procesos psicológicos y también sociales.

Se plantean posiciones encontradas al respecto. Unos afirman que la hipótesis de las reacciones fisiológicas distintivas debe abandonarse ya que “la investigación psico-fisiológica ha fracasado en establecer patrones fisiológicos consistentes que diferencien emociones”<sup>17</sup>. Otros dicen, que ha tenido cierto éxito en lo que se refiere a la especificidad fisiológica de las emociones positivas y negativas en general, pero no en la diferenciación entre las positivas y negativas en su interior.

Levenson<sup>18</sup> señala que las diferencias particulares en el sistema nervioso autónomo se producen por la contracción de los músculos faciales, porque esas configuraciones son emocionales. Una configuración facial más pronunciada hará una expresión emocional prototípica en el sistema nervioso autónomo. Con electromiografía se establecieron diferencias entre emociones positivas y emociones negativas.

Ahora bien, en estudios más recientes se insiste en los *guiones* de las emociones<sup>19</sup>, que serían una estructura de conocimiento para un evento específico. Incluiría a la vez los procesos cognitivos antes señalados y el plan de acción dirigido a la situación asociada al evento desencadenante de la emoción. En este sentido, los

---

<sup>16</sup> Bindra, D. () *Emotion and Behavior Theory: Current Research in Historical Perspective*, in Black, PÁG. **Physiological correlates of emotion**. New York: Academic Press, 1970. pPág. 3-20. Pág.7.

<sup>17</sup> Zajonc, R. B. & McIntosh, D. N. *Emotions Research: Some Promising Questions and Some Questionable Promises*, in **Psychological science**. Vol. 3, No 1. 70-74. 1992. Pág.73.

<sup>18</sup> Levenson, R. W. *Autonomic Nervous System Differences Among Emotions*. **Psychological Science**. Vol 3, Nº 1, 1992, 23-27 Pág.23.

<sup>19</sup> Russell, J. A. *Culture, scripts, and children's understanding* in Saarni, C. & Harris, PÁG. L. (Edit.: 1989) **Children's Understanding of Emotion**. Cambridge University Press. 1989

*guiones* pueden variar de una cultura a otra y de un individuo a otro, no se realizan siempre ante la misma situación y no necesariamente se desarrollan como secuencias completas sino que pueden interrumpirse. Además, algo fundamental, pueden ser utilizados para simular o engañar.

Aquí confluyen procesos variados como la valoración, la atención, la anticipación, la codificación y decodificación de señales, la ejecución de planes de acción y la memoria. También se habla de esquemas, de modelos mentales y de mapas cognitivos. De ahí que el concepto de *representación* vuelva a tomar vigencia. Por un lado como representación mental de las percepciones externas, o como representación de algo que se quiere mostrar a alguien. En los dos casos, siempre habrá una asimetría. De alguna manera se estaría hablando del papel causal de la cognición en la ocurrencia de las emociones, donde la memoria juega un papel central a través de la conservación del significado afectivo de un evento.

Por eso desde esta perspectiva, algunos llegan a afirmar que la emoción es cognición. Que la emoción nombraría no solo una manera de relacionarnos con otros y con el entorno sino una forma especial de conocimiento.

Lo que se revalúa aquí no es la emoción sino el conocimiento. Estas teorías nos hacen ver que el conocimiento no es sólo razón –inteligencia, etc-, sino también emoción. De manera que ya no se opone emoción a razón, sino que, en la medida que es vista como una forma de conocimiento, como percepción que me permite evaluar y actuar en el mundo, la emoción sería pues una forma de conocimiento sensible tan importante y legítima como la razón. Una forma de conocimiento que puede sistematizarse –que debe sistematizarse- para que sea transmisible, comunicable, comprensible. Un paso importante en la relación emoción-conocimiento, mediada por la comunicación. No ya un impulso que no puede “regularse”, sino una acción de conocimiento que tiene una regulación, unas variables, unas constantes y un método.

## 2.2. Las emociones desde la terapéutica

Además de los estudios de la cognición que se centran en la relación entre la emoción y la mente, se encuentran los que valoran el estado afectivo propiamente dicho. Este tipo de estudios son, en términos cuantitativos, mucho más numerosos que los de la cognición y van encaminados hacia una terapéutica del sujeto. Intentan, a través de sicoterapia, psicoanálisis, diarios íntimos, regresiones, interpretación de los sueños, etc., un individuo más adaptado al mundo que le toca vivir.

El término “affectio” aparece en el siglo XVIII y quiere decir sentimiento y afección. Condensa una pluralidad de significados, por ejemplo, el afecto es un término categorial que agrupa todos los aspectos subjetivos calificativos de la vida emocional<sup>20</sup>. Designa por igual un estado del sujeto propio de un momento, o un proceso dinámico que tiene una secuencia temporal y espacial y que afecta en una de esas fases al cuerpo. En la literatura psicológica se habla de sentimientos, percepciones, sensaciones y emociones.

En particular, la sicología describe a la emoción como *una falla del instinto*, una regresión a un estadio evolutivo primitivo cuando hay una liberación de conductas rudimentarias. *Le Petit Robert* describe la emoción como el “estado afectivo intenso, caracterizado por una brusca perturbación física y mental en donde son abolidas, en presencia de ciertas excitaciones o representaciones muy vivas, las reacciones apropiadas de adaptación al acontecimiento”<sup>21</sup>. Paul Frieze la define como “un desorden de adaptación de las conductas en relación con ciertos fines”<sup>22</sup>. La sicología moderna plantea, entonces, que la emoción surge de un choque y la describe como una crisis. Pierre Janet opone el carácter desordenante de la emoción al carácter

---

<sup>20</sup> Green, A., *Discriminación e indiscriminación afecto-representación*, en el 41 **Congreso Psicoanalítico Internacional**, Santiago de Chile, Julio de 1999

<sup>21</sup> Diccionario, **Le Petit Robert de la langue française: grand format**, Ed. Robert, 2003.

<sup>22</sup> Miller, S.B., Frieze, M., Dolgoy, L., Sita, A., Lavoie, K. y Campbell, T. *Hostility, sodium consumption, and cardiovascular response to interpersonal stress*. **Psychosomatic Medicine**, 60, 1998. 71-77.



regulador del sentimiento, entendiendo por sentimiento “no acciones sino regulaciones de la acción que pueden diferir entre sí”<sup>23</sup>.

Posiciones matizadas al respecto, afirman que la emoción aparece como desorden del sentimiento, porque tiene el poder de conmover la acción, de agitar al ser, pero no como para lanzarlo fuera de sí, sino para sacarlo de la inercia por una espontaneidad que siempre resulta peligrosa para el dominio de sí mismo.

Un eje central en las aproximaciones a la afectividad desde estas teorías, está en las diferencias y relaciones entre lo interno y lo externo de la persona, entre su estar y su percibir. Desde un enfoque epistemológico<sup>24</sup> — inaugurado por Descartes, la afectividad aparece como un fenómeno cognoscitivo generado por las percepciones. Como algo que se siente, que se experimenta a modo de autoconciencia y que como toda experiencia, es innegable.

Dicha experiencia afectiva puede darse de dos maneras, a través de la sensación o percepción (más adelante, equivalente a pasión) o a través de los sentimientos (o equivalente a emoción). Los sentimientos serán por definición, las sensaciones internas o anímicas, eventos mentales que se experimentan, y las percepciones serán el modo en que capturamos los estímulos del exterior. Aunque en general, las percepciones y sentimientos son las formas del sentir, no son iguales. Tradicionalmente se ha considerado que los sentimientos son infalibles, no tienen lugar a error, mientras que las sensaciones tienen el error que proporciona lo externo.

Los sentimientos son algo que fundamentalmente se siente, son percepciones de las que estamos inmediatamente concientes. Lo que experimento no tiene duda, de ahí que se hable de auto conciencia. En este sentido, puede ocurrir que el contenido objetivo de lo que se experimenta sea falso, pero es innegable que eso es exactamente lo que se experimenta, es decir, la conexión con el objeto que produce

---

<sup>23</sup> Janet, Pierre. *Résumé historique des études sur le sentiment de la personnalité*. *Revue Scientifique*, 5, 4ième série, 24 janvier, 1896, 97-103. Pág.99.

<sup>24</sup> Kenny, A, *Action, emotion and will*, Toutledge and Degan Paul, Londres: 1963. Pág.2.

las sensaciones es contingente. Las emociones se refieren al estado del sujeto mismo y por ello son inmunes a la posibilidad de error. Las sensaciones externas pueden ser falsas porque en ellas el objeto es un modo del sujeto. Las emociones son entonces un puro acontecimiento mental y se conectan directamente con sus manifestaciones en la conducta, de forma causal. Es posible el error sobre la causa de la emoción pero no sobre la emoción misma. Estos fenómenos mentales —según Descartes— pueden ser voluntarios o involuntarios. Los que son activos, los sentimientos, responden a nuestra voluntad. Los que son pasivos, las percepciones, son independientes de nuestra voluntad. “Las *volontés* o voliciones son las acciones del alma que terminan en sí misma o en el cuerpo mientras las *passiones* o *perceptiones* son aquellos fenómenos en los que el alma es pasiva y no activa”<sup>25</sup>.

Mientras que las emociones (sentimientos) se refieren más al estado del sujeto mismo, las percepciones o pasiones se refieren a una sensibilidad externa propiamente dicha o cinestésica (percepciones del propio cuerpo). Otro tipo de pasiones serán las llamadas “pasiones del alma”<sup>26</sup>.

Puedo afirmar, entonces, que los estudios psicológicos optan por estudiar la emoción, que definen como un “estado mental inmediatamente consciente y perfectamente definible en sí mismo”<sup>27</sup>. Así, la emoción estará conectada con un estado de la conciencia, con las alteraciones corporales y con algunas manifestaciones de la conducta, pero no de forma causal, sino contingente, ya que el evento mental puede ser definido en sí mismo y no es del todo relevante su relación con el objeto. Bajo esta premisa, los primeros estudios son los de la psicología empírica y se basan en la introspección con el fin explicar las acciones y los procesos fisiológicos que la emoción produce.

---

<sup>25</sup> Arregui, Jorge. *Descartes y Wittgenstein sobre las emociones*, *Anuario Filosófico* 24/2 (1991), pPág. 289-317. Pág.293.

<sup>26</sup> Descartes, Ob. Cit. Ver capítulo anterior.

<sup>27</sup> Arregui Jorge. *Descartes y...* Pág.295.

Ahora bien, frente a esta cuestión inaugural de las percepciones y los sentimientos, está el planteamiento sobre las disposiciones. Heidegger<sup>28</sup> analiza los sentimientos y los estados de ánimo (las disposiciones afectivas<sup>29</sup>) a partir de la crítica a la noción tradicional de la sensibilidad en términos de receptividad. Plantea que la sensibilidad se encuentra en la permeabilidad social y en la comunicación con otros hombres. Es un comportamiento intencional y por eso distingue entre la presencia y lo presente. Nos topamos con multiplicidad de entes, pero no a todos somos permeables<sup>30</sup>. En este caso, cuando hablamos de percepciones, no lo hacemos de una “actividad” pasiva, sino activa. Los afectos tienen un papel fundamental en la determinación existencial de mis posibilidades de ser. Tengo una *disposición afectiva*, hay cosas que me importan y me comporto de manera dispuesta hacia ellas. No soy pasivo ni neutral. Mi “estar” en cualquier situación está mediado por un temple de ánimo. Dicho estado de ánimo, no indica solo el modo de comportarse sino la carga, las posibilidades de formas de estar en el mundo más tensas o relajadas.

Heidegger habla de la medianidad o de cotidianidad media, que es la configuración de la esfera común de lo público. La sensibilidad es entonces una modificación existencial de nuestro modo peculiar de estar en el mundo, determinado a su vez por lo social. El sujeto no *contempla* el exterior, se encuentra en situación, junto con los demás. Para Heidegger, el análisis de los sentimientos y los estados de ánimo, tiene su anclaje en el modo peculiar de encontrarse en el mundo<sup>31</sup>. Los sentimientos o afectos son derivados de la disposición afectiva, pero no como signos resultados de las provocaciones de realidades exteriores, sino como efectos de modificaciones sensibles.

---

<sup>28</sup> Heidegger, M. **Ser y tiempo**. Trd. Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile, 1998, 89-115 (Sein und Zeit, 1927. Berlin)

<sup>29</sup> Heidegger, M. **Prolegómenos a la historia del concepto de tiempo**. Frankfurt am Main 1979, Pág. 354. Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs, 1925.

<sup>30</sup> Heidegger, M. **Ontología. Hermenéutica de la factibilidad**. Tr. J Aspiunza. Madrid. 2000, 68 (48). 1923.

<sup>31</sup> En el capítulo cuarto cuando examina cómo se constituye existencialmente el ahí. Ob. Cit. M. Heidegger. **Ser y tiempo...**

En continuidad, también está la distinción entre sucesos y disposiciones<sup>32</sup>. Retomando el concepto de sentimiento antes expuesto, vemos que este puede referirse a situaciones distintas. Estar alegre no es lo mismo que sentirse feliz, ser vanidoso no es igual que experimentar orgullo. De ahí que se pueda distinguir entre los sentimientos como disposiciones y los sentimientos como “sentires”. Del lado de las disposiciones están los rasgos del carácter, las “peculiaridades más o menos duraderas”<sup>33</sup>. Un elemento fundamental es el de la duración temporal limitada o más perdurable. Los rasgos del carácter determinan las inclinaciones de alguien a hacer cierto tipo de cosas, a efectuar determinado tipo de planes, a experimentar cierto tipo de sentimientos. Los estados de ánimo también son disposiciones pero de corto plazo. Cuando “los estados de ánimo son crónicos se convierten en descripciones del carácter”<sup>34</sup>. Los estados de ánimo son disposiciones a actuar y reaccionar de cierta manera, pero también a no hacerlo de otras.

Los sucesos en cambio, Ryle los entiende como conmociones o acontecimientos. Preguntarse por las conmociones que experimenta una persona es una cuestión distinta de preguntarse por el estado de ánimo en que se encuentra. Una conmoción es algo que se experimenta; un estado de ánimo, algo en lo que se está. Los estados de ánimo son condiciones, más o menos duraderas, en que puede encontrarse una persona. La pregunta por lo que la persona experimenta y la pregunta por la condición en la que está, son preguntas independientes. Los estados de ánimo contienen la manera en que el sujeto afronta emocionalmente una situación, su susceptibilidad ante las propiedades de esta. Los rasgos del carácter delinean la forma de ser de la persona y, por lo tanto, contienen los recursos, o falta de ellos, para manejarse en esta situación.

---

<sup>32</sup> Ryle, Gilbert. **El concepto de lo mental**, Buenos Aires: Paidós, 1967.

<sup>33</sup> Ibid., Pág.76.

<sup>34</sup> Ibid., Pág.88

Los rasgos del carácter son entonces motivacionales, porque hacen que alguien se incline a hacer cierto tipo de cosas o a efectuar cierto tipo de planes. Los sucesos en la literatura inglesa, se asemejan más al término emoción.

Sobre estas propuestas y enfoques se han presentado fuertes críticas. Sartre criticaba especialmente los métodos de la psicología aplicados a las emociones, en primer lugar, porque las considera un accidente<sup>35</sup>. Ha señalado que el psicólogo traza una línea entre los hechos de emoción y los que no lo son, y que intenta aislar las emociones para estudiarlas. En los estudios de corte experimental, se crean situaciones emotivas, se “emplean” sujetos emocionalmente patológicos, se aíslan las reacciones corporales, las conductas y los estados de conciencia<sup>36</sup>. La crítica en concreto que hace Sartre, se refiere a que la psicología parte de los hechos y se olvida de las esencias. Propone el método de la fenomenología como forma más apropiada para estudiar las emociones como un fenómeno trascendental puro, para encontrar la esencia de la emoción ya que el problema somos nosotros mismos<sup>37</sup>. Desde la fenomenología, las emociones se estudiarían como fenómenos, no como hechos. Los fenómenos son lo que se muestra por sí mismo y cuya realidad es apariencia. Señala que la apariencia es lo absoluto y esto es lo que hay que describir<sup>38</sup>. La crítica, en ese momento, era que la psicología despojaba al fenómeno psíquico de toda significación, de toda posibilidad de indicar otra cosa.

Wittgenstein irá más allá. Se opone a la caracterización de las emociones identificadas con experiencias mentales y auto concientes. Particularmente, porque esto las señalaría como algo puramente individual que daría lugar a un lenguaje privado, a describir o nombrar cada emoción desde la subjetividad, cuestión que no permitiría el conocimiento colectivo de la emoción de un sujeto particular. Tampoco considera que las experiencias mentales en sí mismas sean infalibles, como se

---

<sup>35</sup> Sartre, JPÁG. **Bosquejo de una teoría de las emociones**. Alianza Editorial. 1980, Pág.17.

<sup>36</sup> Ibid. ., Pág.18.

<sup>37</sup> Ibid. ., Pág.22.

<sup>38</sup> Ibid. ., Pág.25.

definen desde Descartes. Es muy difícil encontrar identidad entre ser vanidoso y percibir ser vanidoso, ejemplo que utiliza Ryle.

Wittgenstein hace la comparación entre los estados mentales propios y los ajenos, señalando la asimetría entre la primera y la tercera persona del singular del presente indicativo. En las expresiones “yo estoy triste” y “tú estás triste”, en el primer caso, no tiene sentido verificar si es cierto o no; en el segundo caso sí. Estamos pasando de lo puramente mental a la expresión de las emociones. Es posible que yo tenga una percepción infalible de mis estados de conciencia, de mis propios estados de ánimo. Pero aún, en el mismo sujeto, sentirse triste y declarar “me siento triste”, no es igual. La cuestión es que padecer una emoción no es lo mismo que percibirla. Wittgenstein dirá que esa percepción de mi propia emoción no es de tipo observacional sino un conocimiento de mi propia postura. Y ésta, no tengo que observarla ni externa ni internamente, ese conocimiento está implicado en la misma conducta.

La observación de la tristeza de otro y la observación de mi propia tristeza son iguales, pero observar mi propia tristeza no es lo mismo que sentirla. Wittgenstein pone el ejemplo de la mirada. Cuando miro algo no miro mi mirada sino las cosas que observo<sup>39</sup>. Así como no observo mi alegría, la siento. La distinción la hace el autor entre expresiones de las emociones y descripciones. En su ejemplo del miedo, una cosa es decir “tengo miedo de...” y otra, un quejido que muestre el miedo. Sin embargo, aunque una puede ser la descripción del miedo y la otra su expresión, también podrían invertirse. Por lo tanto, el significado de la expresión o del quejido, se establece en el contexto, en la totalidad de la situación lingüística<sup>40</sup>. Este avance es interesante, porque demuestra que las emociones no pueden ser definidas ni abordadas solo desde su faceta mental, sino que requieren de la situación, del contexto para su comprensión.

---

<sup>39</sup> Wittgenstein, L. *Last writings on the philosophy of psychology*, Blackwell, Oxford, 1982. Págs. 619-20.

<sup>40</sup> Cfr. *Ibid.* . 412 y PI, 187.

También está el cuestionamiento de si cada emoción es distinta y definible de las demás. Ya señalaba que en los estudios cognitivos no ha podido demostrarse que la emoción sea una experiencia mental caracterizable. Wittgenstein agregará la idea de que las emociones no son puntualmente sentidas, sino que son un proceso y requieren de un desarrollo. Adicionalmente, son patrones que se van repitiendo en la “trama” de nuestra vida. Hay un proceso de desenvolvimiento típico de las emociones. Hay una concurrencia de otras experiencias en la experiencia presente<sup>41</sup>. Así que desde este punto de vista, las emociones solo podrían definirse formalmente. La experiencia mental y las manifestaciones fisiológicas constituyen una parte de las emociones, sin embargo, su desarrollo implica más que eso: la situación, el objeto de la emoción, la acción. En este caso, como en Sartre, lo mental y lo fisiológico, son sólo la materialidad de la emoción, como descripciones o facetas de una misma realidad. Aunque puede sentirse una emoción sin sus signos fisiológicos y mentales, también se pueden actuar las manifestaciones de una emoción sin sentirla. Esto nos pone en una cuestión nueva en relación con las emociones y las pasiones. El lenguaje, los signos de la pasión, la expresión de la pasión, su puesta en escena. Que ya desde Freud toma cierta importancia, aunque su interés principal este en el estudio del inconsciente. Sin embargo, es a través de la narración como es posible acceder al inconsciente y a su explicación. No hay inconsciente sin lenguaje. No hay pasión sin lenguaje, o mejor aun, no existe, no puede estudiarse, ni conocerse, ni comprenderse sino pasa por el lenguaje. ¿Y cuál es el lenguaje en que se expresa la pasión? ¿Cómo se pone en escena?

Lo que se vislumbra con Wittgenstein es que decir una emoción, nombrarla o relatarla es lo mismo que el llanto o la risa. Son la descripción material del mismo fenómeno. Es decir, un fenómeno que tiene una forma característica y que puede tomar diferentes materialidades. La pasión no es un fenómeno puramente mental que

---

<sup>41</sup> Cfr. Wittgenstein, *Remarks on de Philosophy of Psychology*, Blackwell, Oxford, 1980, Vol, 1, 458 y PI, 174.

se ligue de modo causal con manifestaciones fisiológicas. La risa y la alegría son un mismo fenómeno que se describe de dos modos distintos.

El psicoanálisis, que es teoría y método terapéutico al mismo tiempo, hace un recorrido distinto, ya que hará mayor énfasis en el lenguaje como única forma de acceder al inconsciente. Aunque sin abordar particularmente el tema de las emociones, Freud utiliza el término *afecto*, que es el estado propio de un momento, aprensible por su cualidad y percibido por el yo. Hace referencia a las relaciones existentes entre las fuentes inconscientes y las manifestaciones conscientes experimentadas y comunicadas por el sujeto. Se tiene en cuenta solo la cualidad afectiva que pertenece a la esfera de los afectos conscientes.

La pulsión será el término mediador, el puente entre la biología y la psicología, que contiene una fuerza y un sentido. La pulsión establece el nexo entre una fuente somática, un empuje y una meta. Indica la presencia de un proceso, el motor de intercambios y transformaciones<sup>42</sup>. Desde el psicoanálisis el conocimiento de los afectos tiene un método investigativo y terapéutico propios. El “afecto” como conjunto, es lo que anima, causa la palabra. Lo que se transfiere al psicoanalista es precisamente el mundo interior afectivo del analizado. De lo que se trata es de poner de relieve lo que ocurre en la escena psicoanalítica con sus discursos y emociones. No intenta separar el afecto de los otros aspectos del discurso, los mantiene unidos porque en conjunto es donde tienen sentido.

En el psicoanálisis, la emoción es una “tonalidad” nunca ausente del discurso, subordinada a la intención de significar, ya sea a través del lenguaje verbal o de otros. En muchos casos, también hay un predominio del elemento emocional en forma de fractura que transforma la cohesión de los mensajes logrando un cambio más o menos brutal en los sujetos. De igual manera, hay estados de vacío, en que se presenta una incapacidad de representar y es necesario apoyarse en experiencias

---

<sup>42</sup> Cfr. Torres, Nubia, *El psicoanálisis y los afectos*, **Seminario sobre emociones**, Facultad de Psicología, Universidad Javeriana, Bogotá, abril de 2003. Pág.3.



sensoriales externas. El proceso afectivo es una anticipación a los contactos con el exterior. Una preparación para el encuentro, movido por la pulsión y que busca la satisfacción y el objeto mismo. Hay que recordar que los hechos o los afectos que trata el psicoanálisis, no son “observables” como lo son las piedras y los árboles. Los objetos del psicoanálisis son “relatos”. No se trata de “ver” hechos sino de “interpretar historias”. Aún los síntomas parcialmente observables adquieren sentido en relación con el discurso. Por eso la interpretación psicoanalítica está más cerca de la historia que de la sicología conductista<sup>43</sup>.

En los análisis freudianos el sujeto se sirve de la palabra y del discurso para “representarse” él mismo, como quiere verse, tal como llama al “otro” a verificarlo. La situación analítica selecciona, en la experiencia de un sujeto lo que puede ser “narrado”. Las historias clínicas en tanto que “historias” son los textos primarios del psicoanálisis. El trabajo del análisis se orienta, en últimas, a la historia o a la estructura narrativa de la experiencia.

La narración, entonces, juega un papel fundamental en el estudio de las pasiones. Peter Goldie, señala que las emociones adquieren todo su sentido, cuando las vemos como elementos integrales dentro de una estructura narrativa. Ahí los sucesos y disposiciones se encuentran relacionados con otros aspectos de la vida. Las estructuras narrativas tienen episodios de la vida emocional, incluyen “percepciones, pensamientos y sentimientos de variadas clases, y cambios corporales de varias clases; e incluye disposiciones a experimentar otros episodios emocionales, a tener otros pensamientos y sentires, y a comportarse de ciertas maneras”<sup>44</sup>. La emoción se entiende como un episodio en una historia, donde hay experiencias, pensamientos, sentires y disposiciones. Goldie también distingue entre episodios emocionales y emociones<sup>45</sup>, que difieren por su intensidad y duración. Aunque otros

---

<sup>43</sup> Véase Rubio, Jaime (1988), **Explicar-Comprender**. Hermeneútica y Ciencias Sociales: problemas metodológicos, Mimeo, pág., 121.

<sup>44</sup> Goldie, PÁG. **The Emotions**, Oxford: Oxford University Press, 2000, Pág. 12 y 13.

<sup>45</sup> Ibid. ., Pág.14.

autores cuestionan en esta propuesta la dificultad de distinguir entre emociones, estados de ánimo y rasgos del carácter, por la ambigüedad del objeto intencional (a qué responde una emoción o un estado de ánimo) pienso que la propuesta es interesante por sus múltiples posibilidades en los estudios de las emociones.

### **2.3. Las pasiones en acto**

A partir de Spinoza se entiende que no es necesario que algo ocurra para que se sucedan otras cosas, sino que tan solo hay composiciones, que las subjetivaciones, más que necesitar de una satisfacción, se retroalimentan. Una composición es inmanente (es causa y efecto de sí misma), se agota en sí misma. Tiene un carácter más de corte ético que teleológico, es decir, no busca una finalidad. El que se produzca una composición ya da cuenta de ella. No se trata de pensar que soy actor o víctima de la acción, no se trata de preguntar ¿quién tiene el poder?, porque la víctima también es la expresión del poder, sino de describir el acontecimiento que ha logrado configurarse. El que sufre no está limitado. En el padecer se hace más fuerte su potencia de expresión, se entiende que la victimización puede ser también afirmación de poder, de poder de existencia. Como en el masoquismo, en que se obtiene más placer en el sufrimiento y así el sujeto se afirma como sujeto de deseo. No es: “me gusta el dolor”; no es una relación de sujeto–objeto, sino el encuentro, la relación, la composición, la subjetivación, como procesos organizativos.

Esto es “aexicidad” (una estación como el invierno o el verano, que no carece de nada). Leibniz ya decía que a cada momento se produce un acontecimiento, de diferente intensidad, y que todo acontecimiento es producto de una manera de ser. Abordar las acciones como una conspiración de las cosas no nos permite revisar de manera analítica los estados y los actos de los sujetos, y más aún, sus relaciones.

Vista como composición, como transformación, la pasión entonces, no es carencia. Pongo como ejemplo el amor, esa pasión que te hace actuar, que no necesita complementarse porque ya es completa, solo necesita retroalimentarse. El pensamiento causal está determinado también por una temporalidad, un antes y un después, pero en este caso, no hay futuro, solo hay actos, acontecimientos, porque en cada instante soy un sujeto completo, que ya es potencia de actuar y que ya es relacional. En este caso no habría víctimas y victimarios, todos somos igualmente responsables de la pasión ya que esta es el resultado de una acción entre dos, de una relación. Desde el punto de vista jurídico se pondría en cuestión la imputabilidad o no de las acciones, no ya centrada en la falta de razón sino en los tipos de relación.

Las pasiones son las tendencias caracterizadas por una fuerza y por una sensación de placer o de dolor; diferentes a las emociones, caracterizadas más por la afeción. Las pasiones están cargadas de significación, podríamos decir que algunas veces, son expresiones de la emoción. Son el paso de lo interno a lo externo, cuando el sujeto entra al juego ínter subjetivo. Las pasiones se ponen en escena, porque además de tener una dimensión estética, tienen una dimensión ínter subjetiva. La pasión deja huellas visibles, perceptibles, desde los signos individuales no intencionales hasta el desarrollo de una retórica de la pasión. Roles actorales, escenografías, metáforas de la pasión, figuras; todas estas categorías pueden ayudar a generar un modelo descriptivo.

La cuestión es ¿cómo leer los signos? ¿Cómo sistematizar la puesta en escena de la pasión? Ya con Freud y con Wittgenstein se abordaba la relación entre lo interno y lo externo a través del lenguaje. Igualmente en la semiótica, entre los años ochenta y noventa, toman nuevamente actualidad los estudios de las pasiones. Todas las revistas especializadas en semiótica dedican por lo menos uno de sus números al tema de las pasiones. Aunque la semiótica general se ha concentrado en el estudio de las pasiones desde la dimensión connotativa del lenguaje, y la lingüística desde los

rasgos prosódicos -el estudio de las huellas de la emotividad en el lenguaje consideradas por Jakobson como “enfáticos”-, se encuentran líneas o escuelas diversas con acentos en una u otra dirección. La generación modal de las pasiones (Greimas, Bertrand, Parret); las pasiones como estrategia de enunciación (Calabrese, Marín, Marrone); una antropología de las pasiones (Di Bella); y otros estudios desde la lingüística (Fonagy, Sbisá), y desde el psicoanálisis (Cohen).

Una valoración profunda de la aproximación a las pasiones desde la semiótica, está en el artículo “Aproximaciones a la pasión: la criba semiótica” de Paolo Fabbri, donde aclara los enfoques y sobre todo los nuevos horizontes para continuar explorando el tema. Fabbri plantea que las pasiones ayudan a comprender cómo se da sentido a una acción social y cómo en la construcción de ese sentido cobran importancia los implícitos, lo no dichos, los supuestos. Así que es necesario traducir esos implícitos a través de una “experiencia especulativa como la sensibilidad estética”, es decir, son signos donde la ambigüedad es predominante. De otro lado, aunque muchos autores de esta disciplina han estudiado las pasiones, las definen como un efecto de sentido. Él piensa que las pasiones son objeto construido.

El mismo autor, en un artículo posterior en el mismo libro explora las pasiones en el rostro. Y en efecto, en el rostro “la pasión se convierte en signo”. Si bien la pintura busca registrar las pasiones en los retratos, es la fisonómica que desde hace varios siglos ha codificado los “movimientos del ánimo” en sistemas de signos.

### **2.3.1. La expresión o la comunicación de las emociones**

Antes quiero precisar el matiz entre expresión y comunicación. Cuando se describen los fenómenos faciales, surgen al instante la distinción entre expresión y comunicación. Es decir, podemos abordar los gestos como formas de expresión de lo emocional, de expresión de lo que hay al interior de una persona, o como fenómenos

interactivos no emocionales. Surgen problemas distintos si al comportamiento facial se le aplica la fórmula de la expresión o la fórmula de la comunicación.

Ya Robert Hinde<sup>46</sup> señalaba que podría haber una mala interpretación en el término “expresión de las emociones” propuesto por Darwin y que podría haber un error al tratar de entender en ella más que la expresión de un estado interno. Ekman<sup>47</sup> agregará la cuestión de si el disgusto o la tristeza, por ejemplo, son signos emocionales o son mensajes que muestran lo que está pasando dentro de la persona o lo que la persona puede llegar a hacer. Pero también las expresiones faciales dan información sobre el estado de una relación, es decir que no hablaríamos de emociones individuales. ¿Se pueden considerar mensajes enviados? O son expresiones involuntarias<sup>48</sup>.

Para Ekman, usar el término “expresión” “no significa que ignoremos el impacto de estas expresiones en otros. Las expresiones faciales comunican información, pero debemos tener cuidado, pues la palabra comunicación puede implicar que las expresiones son hechas intencionalmente para transmitir un mensaje”<sup>49</sup>. Este autor señala que, aunque puede ser controversial, las expresiones faciales para él son involuntarias<sup>50</sup>, pero también afirma que dichas expresiones son altamente informativas aunque quien las manifieste no tenga la intención de hacerlo. Las expresiones faciales de la emoción comunican cierta información emocional pero no están hechas para comunicar<sup>51</sup>. Los movimientos faciales ocurren para lograr ciertos tipos de acciones como besar, comer, hablar, etc., aunque pueden también ser desplegados para comunicarse simbólicamente, como el pestañeo rápido. Los gestos simbólicos o lo que llamamos emblemas, son tan deliberados como la elección de una

---

<sup>46</sup> Hinde, Robert. *¿Fue la “expresión de las emociones” una frase errada?*, **International Conference on Coal Science (1985)**, Australian Natl Univ Pr. Printing January 1986, Pág.985.

<sup>47</sup> Ekman, Paul. *Should we call it expression or communication?*, in **Innovation: The European Journal of Social Sciences**, Dec97, Vol. 10 Issue 4, Pág.334. pp333-360. Margaret Mead hace la misma observación y sugiere incluso reemplazar la palabra expresión por la palabra comunicación que cambiaría todo el sentido.

<sup>48</sup> Ibid., Pág.335.

<sup>49</sup> Ibid., Pág.337.

<sup>50</sup> Ibid., Pág.338.

<sup>51</sup> Ibid., Pág.341.

palabra, y tan fáciles de no hacer como no hablar o no escoger una palabra en particular. En la relación con los otros habría expresiones emocionales y comunicacionales, como cuando en la conversación se narra un acontecimiento pasado y se hace referencia con un gesto, al sentimiento experimentado<sup>52</sup>.

Pero las expresiones emocionales también ocurren cuando estamos solos, quiere decir que no son parte solo del juego interactivo. Es decir, no todas las emociones ocurren para causar un efecto. Las expresiones faciales de emoción no sólo ocurren en respuesta a las acciones de otros, pero comúnmente lo hacen en respuesta a lo que otros dicen o mientras decimos algo a otros. No son gobernadas, sin embargo, por el proceso de discurso por sí solo, por reglas de sintaxis por ejemplo, pero responden al significado de lo que se ha dicho.

Eckman determina un contraste entre lenguaje y expresión emocional bastante importante. Las expresiones faciales de emoción, a diferencia del lenguaje, no pueden ser desplegadas voluntariamente. Las expresiones de emoción tiene un grupo mucho más limitado de referentes que el lenguaje. No hay sintaxis ni gramática, y están constreñidas en un sentido en que el lenguaje no<sup>53</sup>. Quiere decir que en todos los animales, hay un tipo de comunicación “más amplia” que le permite recibir algún tipo de información de otro animal. Esta información está dada en signos que reflejan el estado físico, o más frecuentemente el estado emocional del individuo. Signos que no tienen la función de nombrar, discutir, abstraer o simbolizar, no son parte de un discurso, simplemente son signos de emoción<sup>54</sup>. Entonces, en las expresiones faciales existen reglas de expresión, que buscan atenuar, amplificar, inhibir, o cubrir expresiones involuntarias, con el signo de otra emoción. Son reglas de expresión aprendidas, de ahí que varíen de una cultura a otra y de un grupo social a otro.

---

<sup>52</sup> Ibid. , Pág.342.

<sup>53</sup> Ibid. , Pág.344

<sup>54</sup> Ibid. , Pág.343.

En el tránsito de la expresión de la emoción hacia la comunicación D. Bertrand, estudia qué hace pasar a la emoción de un evento psíquico a uno de significación, a un objeto de lenguaje. Estudia al sujeto discursivo para dar cuenta de la inestabilidad de las posiciones y de los roles de los sujetos cuando pasan de la emoción al discurso. Con este fin, aborda los lexemas pasionales, el léxico pasional y hace una fenomenología de la percepción. Desde este punto de vista, la pasión es una traducción de, de ahí que sea necesario desentrañar las sintaxis manifestadas. Algo así como abordar la apariencia de la pasión para entender la emoción. En este sentido, es la fisonómica la que nos puede permitir mostrar el tránsito de la una a la otra. En ella cambia el punto de vista, ya no desde quien emite los signos de una emoción en el rostro, sino desde quien reconoce signos en el rostro de otro, o desde quien deliberadamente dibuja, describe o pone en escena las pasiones.

### 2.3.2. Representación de las pasiones: la fisonómica

La fisonómica es el método más antiguo de percepción y representación de las pasiones. La fisonómica —de *phusis* (naturaleza) y *gnomon* (conocer)—significa “reconocimiento, interpretación de la naturaleza”<sup>55</sup>. Sin embargo, Giovanni Battista della Porta señala que *gnomon* significa también “regla, derecho” y por eso fisonómica denota también “regla de la naturaleza”: “Con cierta regla, norma y orden de la naturaleza —dice Della Porta— es posible conocer una determinada forma de cuerpo, una pasión concreta del alma (ex tali corporius forma tales animae affectiones consequantur)”<sup>56</sup>.

Como ciencia, o mejor como pseudo ciencia, la fisonómica se basa sobre una presunta solidaridad entre el alma y el cuerpo, entre dimensión interior y exterior. Como señala Aristóteles: “Todas las pasiones del alma se muestran vinculadas con un

---

<sup>55</sup> Véase Magli, Patricia. “El rostro y el alma”, en Michel Feher (Ed), **Fragmentos para una historia del cuerpo humano**, Madrid, Taurus, Tomo II, 1991. Pág. 87.

<sup>56</sup> Véase G.B. Della Porta (1586), *De Humana Physiognomia*, pág. 58.

cuerpo, pues, cuando se producen, el cuerpo experimenta una modificación” (De Anima, I, A.1. 403<sup>a</sup>.15). Según Aristóteles, el alma es “figura” y “forma”. El cuerpo “materia”. Las pasiones son formas infusas en la materia. Tomemos, por ejemplo, el caso de la ira. Esta pasión puede ser interpretada como deseo de venganza o bien como “una ebullición de la sangre en torno al corazón”<sup>57</sup>. El primer caso recoge la forma o la “noción”. El segundo, la materia. No son dos modos de ser del cuerpo, sino dos modos de ver el cuerpo.

Pero ¿cómo captar el alma en las formas sensibles? ¿Cómo apresar las formas sensibles mismas cuando el cuerpo ya de por sí, y especialmente el rostro, es el más evanescente de los objetos? ¿Cómo explicar la inefabilidad gestáltica de una emoción o de un imperceptible matiz expresivo que en el momento mismo de aflorar ya está a punto de ser captado por la mirada, ya no existe, pues es demasiado tarde o excesivamente pronto, algo que simultáneamente está pasando y apenas acaba de suceder?

Los rasgos del rostro son interpretados por quien conozca la clave de su desciframiento bien como síntomas, vagos indicios de un secreto, o bien como símbolos transparentes y escritura unívoca.

La percepción fisonómica es una forma de saber cotidiano, patrimonio de cada uno de nosotros. Se funda sobre sutilezas difícilmente formalizables, a veces intraducibles verbalmente. El rostro de quienes están a nuestro lado se presenta en sí mismo sobre el espacio sobre el cual es posible individualizar rasgos infinitesimales que a veces consienten en captar una realidad profunda que se oculta a la mirada del común. La forma de conocimiento que presupone la fisonómica es una forma de saber determinada por exigencias concretas y es desde sus orígenes una ciencia basada en indicios. “La categoría de sus signos parece estar caracterizada por la relación de *tener que*, que se rige por un mecanismo de inferencia: *si* el cuerpo está demasiado

---

<sup>57</sup> Magli, Patricia. Ob. Cit., pág 88.



caliente y siente escalofríos, *entonces* tiene fiebre. Es el mecanismo de la implicación filoniana: p (entonces) q.

“Junto a este mecanismo de inferencia basado en la relación de implicación, aparece muy pronto un sistema de correlación semiótica fundado sobre una relación de equivalencia del tipo p (semejante a) q. (/Nariz aguileña/= “Rapacidad”; /Labios carnosos/= “Sensualidad”. Se trata de una relación semiótica determinada por convenciones”<sup>58</sup>.

Ver un rostro significa producir inmediatamente un esquema simbólico que nos sitúa frente a una experiencia cultural compleja y antigua. Probablemente no podemos percibir o reconocer a nuestros pares si no podemos captar lo esencial y separarlo de lo accidental. Parece como si desde siempre la percepción hubiese necesitado de universales.

La ciencia fisonómica habla de reconocimiento de formas a través del aislamiento de variantes que son peculiares de un individuo. Se trata de un proceso de abstracción que se orienta a la identificación de una especie de fondo que se presupone permanece invariable en el devenir de las experiencias emotivas. Consiguientemente, la individualización del rostro no es más que el aislamiento de una forma permanente cuyos “rasgos invariables” deben ser percibidos a través de un proceso que se orienta ante todo a congelar el continuo devenir del rostro en algunos estados inmutables.

Della Porta sostiene, en efecto, que no es posible conjeturar el verdadero carácter de las personas por los signos de las pasiones que transitan sobre sus caras: “El rostro representa todo el semblante a la vez, como el movimiento y la pasión y los ropajes –afirma-- ... Por ello no es razonable juzgarlo en todo momento, sino

---

<sup>58</sup> Ibid. , pág 89.

solamente cuando las emociones y pasiones del alma se han enfriado<sup>59</sup>. La fisonómica parece fundarse sobre una especie de presunción “neutra” pasional.

En la fisonómica el esquema simbólico del rostro no es consiguientemente un esquema de percepción visual propiamente dicho, sino que se manifiesta sobre todo como un esquema constituido por rasgos cognoscitivos. Se basa, en efecto, sobre un principio perjudicial abstracto que permite la adecuada selección de los datos pertinentes para la identificación del llamado “carácter dominante”.

Umberto Eco ha insistido sobre el hecho de que los esquemas visuales no reflejan a menudo las cualidades ópticas de las cosas, sino las relaciones que él llama ontológicas: los mensajes visuales no comunican la apariencia de los objetos, lo que nosotros vemos, sino lo que sabemos sobre su naturaleza inmanente<sup>60</sup>. Algunos tratados de fisonómica artística demuestran que la forma del rostro no es tanto una construcción natural como cultural.

“De entre los signos de las partes, los más fuertes –dice Della Porta—son aquellos que están junto a los ojos, la frente, la cara, la cabeza (...) Todo el hombre está en la cara porque allí se encuentra la sede de la razón, el segundo lugar es el pecho, que es la sede del corazón, el tercero las piernas y los pies. El último es el vientre, en el cual se albergan los miembros naturales, los cuáles nada tiene que ver con el saber”<sup>61</sup>.

Esta repartición se encuentra en todas las partes del cuerpo, incluidas las vísceras, todas las cuales presentan una naturaleza bipartita: algunas están a la derecha, otras a la izquierda. Cada uno de los contrarios ha sido colocado, por división, en la serie respecto de lo cual es afín: así lo derecho es contrario a lo izquierdo y lo caliente a lo frío, formando respectivamente series.

---

<sup>59</sup> G.B. Della Porta, Ob. cit., pág. 57.

<sup>60</sup> Eco, Umberto (1967), *Trattato di semiótica generale*, Milán, Bompiani.

<sup>61</sup> G.B. Della Porta, Ob. Cit., pág. 254.

derecha	izquierda
alto	bajo
delante	detrás
caliente	frío
fuego	tierra
ligero	pesado
macho	hembra

En la cultura occidental los términos pertenecientes a la columna izquierda están dotados en general de una connotación eufórica, mientras que los de la derecha son disfóricos.

“Una topología del rostro revela de hecho una axiología subyacente que asigna a cada área su especialidad ética. Análogamente sucede en cada sección activa del rostro que parece especializarse en una pasión especial: las cejas en la severidad y la altanería; los dientes en la venganza, el rencor y la amenaza; los cabellos en el capricho y el espanto; la nariz en una sagacidad que llega hasta la discreción pero que puede retraerse en el disgusto”<sup>62</sup>. Cada rasgo expresivo está constituido por un elemento integrante al cual se asigna un determinado significado.

El significado de furor que puede revelar el tono encendido de un rostro reposa sobre una relación ampliamente codificada entre la señal y el sentimiento. Se asocia a menudo el término “rojo” con el vocablo “ardiente”, mientras que el “azul” lo está al frío. En este contexto, lo caliente y lo frío no son simples expresiones denotadoras de cualidades térmicas, sino términos de orden valorativo por cuanto se refieren a un contenido afectivo o moral. El simbolismo moral y sentimental del color, en relación al rostro, ya presente en la fisonómica pseudo aristotélica, encontró un tratamiento sistemático durante el siglo XVI en los escritos de Della Porta y Lomazzo antes de llegar a las aportaciones de Goethe y Humbert de Superville.

---

<sup>62</sup> Véase Fabbri, PÁG. Las pasiones del rostro, en *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa. 1995.

Ahora bien, también existe una fisonómica zoológica que busca las semejanzas entre hombres y animales (forma y tamaño de algunas partes de los cuerpos) para individualizar las “cualidades esenciales”. Se trata de juzgar la naturaleza de un individuo apoyándose en los datos que proporciona su estructura corporal. Es una verdadera semiótica que instaura un sistema de correlaciones entre *signos* y *afecciones*.

“Si a un determinado género pertenece de modo propio una afección, dice Aristóteles, como ocurre en el caso de los leones respecto de la valentía, será necesario que, dada la recíproca solidaridad existente entre alma y cuerpo, de esta afección exista un signo. En el caso de los leones, el signo visible está representado por las grandes extremidades. Si encontramos este mismo signo en otros géneros, como por ejemplo en los hombres, ello significa que éstos tienen la misma afección: son valientes”<sup>63</sup>.

Desde este punto de vista, los animales, fijados en imágenes emblemáticas, funcionan como un espejo invertido a través del cual es posible reconocer las pasiones, los vicios y las virtudes de los hombres. La animalidad es lo que permite identificar la forma del hombre. El modo como una forma humana se acerca o se aleja, es semejante o se diferencia de una forma animal determina los medios para su identificación. “Por ello si describimos la forma de cada animal y atribuimos a esa figura una propiedad o pasión o comportamiento, es posible intuir su apariencia”, dice Della Porta en *De Humana Physiognomia*.

“Ante todo tomo en consideración a los animales a los que la enciclopedia de la época atribuía una pasión específica, un determinado carácter. Después pasó a considerar a los animales en los que esta pasión se manifiesta como dominante. Finalmente indagó que signos corporales tenían en común estos animales. Se dio cuenta, por ejemplo, de que todos los animales fuertes y vigorosos tenían el “pecho

---

<sup>63</sup> Magli, Patricia. Ob. Cit., pág. 98.

amplio” y las “extremidades largas”: tal era el caso, por ejemplo, de los toros y los caballos. De ello dedujo que todos los animales dotados de un signo concreto tenían también una costumbre moral mientras que aquellos que carecían de ella tampoco presentaban aquel signo”<sup>64</sup>.

A partir de aquí se abre la larga galería de las máscaras caracterológicas: el Hombre-Cabra, el Hombre-León, el Hombre-Pájaro, el Hombre-Mono.

En las posibles semejanzas entre hombres y animales los antiguos buscaban la clave para encontrar las cualidades morales transfiriendo por analogía sobre cada individuo humano las características que las fábulas atribuían a los animales aislados. “De este modo el león es iracundo y fuerte. El leopardo, a pesar de su cara delicada, es orgulloso, trapacero, insidioso y al mismo tiempo audaz y temeroso. El oso es cruel, engañoso, feroz y rabioso. El jabalí tiene una ira insensata mientras que el buey es simple y sincero. El zorro taimado e insidioso; el mono gusta de las bromas y las imitaciones; la oveja es intrépida; la cabra lujuriosa; el cerdo se recrea en la inmundicia y es glotón. De ahí que si el hombre tiene alguna parte parecida a la de aquellos animales, deba advertírsele que tendrá parecidas costumbres”<sup>65</sup>.

En latín *Simpatía*, como en griego, significa experimentar los mismos sentimientos, tener una afinidad moral. La simpatía cósmica parece, pues, reposar sobre una relación de conformidad que no es solamente una analogía de formas sino más bien una similitud de sentimientos. La visión mágica del universo es un inmenso escenario pasional de amistades y enemistades, violentas fobias y fatales atracciones, sórdidas tramas y tiernas alianzas, entre animales y hombres, animales y animales, animales y plantas, plantas y piedras, piedras y astros y astros y hombres. El mago, tanto como el fisónomo, es la persona que sabe cómo encontrar los hilos secretos que mueven este teatro mágico.

---

<sup>64</sup> Ibid. ., pág. 101.

<sup>65</sup> Ibid. , pág. 103.

El problema de la simpatía se inscribe, pues, en una problemática de la semejanza: semejanza de sentimientos en estrecha relación con similitud de formas. Una pretendida analogía de relaciones formales instaura así una similitud ética y pasional entre todas las cosas en el interior de una fisonomía cósmica.

La organicidad de las pasiones que se manifiesta en los rasgos de la fisonomía sugería la existencia de una relación circular de reciproca causalidad entre lo físico y lo moral, afirmándose como momento privilegiado del contrato que vincula alma y cuerpo. Antropólogos y psiquiatras, escritores y policías, amantes desconfiados y pintores primerizos, no hacen más que retomar y desarrollar, aunque con diferentes métodos y aproximaciones diferentes, la antigua idea de que existe una estrecha contaminación entre formas, caracteres, facultades y pasiones en el interior del mundo animado.

Lejos de ser olvidada, la fisonómica (ya no con ese nombre por supuesto) tiene estudios muy recientes sobre la interpretación de las expresiones faciales de la emoción<sup>66</sup>, en que se mira por ejemplo la densidad y posición de las cejas<sup>67</sup>. Los individuos deben ser tan capaces de entender las expresiones verbales como las no verbales. Como en los estudios de Ekman<sup>68</sup> y Friesen se determina un componente alto en la cara, que incluye las cejas y la frente, un componente medio donde están los ojos y los pómulos y un componente bajo que incluye la nariz la boca y el mentón. Las

---

<sup>66</sup> Kirkpatrick, Sue. Bell, Frank, *Interpretation of facial expressions of emotion: The influence of eyebrows* in **Genetic, Social & General Psychology Monographs**, No.96, Vol. 122, Issue4, pp404-424. A partir de las tres áreas de la cara: el componente alto (incluye las cejas y la frente), el componente medio (que incluye ojos y pómulos), y el componente bajo que incluye nariz, boca, y mentón) establecidas por Ekman y Friesen, las investigadoras realizan dos estudios sobre las cejas (su posición y densidad) como componente del rostro que expresa emociones. En el primer estudio con 60 jóvenes universitarios, y 60 niños, los participantes escuchan unas descripciones y a partir de ellas escogen la expresión facial que mejor responde a la descripción. Encontraron que “para la ira y la tristeza, los adultos escogían cejas en posiciones internas significativamente más que los niños. Los niños escogían, más que los adultos, la posición externa para la ira, la posición interna y recta para el miedo, y la posición recta para la felicidad y la sorpresa” (Pág.408); que “la interpretación de emociones faciales difiere como función de la posición y densidad de las cejas. Se encontró que la emoción involucrada y la edad interactúan, tanto con la posición como con la densidad de las cejas, pero no fue revelado ningún efecto para el sexo” (Pág.409). “La densidad pesada para las cejas fue escogida más a menudo para todas las emociones excepto para la felicidad” (Pág.409). “Un porcentaje más alto de participantes en ambos grupos de edades escogieron posiciones correctas de las cejas para las emociones de ira, miedo, tristeza, y sorpresa. Sin embargo, para disgusto y felicidad, ese no fue el caso. En vez de seleccionar cejas rectas, la mayoría de participantes escogieron cejas curvadas para la emoción de felicidad, y cejas en posición interna para la emoción de disgusto” (p410). Sobre el mismo tema y como antecedentes están también la investigación de Green, J., & Eckman, P. (1973) **Age and the recognition of expressions of emotion**, y de Matsumoto, D. (1989). **Face, Culture, and judgements of anger and fear: do the eyes have it?**

<sup>67</sup> Como lo hace Le Brun al proponer reconstruir todos los caracteres afectivos con las cejas.

<sup>68</sup> Otros estudios de Ekman tienen que ver con definir si las expresiones de la emoción son voluntarias o involuntarias, es decir, si son o no signos comunicativos, Ekman, Paul. *Should we Call it Expression or communication?*, in **Innovation: The European Journal of Social Sciences**, Dec 97, Vol. 10, Issue 4, pPág. 333-360.

investigaciones difieren en cuál es el componente facial de mayor importancia para la interpretación de las emociones<sup>69</sup>.

Del cuerpo, el rostro tiene el privilegio de expresarse sobre su propia expresión. El código fisonómico, las fuerzas faciales, y el código patonómico, posiciones y procesos como signos de la pasión, crean sentido. Está primero un rostro abstracto, luego, semisímbolos o señales que se homologan a las categorías de la afectividad, tipos de expresión.

En el rostro, la pasión se convierte en signo. De ahí que el arte trate de registrar las pasiones (movimientos del ánimo, sentimientos, emociones) codificarlos en sistemas de signos, poner en escena lo indecible, lo irrepresentable. Como lo decía Leonardo: una figura no es loable si en ella no aparece el acto que expresa la pasión del ánimo. Es decir, un retrato está para expresar la emoción y para provocarla. El retrato representa, remite a un referente, significa, construye sentido y comunica y expresa emoción y la provoca. Concebido así, el rostro remite a una tipología estable de pasiones. Pasiones organizadas en parejas de opuestos con términos intermedios y variaciones de intensidad<sup>70</sup>.

En la fisonómica se hace evidente el complejo ciclo entre experiencias emocionales, construcción expresiva de estas, comprensión y valoración cotidiana en

---

<sup>69</sup> Rosenfeld, H.M. ((1978) 'Conversational Control Functions of Nonverbal Behavior' in Siegman, A.W. and B. Pope (eds.) *Nonverbal Behavior and Communication*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.) dice que es la región de los ojos, Walden (**Production and discrimination of facial expressions by preschool children**, Child Dev. 1982 Oct;53(5):1299-1311, **Field TM, Walden TA.**) dice que los ojos informan mejor de la ira y la felicidad, Odom (Odom, S. L., McConnell, S. R. y Chandler, L. K. (1993). Acceptability and feasibility of classroom-based social interaction interventions for young children with disabilities. *Exceptional Children*, 60(3), 226-236. EJ 474 393.) dice que es la boca la que más ofrece información.

<sup>70</sup> Otros estudios como los de Gross, James y otros, The dissociation of Emotion Expresión From Emotion Eperience: A Personality Perspective. In **Personality & Psychology Bulletin**, Jun 2000, Vol. 26, Issue 6, pPág. 712-726. Este estudio se pregunta cómo reconocemos lo que los otros sienten. Y es precisamente en el rostro. Pero unas caras son más expresivas que otras, entonces analizaron si la expresión y la emoción se moderan en las emociones negativas y no en la emociones positivas, y encontraron una mayor propensión a moderar las expresiones negativas que las positivas. O el estudio de Stephan, Cookie y otros, Emotional Expresión in Japan and The United States in **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Nov 98, Vol. 29 Issue6, pp728-749. Examina el impacto de lo individual y lo cultural en el nivel de expresión de emoción en Japón y en los Estados Unidos. Lei Wang, The Development of a Series of Photographs of Chinese Facial Expressions of Emotion, in **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Jul99, Vol. 30 Issue 4, pp411, desarrolla un set de "poses" de expresiones emocionales y cómo sus percepciones son culturalmente variables. Sullivan, Laurie and, Kirkpatrick, Sue. Facial Interpretation and component consistency in Genetic, **Social & General Psychology Monographs**, Nov 96, Vol. 22, Issue 4, pp391-405. Igualmente el estudio en neonatos y niños sobre sus expresiones faciales. Graba las expresiones faciales de neotnatos y niños de diferentes edades y determina que los adultos pueden asociar muy bien sus expresiones con grados de placer o displacer pero no con signos específicos, con emociones específicas. Galati, D. And Lavelli, M. Neonate and infant emotion expression perceived by adults. **Journal of Nonverbal Behavior** 21 (1), pp 57-83, Spring 1997. De corte racial está el estudio de Schimmack, Ulrich. Cultural Influences on the recognition of emotion by facial Expressions, in **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Jan 96, Vol. 27 Issue 1 pPág. 37-51. que determina cómo los judíos caucásicos reconocen mejor las emociones que algunos no caucásicos.

la ínter subjetividad, representación de las pasiones en el arte y desciframiento de las codificaciones para su explicación.

### 2.3.3. Lenguaje y pasiones

El paso por la semántica me permitirá mostrar por un lado, cómo el fenómeno de las pasiones no está circunscrito en un sistema de signos en particular –léxico, gestual, espacial, etc.--, sino que circula por los diferentes sistemas y se retroalimenta de ellos mismos. Es decir, la palabra alegría nombra un sentimiento, por tanto, una experiencia emocional y física, que se inscribe en una comunidad humana con unas formas de relación y comportamiento particulares. A su vez con unos matices e intensidades distintas. Por otro lado, la semántica permite construir una matriz universal de las pasiones, donde las pasiones no son un asunto puramente individual o cultural sino que mantienen un trasfondo estructural universal.

Las palabras que nombran una emoción son una forma de expresar las emociones, y más aún, de definir el universo de sentido presente y posible de un emoción en una cultura determinada<sup>71</sup>.

Uno de los estudios más importantes es el de Anna Wierzbicka<sup>72</sup> que busca en las palabras, la universalidad de las emociones y de los términos emocionales; no como énfasis o acentos, sino como formas universales en todas las culturas. Se trata de indagar sobre el trasfondo común que hay en las emociones humanas ya sea entre idiomas distintos o entre culturas distintas. Desarrolla una semántica de las pasiones y muestra que las discriminaciones léxicas en el área de las emociones dan claves sobre la conceptualización del orador, pero ¿pueden permitir alcanzar la realidad psicológica independiente del lenguaje? La autora dice que unas sí y otras no, porque

---

<sup>71</sup> Sobre el uso mismo de la palabra emoción está el estudio de Harre, Rom. *Emotion across cultures Innovation Abingdon* Mar 1998 Vol.11 Issue 1 Copyright Carfax Publishing Company Mar 1998, pPág. 43-52. Señala que es una palabra que contempla al mismo tiempo intencionalidades y normatividades o convenciones.

<sup>72</sup> Wierzbicka, Anna, Human emotions:¿ universal or culture sepecific?, in *American Anthropologist*. Vol. 88, Number 3. Sept/86. American Anthropological Association. pp 584-593.



hay conceptos simples “como “decir”, “querer”, “bueno” y “malo”, que son relativamente, si no, absolutamente independientes (libres) de la cultura”<sup>73</sup>. Sin embargo, encuentra que hay palabras que no abarcan la totalidad de los sentimientos en todos los lenguajes, palabras que existen en unos idiomas y no en otros. Esto no quiere decir que determinado sentimiento no se experimente en una cultura, sino que no ha sido merecedor de un nombre distinto<sup>74</sup>.

Presumiblemente, todas las emociones pueden ser mejor o peor, expresadas y descritas en palabras –en cualquier lenguaje humano-. Pero cada lenguaje tiene su propio conjunto de palabras de la emoción ya hechas, que designan aquellas emociones que los miembros de una determinada cultura reconocen como particularmente destacadas o sobresalientes<sup>75</sup>.

De otro lado, la autora, a través de la descripción comparada del disgusto y el asco, y de la pena y el miedo, encuentra que hay verdaderas diferencias conceptuales entre las culturas. Diferentes sistemas de términos de la emoción tienden a reflejar las diversas formas de conceptualizar las emociones, así que señala la inutilidad de un estudio léxico contrastivo<sup>76</sup>. Al desarrollar, por ejemplo, el análisis del término “disgusto” en inglés, encuentra la ambigüedad, porque a veces se entiende como disgusto en sí mismo y a veces como repugnancia, esto indica que la definición no es clara y distinta. Al hacer comparaciones entre los términos emotivos entre lenguajes, encuentra que diferentes sistemas de términos de la emoción tienden a reflejar las diversas formas de conceptualizar emociones<sup>77</sup> y concluye que “de hecho, no hay términos de emoción que puedan ser correspondidos nítidamente a través de las

---

<sup>73</sup> Ibid. , Pág.585.

<sup>74</sup> Ibid. , Pág.587.

<sup>75</sup> Ibid. , Pág.587.

<sup>76</sup> En este mismo sentido está el estudio de Russell, James y Sato, Kaori, Comparing Emotion Words Between Languages, in **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Jul 95, Vol. 26 Issue 4, pp 384-392., que describe un método para comparar las palabras de emoción (emotivos) en diferentes lenguajes naturales. Del inglés al chino y al japonés, concluye que solo dos de estas palabras son similares en un idioma y otro.

<sup>77</sup> Wierzbicka, Anna, Ob.Cit., Pág.593.

fronteras; no hay conceptos de emoción universales, lexicalizados en todos los lenguajes de la tierra<sup>78</sup>.

Así señala sus dudas no solo sobre la precisión que puede dar una palabra para nombrar una emoción, sino sobre la existencia de las emociones básicas. Ella considera que deberían tener un significado preciso<sup>79</sup>.

Sin embargo, los términos *ira* y *miedo* remiten adecuadamente a que algo está sucediendo “emocionalmente”, y aunque no necesariamente se refieran a lo mismo, pueden tener equivalentes aproximados en cualquier lengua. Así que, propone identificar términos de metalenguaje semántico independiente para postular las emociones humanas fundamentales<sup>80</sup> y no utilizar los términos de alguna lengua en particular porque constituyen conceptos culturales y realidades psicológicas personales.

Señala que la búsqueda de “emociones fundamentales, innatas y universales, es similar a la búsqueda de conceptos fundamentales (“primitivos semánticos”)<sup>81</sup>, incluso los relaciona con formas cognitivas estables y similares. A la conclusión que puede llevarme este estudio de Wierzbicka es que la base común de las emociones no está en la semántica, o mejor, en las comparaciones léxicas, sino en otro lugar.

Rosaldo<sup>82</sup> avanza en el tema y muestra que no se trata solo de aproximarse a los términos en su definición, sino que a la vez es necesario abordarlos en el uso. Así, para interpretar el término *liget/anger/ira/*, explora varios de sus usos en diferentes contextos sociales hasta determinar reflexivamente la investigación con su mismo hacer etnográfico. Es una semántica que tiene en cuenta el significado y luego interpreta los términos en sus contextos. Es la combinación del método paradigmático y el método sintagmático. Esto permite describir las diferentes tonalidades, los matices

---

<sup>78</sup> Ibid., Pág.593.

<sup>79</sup> Ibid., Pág.592.

<sup>80</sup> Ibid., Pág.585

<sup>81</sup> Ibid., Pág.584.

<sup>82</sup> Rosaldo, M. Z. *Knowledge and pasión: Ilongot notions of self and social life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

de una pasión dependiendo de los contextos de uso aunque no deja explicar cuál es la base común en una pasión como la alegría, que se muestra en un rostro, se nombra, se mueve, se dice en palabras, etc.

Frente al evidente acento de la semiótica en el contenido de la lengua, antes que en la expresión, algunos autores estudian de las palabras, la fuerza, la entonación; aquel agregado que enfatiza o disminuye una pasión. Tiene que ver con, si el objeto semiótico pasión, es un objeto construido, o si por el contrario es un efecto de sentido, un agregado. Beeman<sup>83</sup>, dirá que la emoción no está solo en la prosodia, sino en todos los aspectos del lenguaje. Él examina el fenómeno de la depresión desde una perspectiva sociolingüística y nota que las aseveraciones psicológicas pueden errar enormemente debido a la ingenua teoría del lenguaje que asume una relación directa entre las palabras de la emoción y la experiencia emocional. La información presentada sólo para estos casos sugiere no sólo que todas las frases tienen un componente afectivo, sino también que ningún aspecto del lenguaje es inmune a la apropiación por parte de la semiótica de la emoción.

Fónagy<sup>84</sup> es más radical, señala que el léxico emotivo no puede ser objeto de tratamiento, que es un puñado de etiquetas para designar actitudes infinitamente variadas que nada pueden decirnos sobre la estructura semántica<sup>85</sup>. Dice que la voz, el gesto vocal es lo que revela las composiciones pasionales. Fónagy señala que la pasión es de naturaleza semisimbólica y que la prosodia puede ser una “muestra” que permitiría establecer generalidades. En la perspectiva que me interesa, Fónagy no se concentra en los cambios de frecuencia de la voz sino en los movimientos espaciales de ascenso y descenso, en la danza tonal que se representa en los diagramas de la

---

<sup>83</sup> Beeman, W O. Dimensions of dysphoria: The view from linguistic anthropology. Pp 216-243. Beeman W.O., "Affectivity in Persian Language use", **Culture, Medicine and Psychiatry**, 12, 1988

<sup>84</sup> Fónagy (I.), Prolégomènes à une caractérologie vocale, comm. au Congrès des orthophonistes, oct. 1981, publié dans **Les dossiers de la fno**, n° 5, Pág. 73-96. Fónagy (I.), **La vive voix, essais de psycho-phonétique**, Payot, 1983.

<sup>85</sup> De hecho Carmella C Moore, A Kimball Romney, Ti-Lien Hsia, Craig D Rusch. The universality of the semantic structure of emotion terms: Methods for the study of inter- and intra-cultural variability, in **American Anthropologist**, Washington, Sep 1999 Vol. 101, Issue 3, PPág. 529-546, ha desarrollado métodos para abordar este objeto de análisis desde una perspectiva empírica, tratando de extender la estructura semántica a varios lenguajes. Por ejemplo, ha encontrado que en el chino el inglés y el japonés, los sujetos asignan significados básicamente similares en 15 términos emocionales comunes.

voz. Similar a lo que sucedía en los estudios cognitivos, donde es difícil diferenciar entre pasiones eufóricas, como la ira y la alegría porque los impulsos neurofisiológicos son similares e incluso en las mismas regiones del cerebro; los gestos melódicos de las pasiones pueden también ser similares, sin embargo, cambian en su ordenamiento.

Este aporte de Fonagy reafirma la apuesta por una similitud estructural de base en las pasiones y una necesaria mezcla entre los dominios de sentido. La pregunta es si es imposible separar los signos pasionales del rostro, del léxico que los nombra. O separar el léxico emotivo, de las acciones y sentimientos que este señala. Hablo de la aparente diferencia entre un sistema de signos y otro, pero cuando seguimos la trayectoria del sentido, la separación se hace sutil y artificial. Hablar de expresión de las pasiones es hablar de muchos signos diversos, que tienen un trasfondo estructural común.

Ya Greimas plantea precisamente en relación con la *ira*, la relación que se establece entre sujeto y objeto (una acción que causa...) y entre sujetos (otro que hace lo que espero o no espero). Greimas establece un parámetro semántico para relacionar metáforas, une las palabras a lo figurativo, a los conceptos de fondo, que se encuentran en la raíz de las experiencias empíricas de la pasión. Estas serían las generalidades que permiten unir el lenguaje con el mundo natural, el contenido de la lengua y las figuras expresivas. Es su opción por lo estésico, por el componente afectivo y sensible de la experiencia cotidiana que se convierte en el fondo común entre una experiencia pasional y todas sus posibles expresiones en sistemas de signos distintos. La constricción y el relajamiento corporal, son los caracteres radicales estésicos de los estados pasionales experimentados por quien vive el hecho. Desde este autor se trata de los ritmos, de la articulación de una sintaxis sensible que se da a partir de reglas compartidas por la sociedad. Es el "sentido

común” que se particulariza en un sujeto, es lo más básico del sentimiento, como la euforia y disforia, el placer y la pena que los preceden.

Otros estudios más recientes revisan los recorridos del sentido que va de las palabras a las expresiones del rostro. Analizan los significados de los términos de algunas emociones básicas en varios idiomas, con los dibujos de algunas expresiones del rostro. Encontraron que hay un buen número de coincidencia en la elección de un rostro para una emoción en diferentes idiomas y culturas, es decir, se asignan básicamente significados similares. Entonces señalan que la ausencia de términos de emoción universales no significa que ciertas emociones no puedan ser correspondidas en todo el mundo con ciertas expresiones faciales comunicables<sup>86</sup>. Lo que sí es cierto es que las emociones son categorizadas en diferentes lenguajes y culturas<sup>87</sup> y que tienen un trasfondo estructural común<sup>88</sup> y al parecer, la misma estructura semántica, por ejemplo en su relación espacial de alto-bajo. En este estudio se encontró que hay gran similitud entre culturas en la asignación de lo agradable y lo desagradable en las expresiones del rostro, la gente tiende a categorizar el ambiente en bien y mal.

En la misma dirección, Osgood<sup>89</sup> en su “diferencial semántico”, no trabaja específicamente con el sentido de las palabras emocionales, sino con las asociaciones metafóricas que se dan entre culturas. Es el caso de los colores asociados con las emociones, en cuyo estudio se encuentran opiniones semejantes en culturas distintas como los indios mayas y los americanos de habla inglesa. Un punto central es que las palabras de la emoción reflejan universales en la matriz de las relaciones sociales, y no solo determinan estados sentimentales o expresiones faciales.

Lakoff, desde una orientación más lógica que semiótica, aborda las proposiciones y no el léxico, y utiliza como clave de sentido para interpretarlas, no ya

---

<sup>86</sup> Ibid., Pág. 530.

<sup>87</sup> Ibid., Pág.531.

<sup>88</sup> Ibid., Pág.533 y 534.

<sup>89</sup> Osgood, C., Suci, G, & Tannenbaum, PÁG. **The Measurement of Meaning Urbana, IL:** University of Illinois Press. 1957

los rasgos distintivos entre un signo u otro, sino los hechos prototípicos. Es decir, plantea una pasión y la relaciona con las metáforas pasionales que le permiten construir una trayectoria descriptiva del desarrollo de una pasión. En las metáforas utiliza tanto las proposiciones como los esquemas icónicos. Para Lakoff<sup>90</sup> las pasiones funcionan en la cultura a modo de metáforas. La cultura tiene un diccionario de prototipos y ella misma es un prototipo para las experiencias. Sin embargo, los prototipos no son fijos sino que conservan algunos rasgos estables, identificables y modelan otros de forma imaginativa. Pone el ejemplo del amor, que en la cultura occidental figura como algo incontrolable, algo que llega de lo que no se tiene dominio. La metáfora amorosa –es la misma y cada vez distinta- se considera una obra, una creación que persigue objetivos, que construye, ayuda. Esta metáfora, a su vez, suministra el marco para vivir la experiencia fuera del código, fuera del estereotipo. La descripción de las metáforas contienen las sensaciones físicas, los aspectos visuales y espaciales. Trata de indagar por la estructura conceptual a partir de la secuencia de metáforas de una pasión.

Si bien no existe comparación posible entre las palabras que nombran una emoción en una cultura u otra, sí hay continuidades en el sentido de una emoción y su expresión en diferentes sistemas de signos. Al parecer, hay una base estructural en el sentido de una emoción que hace posible el reconocimiento de una misma emoción nombrada o expresada en gestos o palabras. Igualmente, cobra importancia el contexto de uso de la palabra emotiva, que pondría en evidencia las variaciones de una emoción, las modalidades de uso y sus reglas. Que en definitiva son la normativa cultural que permite al mismo tiempo aprenderlas y expresarlas apropiadamente.

Adicionalmente, el léxico cultural es uno de los posibles marcos de interpretación, solo los cuadros culturales pueden dar densidad de valores a los temas, suministrar a la concatenación causal de sucesos comprendidos en un modelo

---

<sup>90</sup> Lakoff, G., "Cognitive Semantics". *Berkeley Cognitive Science Report* No.36. 1986.

(Abelson) su cualidad narrativa y garantizar el aprendizaje necesario para crear las expectativas compartidas cuya violación no irrita tanto. La pasión es medio y mensaje de socialización. Lo importante es saber cómo se da sentido al acaecer vital (más que hacer estudios comparados), conocer la modalidad singular en que el sentido cultural y las estructuras sociales se conectan y se inscriben en estas caracterizaciones.

### 2.3.4. Interacción y comportamiento emocional

Tal vez la expresión de la pasión más temida, es aquella que se extiende hasta la acción, la acción física, corpórea de una emoción. La *ira* puede ser el ejemplo más característico, porque lleva al sujeto que la experimenta, a lanzar objetos, a golpear, a empujar, además por supuesto, de insultar. Sin embargo, el comportamiento emocional forma parte de un fenómeno más amplio que es la interacción.

De otro lado, están los estudios de la interacción sobre el comportamiento emocional. Primero se pensó, que tal comportamiento hace de puente y modula el comportamiento “planeado” y “automático” del organismo a distintos niveles. Segundo, que los comportamientos emocionales “son percibidos y representados por el organismo como grandes cambios en el estado corporal y el cerebral: un componente que contribuye al contenido de la experiencia conciente”. Y tercero, que el comportamiento emocional del organismo puede ser dirigido al estímulo que disparó la respuesta emocional, en primer lugar, y por consiguiente, se retroalimenta en el ambiente social en particular. Esto es comunicación emocional<sup>91</sup>.

Klaus Scherer<sup>92</sup>, señala la dificultad que tiene la psicología y la comunicación interpersonal para acceder a la expresión emocional espontánea y más para generalizar de un caso particular al proceso global de expresión emocional. Propone

---

<sup>91</sup> Adolphs, Ralph. Emotion really are social, in **The American Journal of Psychology Urbana**, Pág. 4.

<sup>92</sup> Scherer, Klaus R.; Ceschi, Grazia, Criteria for Emotion Recognition From Verbal and Nonverbal Expression: Studying Baggage Loss in the Airport, in **Personality & Social Psychology Bulletin** Mar2000, Vol. 26, Issue 3, pp327-340. Y en Scherer, Klaus R.; Bance, Rainer; Wallbott, Harald, Emotion inferences from vocal expression correlate across languages and cultures, journal for **Cross-cultural psychology**, Jan 2001, Vol 32, Issue 1 pp76-93.

entonces, estudiar situaciones sociales típicas que provoquen estados emocionales relativamente intensos en diferentes personas para utilizar estos eventos con fines investigativos. Su estudio trata de encontrar la simetría o disimetría entre el propio estado emocional y la atribución de otro a mi propio estado. Sin embargo, otros autores señalan que para analizar las formas de reconocimiento es necesario emplear múltiples criterios. Pero Scherer argumenta que su estudio puede servir para recordarnos que hay aspectos de las emociones que surgen naturalmente y que en adelante deben tenerse en cuenta para explicar el papel que las emociones juegan en la interacción social y en la inferencia de los estados emocionales de los demás.

Hay aplicaciones muy interesantes, por ejemplo los estudios sobre la negociación de las reglas de expresión en las relaciones de pareja<sup>93</sup>, donde se muestra que el comportamiento comunicativo cambia a través del desarrollo de una relación, y que la interacción empieza con un nivel impersonal a partir de las reglas de la cultura, así que “las expresiones intensas de la emoción pueden ser consideradas inapropiadas durante las etapas tempranas de una relación debido a los prejuicios culturales del comportamiento comunicativo racional<sup>94</sup>. Las emociones deben ser sentidas menos intensamente y expresadas en un menor grado en relaciones menos desarrolladas que en aquellas más maduras. Sin embargo, desde el sentido común se puede sugerir que las personas casadas no van a querer “agitar su barco relacional”, así que las experiencias de emoción pueden ser menos intensas en relaciones desarrolladas que en las menos desarrolladas. Lo cierto es que los estudios muestran que a lo largo de las relaciones existe un cierto manejo de la emoción, que resulta de la reducción de la incertidumbre a medida que hay mayor conocimiento, así que se

---

<sup>93</sup> Aune, Krystyna Strzyz, Aune, Kelly. Self and Partner Perceptions of the Appropriateness of Emotions, in **Communication Reports**, Spring 97, Vol. 10 Issue 2, Pág.134-144. Igualmente las autoras en una investigación anterior tratan de establecer un curva entre el nivel de desarrollo de la relación y la intensidad de la experiencia emocional, luego con la intensidad de la expresión de la emoción y luego con la percepción de la emociones que se consideran apropiadas, The experience, expresión and perceived appropriateness of emotions across levels of relationship development, in **Journal of Social Psychology**, Apr 94, Vol 134 Issue 2 pPág. 141-151.

<sup>94</sup> Ibid., Pág. 143.



disminuye el estrés personal<sup>95</sup>. En esta retroalimentación, la respuesta de la pareja es un mecanismo de control<sup>96</sup>.

Un estudio de Kelly Aune analiza que tan apropiada puede considerarse la expresión emocional de su propia pareja y qué tanto perciben los dos la intensidad. Encontraron que las parejas en etapas intermedias de desarrollo de la relación experimentaron y expresaron emociones negativas en un mayor grado que las parejas en etapas tempranas y tardías en el desarrollo de la relación. El grado percibido de propiedad de la expresión de la emoción negativa no varió, sin embargo, a lo largo de las diversas etapas del desarrollo de la relación<sup>97</sup>. Que la expresión y la experiencia de la emoción varíen en las emociones negativas y en las positivas, puede querer decir que la regulación de las emociones negativas debe ser esencial para la iniciación, el desarrollo y el mantenimiento de la relación<sup>98</sup>. "Las ramificaciones de la expresión indiscriminada de las emociones negativas son potencialmente más serias que las ramificaciones de la expresión indiscriminada de emociones positivas"<sup>99</sup>.

En general, estos estudios, buscan comparar las evaluaciones individuales y de pareja de las experiencias y de las expresiones emocionales. Muestran cómo las reglas de expresión varían de acuerdo con la valencia de la emoción y con la situación. Generalmente las emociones positivas son mejor valoradas que la emociones negativas especialmente en contextos públicos o en relaciones menos desarrolladas. Al interior de la pareja puede un individuo considerar apropiada una experiencia emocional negativa como la frustración, pero inapropiada la expresión de ese sentimiento. Algunas emociones son estimuladas mediante una retroalimentación positiva y otras son disminuidas o modificadas a través de respuestas negativas. Estas reglas son las que gobiernan una relación y las que determinan los comportamientos

---

<sup>95</sup> Ibid., Pág.137.

<sup>96</sup> Buck, R. Emotional communication in personal relationships: A developmentalinteracionist view. In C Hendrick (Ed.), Close relationships, Newbury Park, CA: Sage, pPág. 144-163. 1989

<sup>97</sup> Aune, Ob. Cit., Pág.140

<sup>98</sup> Ibid., Pág.141

<sup>99</sup> Ibid., Pág.141

adecuados e inadecuados. Se infiere que los individuos de una pareja coordinan las reglas de expresión a medida que las relaciones se desarrollan<sup>100</sup>.

Los individuos pueden no tener certeza sobre la naturaleza de sus propias expresiones emocionales y no son conscientes de estar involucrados cognitivamente en la experiencia emocional y en las conversaciones. Los individuos y sus parejas poseen perspectivas diferentes, así que sus evaluaciones de los eventos comunicativos son diferentes también<sup>101</sup>.

Estos análisis de la “comunicación emocional” se han desarrollado con métodos empíricos y utilizando corpus culturalmente homogéneos. Sin embargo, otros investigadores están actualmente estudiando los efectos de la etnia y la cultura en la experimentación y expresión de la emoción. Es decir, entrar al mundo de la cultura para poder determinar otras variables en la evolución del fenómeno de la emoción.

Como dirá Schefflen<sup>102</sup> toda interacción tiene un orden del día, un plan de organización o un programa cultural “interiorizado” de una manera o de otra por cada participante, y este plan puede abstraerse mediante la observación de un número suficiente de ejemplos de la interacción en cuestión<sup>103</sup>. El autor busca diseñar un mapa detallado y sistemático de todos los actos de un grupo cultural. Describir a un individuo de interacción, en interacción, para descubrir sus roles y presentar su perfil comportamental. Inserta al comportamiento en la cultura, en el contexto, mostrando los múltiples sistemas que participan en la comunicación, para hacer justicia a la complejidad dinámica de la interacción y la comunicación. Hay “programas” de comportamiento que se desarrollan en contextos específicos dependientes del marco

---

<sup>100</sup> Garth J O Fletcher, Jeffrey A Simpson, Geoff Thomas, The measurement of perceived relationship quality components: A confirmatory factor analytic approach, in **Personality and Social Psychology Bulletin**, Mar 2000, Vol26, issue 3, pp340-354.

<sup>101</sup> Ibid. , Pág. 350.

<sup>102</sup> Schefflen, A. Sistemas de comunicación humana, en Bateson, Gregory y otros (Selección e introducción de Winkin, Y.); "**La Nueva Comunicación**", Editorial Kairós, Barcelona, España, 1987. Puede verse además: Schefflen, A., *Body Language and the Social Order: Communication as Behavioral Control*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice, 1973.

<sup>103</sup> Para realizar bien este género de análisis es preciso respetar dos principios metodológicos: 1. Observar qué acciones se producen efectivamente. No con el método introspectivo. Hay que registrar todo lo que se produce. Por nuestra parte, realizamos películas sonoras de toda interacción que deseamos estudiar. 2. Mantener constantes el segundo plano cultural y subcultural de sus sujetos, así como los contextos de interacción.

físico, la ocasión, la estructura social y la estructura cultural, con variantes por religión y clase social. Define los programas como “mapas de comportamiento”, que incluyen todos los componentes expresivos y perceptivos de los sujetos: el componente vocal (lingüístico y para-lingüístico), el componente kinésico (movimientos corporales, postura y ruidos corporales), el comportamiento táctil, territorial (proxémica) y otros comportamientos (olores). También intervienen la indumentaria y la cosmética. Las unidades ejecutadas por cada participante se integran en la interacción y en el tiempo porque poseen una progresión y un ritmo.

Los programas definen la estructura social del grupo en acción, su composición, la naturaleza de sus relaciones durante la ejecución y la designación de sus roles. Pero al igual que hay programas con variantes “tradicionales” (comportamientos repetitivos ante situaciones críticas), también hay variantes innovadoras (como cuando se cuenta un chiste o una historia). Tal como lo plantea el modelo de Lakoff que veíamos en el apartado anterior.

Además de los “mapas” de comportamiento, están los aspectos dramáticos. Tal como Goffman<sup>104</sup> lo afirma, los sujetos “actúan”, hacen una representación teatral de sí mismos ante los otros<sup>105</sup>. El actor tendrá una pauta de acción (papel o rutina) preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser representada o actuada<sup>106</sup>. Cuando una persona representa su actividad ante otros surgen aspectos de índole dramática, pero a diferencia de las puestas en escena teatrales, que presentan hechos ficticios, las “puestas en escena sociales” presentan hechos reales que no están bien ensayados, pero tienen “actores” y se representan ante un público. Cada uno de nosotros desempeña un rol y es en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos y a los demás<sup>107</sup>. Las actuaciones, por su carácter de representación colectiva, suelen ser elegidas y no creadas.

---

<sup>104</sup> Goffman, E. **Presentación de la persona en la vida cotidiana**. Buenos Aires: Amorrortu, 1981 (1959)

<sup>105</sup> Goffman, E. Presentación... Pág.11.

<sup>106</sup> Ibid. . Pág.27.

<sup>107</sup> Cfr. Ibid. ., Pág.31.

El actor construye una “fachada del medio”, que hace parte de la actuación del individuo: mobiliario, decorado, equipos, etc. -- la valoración de los objetos y el estatus que dan--. Y de una “fachada personal”: insignias, vestido, sexo, edad, raza, tamaño y aspecto, porte, pautas de lenguaje, expresión facial, gestos corporales. La fachada es la apariencia, los modales y el contexto.

Desde esta perspectiva, no es difícil hablar de una retórica patémica (Bailey, 1983) que se sirve de los actos pasionales como capaces de transformar las posturas interactivas, de los actores sociales. Campbell<sup>108</sup>, por ejemplo, analiza el papel de las razones y de la pasión en la persuasión. “Las pasiones llenan los dos vacíos que quedan de este sentido atenuado de la razón; esto es, las pasiones son la fuente de energía que hace posible la acción y la fuente de los valores que permiten el albedrío”.<sup>109</sup> Las pasiones suaves constituyen el carácter y las pasiones violentas, mueven a la acción.

Además de la observación y el registro de los comportamientos humanos en la interacción, la literatura y el cine presentan también la acción humana. Retratan el sentido de las acciones, a veces con mayor fidelidad. Muestran los sentimientos, motivaciones, modos de actuar, las relaciones humanas, etc.

Aquí los estudios de la acción narrada juegan un papel fundamental. La acción humana que pasa por las historias y que se organiza en estructuras narrativas, que tienen a su vez estructuras modales y aspectuales. Si bien Propp<sup>110</sup> definía las estructuras narrativas a partir de las intersecciones de la acción, ya Greimas pone de manifiesto el problema de las modalidades en la acción, no solo las interacciones sino cómo dichas interacciones modifican la competencia modal de los sujetos<sup>111</sup>. Una acción puede modificar o no el estado de los sujetos, puede transformar la competencia y provocar o no otra acción. Fabbri plantea que la competencia modal es

---

<sup>108</sup> Walzer, Arthur E. Campbell on the passions: A rereading of the Philosophy of Rhetoric, in The Quarterly Journal of Speech, Minnesota: Speech Communication Association Feb 1999.

<sup>109</sup> Ibid. , Pág.5

<sup>110</sup> Propp, V., **Morfología del cuento**, Fundamentos, Madrid: 1977.

<sup>111</sup> Fabbri, PÁG., **Sobre las pasiones en, Tácticas de los signos**, Barcelona: Gedisa. 1995.

una prolongación de los estados pasionales, es, de alguna manera, la condición o motivación desde la cual se realiza la acción, y más aún, la acción es un proceso de transformación de los estados. Este autor, relejendo a Greimas<sup>112</sup> señala que por un lado está lo generativo del sentido (una componente patémica); de otro lado está la dimensión de nivel superficial de la narratividad (un componente pragmático). Así la pasión se modaliza uniendo lo cognitivo con lo pragmático<sup>113</sup>. La propuesta es más abordar la narración que la enunciación, el carácter dramático en que aparecen los existentes, los acontecimientos, las transformaciones. Lo narrado es la historia, la modalidad de su presentación es el relato. La puesta en escena, los roles actorales.

Encontramos entonces un fenómeno mucho más complejo que a la vez tiene relación con lo sensible y con la acción, lo estésico y la narración. Así las pasiones no estarían en la relación directa con el objeto sino con las múltiples variables en que se desarrollan los sucesos. Las secuencias de eventos se consideran de manera diversa en función de los roles actorales, estas relaciones emotivas variables (patemas) se hacen inteligibles por los factores contextuales.

La pasión es un **acontecimiento**, en el que somos lo que somos y lo que seremos. El modelo de análisis de Deleuze para historias cortas muestra que hay en los personajes líneas duras que tienen que ver con lo institucional, blandas con los aspectos más característicos personales, y de fuga que tienen que ver con el cambio. Para comprender la activación del sujeto es necesaria una semiótica del tiempo; y ahí está para probarlo la larga historia filosófica de las recetas para controlar la ira.

El fenómeno de las pasiones muestra una realidad llena de multiplicidades, que no tiene una unidad o totalidad y no remiten a un sujeto, por lo menos estable o permanente. Hay subjetivaciones, totalizaciones, unificaciones que se producen y al final, se acoplan en las multiplicidades: En el texto en cuestión se plantea que la multiplicidad tiene características que son las que pertenecen a los elementos que las

---

<sup>112</sup> Greimas, A. *Sémiotique des passions*; Editions du Seuil, Paris. 1992

<sup>113</sup> PÁG. Fabbri. A.J. Greimas y el orden estético, en *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa. 1995.

componen, el fenómeno de las pasiones muestra una realidad llena de multiplicidades, que no tiene una unidad o totalidad y no remiten a un sujeto, por lo menos estable o permanente. Hay subjetivaciones, totalizaciones, unificaciones que se producen y al final, se acoplan en las multiplicidades: En el texto en cuestión se plantean *singularidades* que serían los elementos que componen el conjunto o el evento, los *devenires* que son las relaciones y las *haecceidades* que son acontecimiento, que no tienen sujeto. En un espacio tiempo hay un modelo de realización, ese modelo es el rizoma porque es atravesado por vectores distintos, las múltiples variables, contextos, sujetos etc, pero que a su vez construyen planos de composición, zonas de intensidad continua que serían los eventos pasionales<sup>114</sup>.

En las pasiones hay líneas diversas, circunstancias que funcionan en un mismo tiempo, que se cruzan como vectores y que constituyen una cartografía precisa. No se trata, repito, de la sucesión causal de hechos como se componían en la historia tradicional, sino de tipos de formaciones, de cristalizaciones temporales. Las pasiones funcionarían como **acontecimientos**, como modos de individuación en un tiempo, lugar, con personas y circunstancias precisas.

Este modelo, aplicado en un universo controlable como la narración y concentrado en el personaje, puede ayudar a entender mejor la complejidad del funcionamiento de las pasiones. Pero eso lo expondré más adelante.

## 2.4. La relación entre emoción y cultura

Ya en el terreno de la cultura, la antropología cuenta con el mayor número de estudios sobre las emociones y las pasiones. Pero a pesar de estar integrados en una disciplina, estos estudios no mantienen una continuidad metodológica sino que una de sus características es la variación de métodos aplicados al objeto de estudio. Esto ha

---

<sup>114</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari., *Mil Mesetas*, constituye la segunda parte de *Capitalismo y esquizofrenia*, obra escrita a dúo entre. 1980, La primera parte de esta obra es *El Antiedipo* (1972).

creado diferentes teorías --o puntos de vista teóricos-- que generaron escuelas de pensamiento y que no han dejado de crear tensiones y/o paradigmas. Una corriente antropológica sostiene la teoría de que lo central en las emociones es la relación entre lo interno y lo externo del sujeto. Es decir, que las emociones son constitutivas del fuero interno del ser, pero que se manifiestan con ciertas expresiones externas. Otra corriente, se interesa más por determinar si las emociones son una asunto universal de todo ser humano o si por el contrario son particulares a cada cultura. Y finalmente, están los estudios que se centran en la indagación por la naturalidad o la convencionalidad de las emociones.

Las teorías de la emoción, desde esta perspectiva, incluyen no sólo los aspectos psicobiológicos, sino también los aspectos sociales, relacionales, comunicativos y culturales. Es por esto que incluyen diferentes tradiciones: la etno fisiológica, la social, la estructural, la lingüística y la del desarrollo. Las emociones son entendidas como un “idioma cultural” que sirve para negociar con los problemas de la relación social y con los desafíos de la existencia.

Los aportes de los estudios psicológicos de las emociones, también han recibido un lugar en el estatuto de los estudios culturales<sup>115</sup>, pero esta vez, en busca de las causas del comportamiento, como formas motivacionales de las acciones sociales. “La emoción es tratada como un aspecto central del significado cultural con un particular interés en la variación histórica e intercultural del significado emocional”<sup>116</sup>. Los teóricos de la cultura y la personalidad generalmente asumen que las emociones son la base motivacional que se vincula a los sistemas de símbolos y a

---

<sup>115</sup> 418. Así, para Gerber (54) hay experiencias internas de carácter implícito y no codificado; y para Levy (102) la comprensión cultural de la emoción está precedida por el sentimiento emocional el cual es así mismo informado por una forma intuitiva de conocimiento primario. While muchos investigadores han tendido a mirar como en el día a día o en el discurso mundano para la patterning etnopsicológica de la emoción, otros se centran en la estética cultural como ellos relatan el afecto. Texto incluye estudios de la emociones evocadas e invocadas en la poesía indígena, canciones, música, danza y artes plásticas. Otra investigación sobre la comprensión emocional ha probado las estructuras cognitivas o esquemas usados para conceptuar emociones específicas. ... Este estudio muestra que las inferencias con las cuales se habla de la emoción refieren simultáneamente al nacimiento de situaciones evocativas y respuestas apropiadas. El análisis completo de las palabras de emociones en inglés de La koff y Kovecses (90) discute sobre la conceptualización de la ira se evidencia en metáforas comunes y expresiones idiomáticas.... la ira es un significante con implicaciones en el comportamiento. Sin embargo esta visión de sentido común puede ser vista como un instancia de la metáfora hidráulica que ha influenciado las teorías de la emoción. Cuando los cognitivistas hablan de eventos de secuencias prototípicas, es la aproximación más interpretativa de los escenarios situados de acción.

<sup>116</sup> Ibid. , Pág.408.

las formas de acción. Señalan que tal vez, todos los comportamientos sociales altamente motivados deberían considerarse emociones<sup>117</sup>. Los estudios más recientes, a través de la descripción etnográfica, han analizado los “sistemas simbólicos” –mitos, ritos, artes, artesanías-, como expresión de conflictos emocionales no resueltos.

Se estudian las manifestaciones culturales, y de forma particular el ritual, para tratar de entender la transformación de la experiencia personal en el espacio colectivo. El ritual entendido como una forma de distanciar a los individuos de las experiencias emocionales que expresan intereses prohibidos y para distinguir entre expresiones emocionales genuinas o convencionales<sup>118</sup>. “El ritual también ha sido estudiado por lo que revela sobre la conceptualización indígena de la emoción, la persona y la moral; por la disyunción y conjunción entre símbolos personales y afectivos emocionalmente cargados; por su relación con escenarios culturales, cotidianos, más generales de interacción emocional; y como narrativa que articula entendimientos emocionales propios y del otro”<sup>119</sup>.

Scheff aborda el ritual como una especie de *catarsis* que permite regular las experiencias individuales relacionadas con el miedo y la ira. Particularmente toma los actos funerarios como casos para observar la forma y el proceso en que dicho ritual sirve para desarrollar y enfrentar el miedo a la muerte. Es la experiencia puramente personal del miedo que se vuelve colectiva, sentida y compartida a través del ritual. Por eso Scheff utiliza el concepto freudiano de *catarsis*, para explicar como logra “exorcizarse” ese íntimo miedo personal a la muerte propia y del otro, con un ritual donde se articulan almas y cuerpos.

Otros ritos, más festivos, tienen la misma intención teórica y metodológica. Cítare solo el caso de los carnavales de Río de Janeiro, Venecia y Barranquilla que

---

<sup>117</sup> Como en los estudios de Antoni Damasio, 1994, de Jeack Panksepp 1998 y los hermanos Leslie 1997.

<sup>118</sup> Cfr. Lutz, C. y White, G., The Anthropology of Emotions, en **Annual Review of Anthropology**, Vol. 15/86. California: Palo Alto. Pág.413

<sup>119</sup> Ibid. , 413.



inspirados en los estudios de Mijail Bajtin, han generado análisis que abordan el intercambio de roles sociales, las formas de representación de las estructuras de poder, la muerte o el matrimonio.

El carnaval y el acto funerario atraen a los antropólogos porque permiten esa mirada colectiva a lo individual. También a artistas, y en especial a los cineastas que, como Abas Kiarostami, mira el ritual funerario en *El tiempo nos llevará*, como una forma de entender la relación entre pasión y tiempo en un apartado pueblo iraní.

Esto me lleva a hacer la necesaria distinción entre emoción, definida como sentimientos privados o el sentimiento propiamente dicho, que está determinado a través de los símbolos socialmente articulados, motivados y con expectativas de comportamiento. Aunque la Antropología retome los estudios de corte psicológico, parece hacerse necesaria la distinción entre los análisis psicológicos de la emoción y los análisis sociales<sup>120</sup>. Aquí hacen los aportes más importantes los estudios de la Antropología Social británica y los de la llamada “culturología simbólica”<sup>121</sup>.

La relación entre estructuras sociales y persona, sirve para evidenciar las formas en que la emoción es conceptualizada, experimentada y socialmente articulada<sup>122</sup>. En estos estudios se emplean las nociones de individualismo, de privacidad y de autonomía; se analiza la multiplicidad de las identidades o el sentido moral de la responsabilidad. Estas nociones resultan tener consecuencias importantes para la forma en que la emoción es. Por ejemplo, cuando hay una relativa ausencia de estructura social, aparecen reforzados los sentimientos particulares de expansión o contracción de los límites del yo, como es el caso de la vergüenza, la delicadeza, lo

---

<sup>120</sup> Como los estudios de Richard Lane 2000, quien propone un abanico de aproximaciones investigativas que van desde las activaciones viscerales, pasando por las tendencias de acción y las emociones adecuadas, hasta llegar a las mezclas de emociones.

<sup>121</sup> Lutz, Catherine y White, Ob. Cit., Pág.408

<sup>122</sup> Como el estudio de Anthony J Marsella, Joan Dubanoski, Winter C Hamada, Heather Morse, The measurement of personality across cultures: Historical, conceptual, and methodological issues and considerations, in **The American Behavioral Scientist**, Thousand Oaks, Sep 2000, Vol. 44, Issue1, pPág. 41-62. En que a través de un discurso histórico, conceptual y metodológico relaciona la personalidad con el contexto cultural. Hace emerger la yuxtaposición entre universalismo y relativismo, y la antropología y la psicología, rompiendo la polaridad que se había marcado en la década de los 90. O el estudio de Thomas L. Cooksey, Armstrong State Coll., Savannah, GA Philip K Bock Culture and personality revisited, **The American Behavioral Scientist Thousand Oaks/Sep 2000 Vol. 44 Issue 1**, Copyright Sage Publications, Inc. Sep 2000, pPág. 32-40. Que desde una perspectiva psicológica antropológica muestra las falacias sobre cultura y personalidad que fueron construidas desde los años 30.

apropiado o lo inapropiado, el honor y la modestia<sup>123</sup>; o la culpa para la motivación de la no violencia. Otros estudios examinan, particularmente, las formas que toma la gratitud en el sur de la India, y cómo ayudan a sostener la jerarquía de castas y el código explícito de reciprocidad de no mercado<sup>124</sup>. Al parecer, las sociedades más jerárquicas parecen mucho más preocupadas que otras por el problema de cómo una sociedad puede controlar el yo emocional interno. En resumen, al definir la emoción a modo de acción, se constituye en un elemento central de las estructuras sociales.

¿Tienen las emociones regularidades a través de diversas culturas?. Las investigaciones de la representación de la emoción en el lenguaje se apoyan significativamente en debates epistemológicos sobre la universalidad de la experiencia emocional. Se centran en los sentimientos o estados internos con el fin de mostrar cuáles son los procesos invariables de las emociones y cómo algunos de estos procesos van más allá de la misma condición humana. Son las aproximaciones etnológicas y evolucionistas de las emociones, como los estudios de Ekman, mencionados anteriormente, que tratan de explicar la expresión facial de la emoción, e identificar los estados emocionales<sup>125</sup>. Estos estudios concluyen que felicidad, sorpresa, miedo, rabia, disgusto y tristeza son emociones universales expresadas con la misma distintiva configuración de movimientos musculares faciales. Aunque hay múltiples críticas sobre esta clasificación como la que hace Griffiths, quien desde una filosofía científica de la emoción discute sobre las emociones básicas, las subdivide y construye una categoría nueva, de emociones cognitivas donde estarían la culpa, la pena y los celos<sup>126</sup>. Otros autores irán más allá y dirán que incluso las emociones básicas, no lo son tanto porque en sus análisis, fácilmente se demuestra que tienen múltiples formas, que hay diferencias individuales en el miedo, la rabia y la felicidad, y que sus detonantes pueden ser procesos rápidos o lentos, dependiendo de las

---

<sup>123</sup> Abu Lughod muestra como los individuos egipcios Egyptian Bedouin afirman su aceptación o desafío de los sistemas de jerarquía social a través de discursos sobre la emoción que están ligados a la ideología de honor y modestia.

<sup>124</sup> Arjun, Apadurai., Rituals and cultural change. *Reviews in Anthropology* 8(2): 121-38. University of Chicago. 1981.

<sup>125</sup> Eckman, E. & Friesen, Ob. Cit., Pág.127.

<sup>126</sup> Griffiths, PÁG. E.. *What Emotions Really Are: The Problem of Psychological Categories*. Chicago: University of Chicago Press., 1997.

circunstancias<sup>127</sup>. Para Ekman, la expresión facial es una señal incontrolable e inconsciente de la intención del emisor a la que otros están programados a atender. No sólo las secuencias de interacción permiten la comprensión de algunas señales expresivas y sus contextos de realización son dichos para ser universales. Con Ekman, la cultura figura como una forma de influencia a la emoción a través de las reglas culturales o los convencionalismos adquiridos, de las normas y hábitos que dictan cuál emoción puede ser manifestada, ante quién y en qué contexto.

Los resultados de las seis emociones básicas de Ekman han tenido amplia resonancia y han dado lugar otras múltiples investigaciones. La mayoría de las especulaciones sobre universales en el lenguaje de la emoción han sido basadas en estudios léxicos, particularmente del léxico multi-cultural<sup>128</sup> de la emoción, utilizando técnicas formales. La medición multidimensional de palabras de emoción en diversos lenguajes produce una configuración léxica estructurada por las dos dimensiones placer–disgusto y activo–pasivo. En estos estudios puede haber variaciones en un rango amplio de los conocimientos culturales específicos. Sin embargo, aunque utilizan la categoría de “prototipo” para señalar el sentido básico de cada término emocional, no es claro el traslado del grupo de emociones descritas en inglés y luego trasladada a otros idiomas. En este sentido ya vimos los estudios de Anna Wiersbicka<sup>129</sup> que apunta a la investigación de emociones fundamentales, innatas y universales; y los de Osgood<sup>130</sup>, con el “diferencial semántico”.

En la vía opuesta está la cuestión del relativismo cultural. Las emociones reciben aquí un papel central en los procesos de conocimiento del entorno y entre los sujetos, es decir, con un marcado componente social. Las personas conocen la emoción en su interrelación con otros, a través del lenguaje, en la negociación de los

---

<sup>127</sup> Adolphs, Ralph. Emotion really are social, in **The American Journal of Psychology Urbana**, Pág. 4.

<sup>128</sup> Boucher, Análisis de los vocabularios de la emoción de ocho lenguajes asiáticos, europeos y pacíficos mostrando mayor agrupamiento semántico en las seis emociones encontradas por Ekman en expresiones faciales.

<sup>129</sup> Wierzbicka, Anna, Human emotions: ¿universal or culture sepecific?, in **American Anthropologist**. Vol 88, Number 3. Sept/86. American Anthropological Association. Pp 584-593.

<sup>130</sup> Osgood, Ob. Cit. Pág.72.

significados emocionales. Estos estudios parten de la hipótesis del relativismo de las emociones, señalando que estas varían de una cultura a otra, ya que sus manifestaciones deben ser validadas socialmente<sup>131</sup>.

Están en primer lugar los estudios lingüísticos de la socialización de la emoción que miran las formas, por ejemplo, en que los niños adquieren habilidades culturales para comunicar sus estados emocionales a otros. También cómo a través de frases directas, de construcciones gramaticales, de gestos, rostros, el rango social del orador, y la profundidad o calidad de la audiencia viendo la manifestación, adquieren claves de contexto que les permiten determinar el valor y la importancia de alguna expresión emocional<sup>132</sup>.

Los “construccionistas” señalan, por ejemplo, que la socialización emocional es el proceso a través del cual el niño es introducido a una vida emocional por el discurso de los adultos con otros y con los jóvenes. Hay en particular estudios sobre la emoción y el niño, y al igual que las investigaciones de socialización emocional de corte lingüístico, hay estudios etnopsicológicos que le dan a los análisis del discurso cultural un papel central.

Catherine Lutz, desde la etnoteoría de las emociones señala que el conocimiento cultural es una suma organizada de significados con capacidad generativa. El conocimiento cultural es lo que debe saber un sujeto para ser miembro apto y aceptable de una comunidad. No se trata solo de una inteligibilidad lingüística, sino de conocimiento compartido, activo y eficaz. La cultura aportaría modelos de conocimiento compartidos por los miembros de una comunidad empeñada en comprender el mundo y el obrar y el padecer en ese mundo. La inteligibilidad de los significados tiene que ver con los resultados intersubjetivos de la acción y de la pasión. Es necesario superar la escisión entre el decir y el hacer. Los prototipos pueden ser considerados señales puestas en un territorio pero que indican otro territorio. Construir

---

<sup>131</sup> Lutz, Catherine y White, Geoffrey, Ob. Cit., Pág.406.

<sup>132</sup> Ibid. , Pág.426.

esquemas a partir del vocabulario de las emociones no describe estados internos sino que lleva inscrita una definición situacional de las relaciones entre los actores sociales y el mundo. “Las emociones son socialmente negociadas y validadas, y llegan a ser un idioma cultural para tratar el problema individual del ethos cultural. Definidas como modo de acción las pasiones construyen y comunican activamente estructuras sociales y hacen inteligible una racionalidad estratégica que no es puramente logística. Hay una socialización y una política<sup>133</sup> de las pasiones que, como se sabe, crean los contextos y las vías para canalizar la acción social: “los actores entienden las emociones como mediadoras de la acción social; las emociones surgen en el seno de situaciones sociales y suponen implicaciones para el pensamiento y la acción futuros. La inteligibilidad emocional no se ve entonces como suma de formulaciones abstractas y simbólicas, no es pensar sobre el sentir, sino más bien es suma de pensamientos necesariamente conexos con situaciones sociales y resultados de valor a los que dan fuerza y orientación morales<sup>134</sup>.

El concepto de emoción emerge como una forma del lenguaje, como una especie de idioma que se define y negocia en las relaciones con los otros, en particular en negociaciones de tipo moral. Este lenguaje habla del “sí mismo”, de las intenciones de las personas, de las acciones y de las relaciones sociales<sup>135</sup>. (pag. 417)

En la misma línea de la anterior oposición, está la naturalidad o convencionalidad de las emociones. Se trata del planteamiento de que todos los humanos tienen la habilidad de entender el estado emocional del otro, ya que, naturalmente, tienen la capacidad empática que permite comprender las emociones del otro al mismo nivel que las propias. Se presume que la comunicación empática es transparente y universal, y además, que es una forma de construcción emocional

---

<sup>133</sup> Los estudios de género como el de Tmmers, Monique y otros. Gender Differences in Motives for Regulating Emotions, in **Journal of Black Psychology**, Aug 98, Vol. 24, Issue 3 pp335-351.

<sup>134</sup> Lutz-White, Ob. Cit, Pág.419.

<sup>135</sup> Ibid. , Pág.424

edificada internamente, que compartimos todos. Es una especie de universalidad<sup>136</sup> de la emoción pero no ya de tipo esencial sino cultural. El método es una etnografía introspectiva<sup>137</sup>. En el mismo sentido, se ha asociado la emoción con la irracionalidad con una especie de afiliación a los indicios de lo animal que hay en los humanos, pero de carácter problemático y desordenante. Igualmente, se relaciona con lo más honesto y puro del hombre, lejos de la artificialidad de la racionalidad (408).

Del otro lado, ligado a la convencionalidad de la emoción, se habla de “posicionamiento social”<sup>138</sup>, como una manera de interpretar los eventos emocionales, dependiendo del lugar social que ocupe cada persona. Se utilizan las categorías de edad, género y estatus para tipificar el conjunto de las experiencias individuales de vida. Quiere decir, que los marcos de interpretación de la emoción, están definidos por el posicionamiento social que se va construyendo a lo largo de la vida. Existirían secuencias en la adquisición de los códigos emocionales, es decir, se adquirirían primero las forma de interpretación que permiten presuponer una emoción y luego, aquellas que sirven para declarar una emoción. Los métodos empleados se centran en la descripción de situaciones sociales para determinar sus significados y los efectos en el lenguaje de la emoción, como la relación entre los códigos verbales y no verbales, entre lo expresado o lo no formulado, y las relaciones de las funciones pragmáticas con las cuestiones de la identidad y los de sistemas de valor más amplios<sup>139</sup>.

En estas investigaciones sobre la emoción hay evidencias de una reconceptualización que enfatiza en lo social, en lo público, concentrándose en las oposiciones personalidad/cultura, público/privado, razón/emoción y mostrando un giro necesario hacia los aspectos comunicativos y fenomenológicos de la emoción.

---

<sup>136</sup> Gallois, Cynthia, The language and communication of emotion, in **American Behavioral Scientist**, Jan/Feb93, Vol. 36 Issue 3, Examina varias investigaciones y teorías de la universalidad de la emoción enfocadas al estudio del lenguaje emocional. Muestra entonces tres tradiciones, una de definición de la emoción, otra de la definición de reglas y una última que se mueve entre dos polaridades: natural/naturaleza y universal/específico.

<sup>137</sup> Fulani, Riesman., **Freedom in Fulani Social Life: An Introspective Ethnography**. Translated by Martha Fuller. With a new Foreword by Paul Stoller. 320 Pág. 1977

<sup>138</sup> Noción propuesta por Bourdieu y empleada por Rosaldo para abordar las emociones.

<sup>139</sup> Ibid. , Pág.424.

También se hace necesario el abordaje de las emociones desde la unidad de la persona y no a partir solo de aspectos cognitivos, o psicológicos, o étnicos etc., cuestión que permite también entender el fenómeno emocional ligado a la razón y al “yo” completamente involucrado. Se trata de una afectividad que involucra al mismo tiempo lo racional y lo irracional, el control y lo incontrolado, la cultura y la naturaleza, y que da para entender más profundamente diversas formas culturales y sociales de relación.

Es el caso del estudio de William M. Reddy<sup>140</sup>, quien marca su oposición al construccionismo en los estudios de la Nueva historia cultural, que esencialmente se refieren a la historia de la sexualidad y a la identidad de género. Reddy, más específicamente, busca los cambios históricos de las emociones en un vector de alteración por fuera de las estructuras de discurso y de las prácticas normativas, que son los criterios que han monopolizado la atención etnográfica. Quiere encontrar esta dinámica en el verdadero carácter de la expresión emocional del sí mismo.

Hace una importante crítica a las nociones de “discurso” de autores como Foucault, y de la de “prácticas” derivada de las teorías de Bourdieu y Giddens, señalando que “estos conceptos no capturan las dos maneras del carácter emocional, dicho o pronunciado y actuado; no capturan su capacidad única para cambiar a lo que ellos se refieren o lo que ellos representan, una capacidad con la cual los hace no pronunciaciones constativas o preformativas, sino un tercer tipo de acto enteramente comunicativo, uno que no será nunca recibido adecuadamente por la formulación teórica”<sup>141</sup>. Se refiere específicamente a la capacidad que tiene lo emocional, de cambiar el estado mismo de los hablantes y de alterar el discurso en todo contexto. Propone el término de “emotivas” a las declaraciones de las emociones, porque puede ser más coherente y dar un mejor significado político a la historia etnográfica de las emociones. Puede reformular la noción de represión si concebimos las convenciones

---

<sup>140</sup> Reddy, William M. Against Constructionism, in *Current Anthropology*, Vol. 38, Number 3, Jun. 97. The University of Chicago Press.

<sup>141</sup> *Ibid.*, Pág.327.

culturales comunes como formas establecidas de control emocional, que en esta perspectiva, sería el lugar real del ejercicio del poder. Aunque se dice que las declaraciones de la emoción describen el carácter, es decir que, en términos de Austin serían constativos, y que desde el construccionismo de Lutz se dice que las declaraciones de las emociones son preformativos, Reddy dice que estas declaraciones son un “esfuerzo especial de nuestra vida social, una faceta esencial de nuestra identidad, de nuestras relaciones, de nuestros proyectos”<sup>142</sup>. Las emotivas son en sí mismas instrumentos de dirección cambiante, construyente, escondiente, intensificante de la persona y de las emociones. Esta dimensión íntima de la emoción no es meramente representada por declaraciones o acciones. Las emociones no pueden ser consideradas un residuo, somático, de dominio anti-racional de la vida conciente, sino que dan la totalidad, la amplitud del mundo ancho de los signos. Hay un sentimiento que acompaña cada signo.

Reddy, quien a través del análisis de las cartas entre Thésignies y Desmares en 1819, encuentra la ambigüedad en el lenguaje a través del cual se ejercía el “*délicatesse*” en la expresión de sus sentimientos. Este término incluso, fue usado por los abogados de los dos para referirse al tema. Era una expresión muy usada en este período; se refiere a una manifestación apropiada del sí mismo, y que en castellano puede ser traducido como extrema discreción. Era la manera francesa en que los aristócratas conservaban el honor después de haber sido forzados por la autoridad de la monarquía absoluta en el siglo XVII<sup>143</sup>. Reddy muestra cómo el eufemismo y la circunlocución se utilizaban ante un sentimiento que consideraban peligroso. Ante el más intenso de los sentimientos se imponía la imperativa necesidad de dominarse para resguardar el honor y la sensibilidad del interlocutor. El *délicatesse* fue un punto nodal de interés de la cultura francesa de la época. En dicho momento de la historia

---

<sup>142</sup> Ibid. , Pág.330 y 331.

<sup>143</sup> Ibid. , Pág. 336.



occidental, el *delicatesse* en el lenguaje, respondió al escrutinio intensificado que buscaba descubrir chismes en el recién fundado orden social.

Continuando con los estudios de etnografía histórica de las emociones, hay estudios que abordan la literatura normativa popular,<sup>144</sup> determinando cómo esta literatura ha sido recibida y usada. También hay estudios de este tipo de corte comparativo entre culturas para entender la melancolía en occidente<sup>145</sup>, determinando el rol de esta emoción en las prácticas y en las relaciones. O estudios de género, que indagan por qué el sentimentalismo fue promovido en la mujer y matizado en el hombre en quien se enfatizó la pasión del honor como una forma de organizar las prácticas culturales<sup>146</sup>. Finalmente los estudios basados en las relaciones entre literatura, política y vida social<sup>147</sup>, muestran el incremento constante de la represión, de la disciplina y del control de los apetitos e impulsos.

\*\*\*

He hecho un recorrido metodológico que muestra en las pasiones el factor de correspondencia entre dos dimensiones, lo interior y lo exterior. Que va de lo individual a lo cultural, de la voluntad a la moral. He tratando de mostrar la particularidad de cada enfoque y las trayectorias de relación. En las pasiones hay una solidaridad natural con los movimientos, las direcciones y orientaciones del cuerpo. Que además de estar determinadas por una subjetividad, son reacciones reflejas de tipo cultural. De ahí que aproximarse al análisis de las pasiones supone tener en cuenta varios aspectos: un análisis semántico y de construcción de metáforas, una tipología de los contextos situacionales, la actuación de la persona, determinada a su vez por un carácter y un estado de ánimo. Es decir un universo complejo que el cine ya guarda en su interior.

---

<sup>144</sup> Carolo Stearn y Peter Stearn sobre literatura normativa en los Estados Unidos en el Siglo XVIII.

<sup>145</sup> Wouter, 1995.

<sup>146</sup> Reddy, W. Ob. Cit., Pág.339.

<sup>147</sup> Germanine de Staël, *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. G. Gengembre, J. Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, n° 629, 1991 (1796). Especialmente el capítulo sobre la influencia de las pasiones en los individuos y en las naciones.

### **3. Representación de las pasiones**

#### **Modelo de análisis**

Las pasiones son un fenómeno complejo, que forma parte de la vida diaria. Si bien no busco hacer un recetario con consejos que permitan dominar los impulsos, al estilo de la filosofía antigua, sí considero que la comprensión de las pasiones busca llegar al corazón de las relaciones sociales.

Ya no existen los tratados de las pasiones que la abordan como parte de la vida profunda. No existe más una visión ontológica del alma y de la acción. Los métodos contemplativo, y a partir de Descartes introspectivo, no serán ya de utilidad. Aunque bien podrían ser más aproximados a la complejidad del fenómeno.

Las pasiones forman parte de lo que hoy se llama afectividad: los estados de ánimo, los sentimientos, las emociones, las afecciones, las disposiciones afectivas, los rasgos del carácter. Plantean una visión de la vida individual, y en su gran mayoría, del mundo interior de los sujetos. Pero en realidad, las pasiones tienen lugar más que en la interioridad del sujeto, en sus relaciones sociales. Son los vectores resultantes de las relaciones con el mundo y con los demás, que al igual que en la antigüedad, producen felicidad o infelicidad. Las pasiones tienen que ver con lo que hacemos y con el estado de ánimo en que lo hacemos.

Inicialmente relacionadas con un modelo causal que se rompe con Spinoza. Desde esta perspectiva el hombre es un conjunto de relaciones entre sus propias partes y con los otros hombres. Es una composición que se reactualiza cada vez de manera distinta, aunque con ciertas trazas de permanencia. Así se determinan capacidades distintas de afectar y de ser afectado. De un lado la relativización de la responsabilidad sobre las consecuencias de la propia acción, y de otro, se hace

completa la responsabilidad sobre nuestras acciones y reacciones. Es decir, somos dueños de nuestra pasión ya que la potencia de actuar se aumenta o se disminuye según la propia condición y las acciones de los demás. No hay más separación entre el cuerpo y el alma, la mente y el cuerpo, la razón y la pasión, la voluntad y el deseo, el amor propio y hacia los otros, son parte de la misma naturaleza. Así que no se trata tanto de dominarlas como de comprenderlas.

Siempre experimentamos una pasión, aunque esta varíe en intensidad; y siempre podremos reconocer la alegría experimentada por uno o por otro sujeto. Es decir, mi alegría no es tu alegría, pero es al fin de cuentas, alegría.

Busco llegar a la "política de las pasiones", porque del autocontrol personal, es posible pasar al control político. Pasar de la psicología del sujeto a la "ciencia de las costumbres". Las pasiones tienen un espacio cultural y un tiempo histórico. Están situadas, de tal manera que unas pasiones sobresalen en ciertos momentos y otras en otros, como el caso de la esperanza y el miedo en el siglo XVII en Europa.

En las pasiones confluyen los procesos mentales, la personalidad, los estados de ánimo, las motivaciones, nuestras actuaciones, las acciones, los roles aprendidos, la cultura, el lenguaje. Todo esto interviene cuando experimentamos una pasión y es necesario tenerlo en cuenta cuando la analizamos.

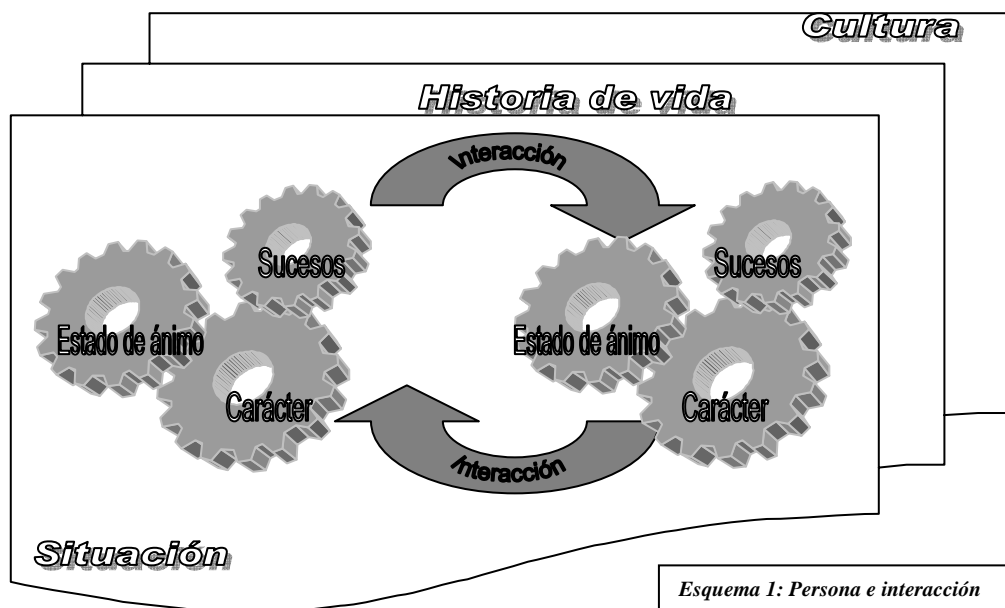
- ❖ El lenguaje es fundamental porque nombra, señala el conjunto de significados y de referencias que una actuación tiene, determina el universo de sentido como marco de posibilidades de actuación y de interpretación. Los términos pasionales son la matriz, el universo de sentido posible y más cuando se exploran los términos en uso, dentro de un contexto.
- ❖ En la "persona" están las disposiciones y las percepciones; igual a decir rasgos del carácter y sucesos. Es la simultaneidad entre el "estar" y el "experimentar", la

personalidad y sus acontecimientos. Pero no sólo funcionan como experiencias mentales, también funcionan como expresión. Son un lenguaje que se expresa por igual cuando decimos una emoción, cuando la relatamos o cuando lloramos o reímos. Es decir, toma diversas formas. Se convierten en signos con una topología y una temporalidad. Señales que definen una relación codificada para “decir” o mostrar un sentimiento, a través de series de oposición como alto-bajo, derecha-izquierda, etc.

- ❖ No me refiero sólo a los términos pasionales sino a las pasiones como lenguaje. Esto nos sitúa en la manera como éstas se manifiestan en diferentes sistemas de signos y aunque son distintas cada vez, tienen un trasfondo estructural común. De ahí que sea posible encontrar rupturas y continuidades en los recorridos del sentido pasional, porque funcionan a través de asociaciones metafóricas, donde los prototipos, las formas estables e identificables se van transformando para ser cada vez la misma pero distinta.
- ❖ Las pasiones, como toda interacción tienen un protocolo, un orden del día establecido. Son parte también de una cultura teatral que legitima una actuación, una puesta en escena para lograr ciertos efectos y afectos. Los *guiones* de las emociones serían una estructura de conocimiento para un evento específico. Guiones que son individuales pero que a través de la conexión con el lenguaje, se vuelven colectivos. Son perfiles comportamentales, mapas de comportamiento. Es decir, es pertinente tener en cuenta los aspectos dramáticos: la apariencia o fachada, el contexto y los modos.

Específicamente, estudiar las pasiones en los procesos interpersonales implica estudiar a la persona: su carácter, sus estados de ánimo y sus sucesos. Describir sus estados pasionales tratando de hallar los momentos salientes, tratando de señalar y aislar los signos que expresan dicha pasión y la relación que dio lugar a esta. Todo

esto enmarcado en la historia de vida y el contexto. Esto nos daría un modelo de análisis pasional del siguiente corte.

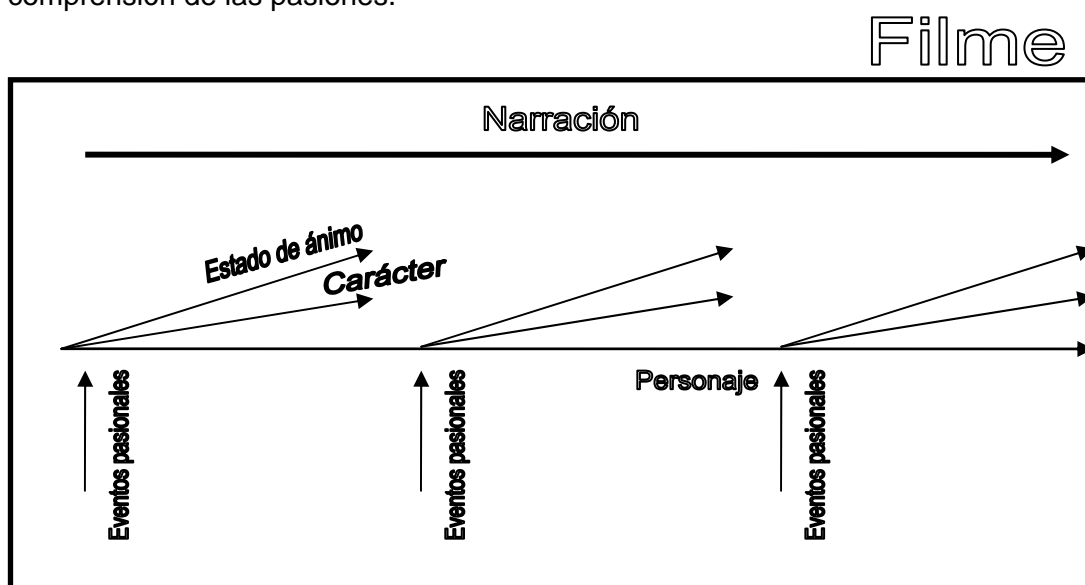


Sin embargo, hay grandes dificultades para hacer los análisis en ambientes controlados y a la vez reales, porque los sujetos se encuentran condicionados por el experimento o aislados de su ambiente natural.

Mi propuesta es hacer un salto metodológico importante. Se trata de tomar un ambiente controlado donde los sujetos, con un carácter, con una personalidad, con una historia concreta, se relacionen con el mundo, con otros sujetos y puedan manifestar sus estados y transformaciones pasionales en su ambiente natural. Ese "ambiente controlado" y natural a la vez, es el filme de ficción. Allí tenemos la oportunidad de descubrir todas las dimensiones y categorías que hemos mostrado de la pasión, de manera real y espontánea. El cine es tal vez el arte que de manera más precisa "imita" la vida humana. Su vocación realista es ya bastante conocida.

En el cine de ficción tenemos un conjunto de acontecimientos que hacen parte de una trama narrativa que les da un orden y un sentido. Unos personajes actúan, piensan y sienten emociones y pasiones. Viven su historia en un tiempo determinado y

de principio a fin, representando la acción humana. El propósito de una película no es mostrar las pasiones, pero allí están. Ahí las podemos leer de forma natural, están expuestas porque hay personajes que actúan y porque se desarrollan en el tiempo. Esa es tal vez la ventaja del cine sobre otras formas de representación. En el filme podemos ver las transformaciones pasionales individuales y colectivas en el tiempo. No con controles experimentales o cortes artificiales, sino en su sentido narrativo. El personaje tiene una evolución temporal de acuerdo con la historia que quiere contarse, y en esa trama está su fuerza pasional. El lenguaje en que se cuenta es propicio porque, digamos, no está manipulado para generar cierto tipo de resultados, sino que está relacionado con la trama. Es más que un lenguaje de palabras, un lenguaje de planos, de elipsis, de gestos, de sonidos, de montaje. Es decir, la diversidad de lenguajes en que se expresan las pasiones y que no pueden aislarse para leerlas, para comprenderlas. El cine pues, nos da en una totalidad llamada filme, todos los elementos para la observación “natural” de las pasiones. Lo que con otros lenguajes necesitaba de fragmentación en el cine lo tenemos todo ahí. Lo que tenemos es que saber mirarlo, con un método que aproveche estas características y aporte a la comprensión de las pasiones.



Esquema 2: Transformaciones pasionales en el filme

La puesta en escena de las pasiones tiene una dimensión ínter subjetiva, de ahí la necesidad de contemplar varios aspectos. Este análisis se compone de cuatro elementos distintos y complementarios: 1. análisis semántico de las pasiones (metáforas de pasión), 2. análisis del contexto situacional de la pasión, es decir, de la narración<sup>1</sup>, 3. análisis del personaje (roles actorales) y 4. Análisis de las transformaciones pasionales propiamente dichas.

El filme hará las veces de cultura, sistema de signos en que se sitúa una vida, la vida narrada de una persona que se convierte en personaje. La narración proporciona el sentido de la acción y de la pasión. Quien actúa es el personaje, como función y como un “sí mismo” único, determinado por un carácter, unos estados de ánimo y unos acontecimientos. Las acciones están ubicadas no sólo en el contexto de la narración sino en contextos situacionales particulares, el escenario que determina una topografía. El personaje es quien experimenta y expresa los eventos pasionales. Las transformaciones son el punto clave: qué lo hace pasar de un estado a otro, cuáles son las expresiones de esos estados, con qué temporalidades se desarrollan (cortos, medios, largos) y con qué fuerza, intensidad o modo se expresan. En este modelo, el análisis léxico en contexto, de los términos emocionales, me proporcionará el horizonte de sentido, el universo posible de las pasiones.

De momento considero que es necesario justificar el salto metodológico que he propuesto.

---

<sup>1</sup> Casetti Di Chio, F., **Cómo analizar un film**, Barcelona, Paidós, 1991. Pág. 171-217. Donde aparecen los personajes y escenarios, los acontecimientos y las transformaciones.

### 3.1. Cine, vida y pasión

Según R. Debray<sup>2</sup> en *Vida y muerte de la imagen*, cada época de visión tiene su imagen capital, su arte patrón que guía a todos los demás, y señala al cine como medio para que la “época visual”, asegure una comunión más intensa entre los contemporáneos y sintetice la mayor cantidad de sentido. Advierte que en el cine está la visibilidad social, el ritmo y la velocidad del momento actual.

Muchos autores han desarrollado la idea del cine como documento. Desde la orientación sociológica, el filme es testimonio de un estado de la cosas y de lo visible de un época. La visión de contigüidad entre el cine y la vida es explorada por Bazin, quien a partir de su teoría de la momificación<sup>3</sup> de la realidad inherente a las artes figurativas, señala la importancia de mantener una narración con la cámara como testigo o como participante, es decir, la cámara debe trabajar por un cierto grado de verosimilitud que sostenga la circularidad entre realidad e imagen. Pone un especial énfasis en el cine reportaje, o en los documentales sobre personajes públicos que retroalimentan su imagen real a partir de los mismos filmes, también en los documentales de guerra. Su observación y su teoría ontológica del cine se apoyaban en una corriente estilística concreta, el Neorrealismo. Las secuencias donde el montaje no toma parte, donde la imagen no añade a la realidad sino que revela de ella<sup>4</sup>, donde se respeta la continuidad del espacio dramático y su duración<sup>5</sup>, son su búsqueda permanente.

También Krakauer<sup>6</sup> había señalado que el cine era un “testimonio social” que capta lo inobservado y lo recurrente. El cine para él tiene una función salvadora porque logra rescatar la existencia misma a través de las apariencias. El cine “redime

---

<sup>2</sup> Debray, R., *Vida y Muerte de la Imagen en Occidente*, Barcelona, Paidós. 1992.

<sup>3</sup> Bazin, A. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

<sup>4</sup> Ibid. Pág. 127.

<sup>5</sup> Ibid. Pág. 133.



la realidad física”<sup>7</sup> por ser de naturaleza empírico, ya que va desde los sentidos a la mente. Pero, al igual de Bazin, entiende el cine como un cine sin montaje, o con un montaje mínimo que presente de modo “natural” el flujo temporal y el encuadre; reivindicando como otros, el plano secuencia. Para él, hay un cine realista, genuino, y otro, expresionista, falso.

Y Ferro<sup>8</sup>, en *Cine e historia* dice igualmente que el cine constituye un testimonio de los puntos negros, de los procesos mentales, de las dinámicas posibles y de las respuestas mayoritarias de una sociedad. Sin embargo, su contexto es otro, ya que el autor pertenece a la Escuela de los Annales y es uno de quienes niega que el documento escrito sea la fuente mayor e indiscutible del conocimiento histórico. Revaloriza otras fuentes y en particular al cine. Propone un análisis de las imágenes que permita dominar el argumento y así rescatar lo no visible en lo visible. Marc Ferro, en su orientación histórica<sup>9</sup> encuentra que podemos distinguir tres tipos de filmes. Primero, las películas de reconstrucción histórica: aquellas que aunque sin voluntad de hacer historia, tienen un contenido social y pueden convertirse en testimonio para la historia o que posteriormente, podrían permitir conocer las mentalidades de una época. En segundo lugar, las películas de ficción histórica: aquellas que utilizan el pasado histórico como referencia para contar una historia. Y finalmente, las películas de reconstitución histórica: aquellas que quieren hacer historia, reinterpretando un hecho pasado y que pueden tener también una función didáctica. Entonces este autor ve al filme como discurso explicativo histórico, independiente del relato histórico.

Por su parte Sorlin, propone descubrir la relación entre el filme y la sociedad que refleja; entre el filme y la sociedad que lo consume, dirá que el cine representa fragmentos seleccionados, los carga de sentido y los hace funcionales en una nueva

---

<sup>6</sup> Krakauer, Siegfried, **Teoría del cine**. La redención de la realidad física, Barcelona, Paidós, 1989.

<sup>7</sup> Op. Cit. Pág. 15.

<sup>8</sup> Ferro, Marc, **Cine e Historia**. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

<sup>9</sup> Cfr. Ferro, Marc, **Historia contemporánea y cine**, Barcelona, Ariel, 1995.

unidad<sup>10</sup>. El cine capta fragmentos del mundo exterior, los reorganiza y los dota de coherencia, haciendo elecciones de lo visible de una época y mostrando las obsesiones: lo que se acepta, cómo se acepta y la forma de comunicarlo<sup>11</sup>. El cine se entiende entonces como reflejo y transmisor de ideología<sup>12</sup>. Por ejemplo, ¿qué idea de hombre, de mujer y de niño producen las estrellas del cine? ¿Qué pasa en la vida cotidiana de los espectadores en su relación con estas imágenes?<sup>13</sup>.

Hay cierta similitud de mi propuesta con las ideas de Bazin, Krakauer, Ferro y Sorlin. Momificación de la realidad, testimonio, ideología, lo cierto es que el cine está ligado a la realidad.

Me propongo demostrar que el cine, y más concretamente el de ficción, funciona como *modelo a escala y analógico*<sup>14</sup> de la pasión. El cine permite observar cómo fluyen las relaciones humanas y cómo las pasiones están presentes. Entonces, tomar al cine como modelo es ver las actuaciones pasionales de los personajes; las manifestaciones de la pasión en sus actos y gestos, y un conjunto de transformaciones pasionales que la trama nos muestra, y que a la postre, constituye también formas estructurales, culturalmente aprendidas, de expresar la emoción.

La virtud que posee el operar con modelos es la de reemplazar las abstracciones y las formulas matemáticas por *imágenes*, o por cualquier otra forma de representación que pueda uno contemplar ante sí, fácilmente<sup>15</sup>, donde el conocimiento del fenómeno gana en perspectiva, en lenguaje y en dimensión. El cine es una suerte de metáfora –en el mejor sentido de invención– de las pasiones humanas. Y una metáfora memorable tiene la fuerza para poner en relación cognoscitiva y emotiva dominios separados, al emplear un lenguaje directamente apropiado a uno, como lente para contemplar el otro: las implicaciones, sugerencias y

---

<sup>10</sup> Sorlin, Pierre, **Sociología del cine**: La apertura para la historia de mañana, Fondo de Cultura Económica, México, 1985. Pág. 28.

<sup>11</sup> Ibid. Pág. 60

<sup>12</sup> Ibid. Pág. 62.

<sup>13</sup> Ibid., Pág.85.

<sup>14</sup> Black, Max: **Modelos y metáforas**, Madrid, Ed. Técno, 1966.

valores sustentantes entrelazados con el uso literal de la expresión metafórica nos permiten ver un viejo tema de una forma nueva. El pensamiento metafórico es un modo peculiar de lograr una penetración intelectual, que no ha de interpretarse como un sustituto ornamental del pensamiento llano.

Lo que subyace a esta idea de utilizar al cine como “modelo de” y “modelo para”, es el concepto de representación. A pesar de todos los cuestionamientos que se le hacen al concepto, considero que el cine funciona como representación de la realidad, en los dos sentidos: como percepción y cognición del mundo, y como construcción del mundo (mimesis-creación). Precisamente, el cine es una forma de creación, al igual que una forma de conocimiento. Es un modo de imitar la realidad<sup>16</sup>, como espejo<sup>17</sup> y como vestigio, es decir, operación y resultado, metáfora y sinécdoque, imitación y documento. Tiene que ver, a la vez, con lo social y con el lenguaje, algo material y simbólico que cuenta sobre lo real en su ausencia, pero de una manera determinada, con una forma creativa de entender y comunicar la realidad.

Entonces, me interesa el cine en sus procedimientos, para hacerse ver como real y como documento; como el lugar donde puedo encontrar el desarrollo de las pasiones. Ya Watzlawick<sup>18</sup> utilizaba las imágenes como soporte –imágenes documentales podría decir— para observar las interacciones y generar una terapéutica. Mi modelo, también tiene en cuenta la interacción, sin embargo el objetivo es mirar en la ficción, el desarrollo y transformación de las pasiones. Su “puesta en acción”, su “puesta en escena”. Mi interés es por el ser mismo del cine, además, enfocado hacia su parte emocional, las historias y las formas narrativas. Es el interés por la globalidad del objeto cine como representación de lo social y como ilusión de lo real. Esto tiene que ver a la vez con su lenguaje y con la manera de poner en escena

---

<sup>15</sup> Ibid., Pág. 42.

<sup>16</sup> Aristóteles, **Poética**, México, UNAM, 2000.

<sup>17</sup> Santo Tomás, **Cuestiones disputadas sobre el alma**, Pamplona, Eunsa, 1999.

<sup>18</sup> Watzlawick, Paul et. al., **The pragmatics of human communication**, Norton, New York, 1967.

el mundo pasional que lo circunda. El filme es signo de la realidad de la que proviene<sup>19</sup>.

Deleuze, aún con mayor profundidad dirá que el cine es el mundo tal como lo pensamos, este nos ofrece la realidad en una de sus manifestaciones<sup>20</sup>. El autor desarrolla la idea de continuidad entre pensamiento y existencia, por tanto, el cine expresaría una idea de espacio y de tiempo en los conceptos tomados de Bergson, de imagen-movimiento e imagen-tiempo<sup>21</sup>. Este es el origen de la confluencia entre imagen-movimiento y cine. Lo interesante es que el movimiento no se considera como un espacio recorrido sino como una transformación, un cambio de una forma a otra, por tanto, el movimiento en el cine no está dado sólo por sus aspectos materiales, sino por sus aspectos sensibles<sup>22</sup>. Esto sucede porque el cine es capaz de tomar instantes cualquiera y volverlos instantes privilegiados, singulares, es decir, pensar la producción de algo nuevo con algo viejo. Pero también, el instante es capaz de expresar el corte móvil de una duración<sup>23</sup>.

Esta manifestación de la realidad llamada cine, a partir de la elección de momentos cualquiera, hace una composición de las imágenes-movimiento (*corte móvil*) de tal manera que den la impresión de continuidad. La articulación a través del montaje ofrece una imagen indirecta del tiempo.

Al decir Deleuze, que el cine es pensamiento y existencia, es evidente que no está de acuerdo con aplicar las oposiciones lengua/lenguaje, historia/discurso, enunciado/enunciación. Dice en su lugar, que el cine es un enunciable<sup>24</sup>. Por tanto, el cine no es representación de la realidad sino una restitución de ella. El cine es una materia móvil, que ofrece una nueva comprensión de las imágenes y de los signos.

---

<sup>19</sup> Casetti, F. *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, pag 129.

<sup>20</sup> Deleuze, G. *La imagen tiempo. Estudios sobre el cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, Pág. 208.

<sup>21</sup> *Ibid.* Pág. 226.

<sup>22</sup> Deleuze, G. *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984, Pág. 17.

<sup>23</sup> *Ibid.* Pág. 21 y 22.

<sup>24</sup> Deleuze, G. *La imagen tiempo*. Pág. 44.

Entonces distingue entre el encuadre, corte inmóvil; y el plano, corte móvil de la duración<sup>25</sup>. Pero es un *falso movimiento* que lleva implícita su propia posibilidad de corrección. En la percepción natural las condiciones para una captación correcta del movimiento se encuentran en el cerebro, en el cine la corrección de la ilusión del movimiento, tiene lugar al mismo tiempo que la imagen se proyecta sobre la pantalla y para cualquier espectador<sup>26</sup>.

Decir que el cine es una forma de la realidad o que es una representación de la realidad, no es igual. Sin embargo, creo que es pertinente concentrarme en el horizonte de las pasiones. Así, las pasiones están representadas en la narración del filme, y al tiempo, el cine es una forma de la realidad. Al interior del filme es funcional el concepto de representación, pero cuando hablamos del cine como dispositivo, es funcional el concepto de “enunciable”, que explica el lugar del cine en la cultura, su manera de generar reconocimiento y creación de un lenguaje.

Aumont, más en consonancia con el concepto de representación, dirá que el filme nos remite al universo sensible. Su imagen produce una ilusión de realidad: se desarrolla en el tiempo, produce la sensación de volumen gracias a la profundidad que da el movimiento, tiene un efecto de ficción. Al igual que para Deleuze, el tiempo y el movimiento son sus materias fundamentales. Pero Aumont dice “En el cine hay una ilusión pura”<sup>27</sup> desde el punto de vista de la percepción y de la credibilidad del filme. La imagen funciona como una ilusión que reproduce las apariencias de la realidad. El espectador no cree que lo que ve sea real, sino cree que lo que ve puede suceder o ha sucedido ya. Es ilusión de realidad y simulacro de la mirada.

“La imagen cinematográfica es pues, en esencia, la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según

---

<sup>25</sup> Deleuze, G. La imagen movimiento, Pág. 26 – 49. Deleuze, G., *L'image-mouvement*, París, Minuit, 1983.

<sup>26</sup> Zunzunegui, S. **Pensar la imagen**, Madrid, Cátedra, 1995. Pág. 147.

<sup>27</sup> Aumont, J. **La imagen**, Barcelona, Paidós, 1990. Pág. 104

las leyes del tiempo de ésta”<sup>28</sup>. Para Tarkovski, el cine es una apariencia de realidad que busca hacernos sentir la solidez de las cosas, es la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea volver a él) todas las veces que se quiera<sup>29</sup>. Con ello el hombre consigue una matriz del tiempo real. La fuerza del cinematógrafo consiste precisamente en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso cada hora. “La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos”<sup>30</sup>.

Esta relación entre cine y vida, entre cine y realidad, tan importante para comprender las pasiones, es también defendida por Pasolini. Para él, el plano-secuencia representa con exactitud la auténtica realidad<sup>31</sup>. Es la oportunidad para que la realidad se exprese con su propio lenguaje, que es el lenguaje de la acción<sup>32</sup>.

Para Pasolini el cine toma los diferentes planos-secuencia que se ruedan y los organiza en una auténtica sucesión. Se trataría, en pocas palabras, del montaje<sup>33</sup>. “Después de este trabajo de selección y coordinación los diferentes ángulos visuales se disolverían, y la subjetividad, existencial, cedería el sitio a la objetividad; ya no estarían las conmovedoras parejas de ojos-oidos (o cámaras-magnetófonos) para captar y reproducir la fugaz y poco estable realidad, pero en su sitio habría un narrador. Este narrador transforma el presente en pasado”<sup>34</sup>. Desde el momento en que interviene el montaje, es decir, cuando se pasa del “cine” al filme (que, por lo tanto, son dos cosas muy diferentes, del mismo modo que “lenguaje” es diferente de “palabras”), el presente se convierte en pasado.

---

<sup>28</sup> Andrei Tarkovski, **Esculpir en el tiempo**, Madrid, Rialp. 2000. Pág. 89.

<sup>29</sup> Ibid. Pág. 83. En este aspecto los planteamientos de Deleuze y de Tarkovski son coincidentes.

<sup>30</sup> Ibid. Pág. 84

<sup>31</sup> Ibid. Pág. 100. Al igual que en Bazin.

<sup>32</sup> Pasolini, Paolo, **Ideología y lenguaje cinematográfico**, Corazón, Madrid, 1969.

<sup>33</sup> Metz, Ch., **Lenguaje y cine**. Barcelona, Planeta, 1973. Pág. 202 y siguientes. La forma de organización del cine se da por una sujeción de encuadres que dan lugar a unos tipos de secuencias y por consiguiente a una sintagmática y una paradigmática del filme.

<sup>34</sup> Pasolini, Paolo, Ob. Cit. Pág. 65 y 66.

De donde se deriva que el cine (o mejor la técnica audiovisual) es sustancialmente un infinito plano-secuencia, tal y como es la realidad para nuestros ojos y nuestros oídos durante todo el tiempo en que estamos en condiciones de ver y oír (un plano-secuencia infinito que acaba al final de nuestra vida): y este plano-secuencia, además, no es más que la reproducción del lenguaje de la acción; en otras palabras, la reproducción del presente.

Pasolini advierte que la realidad tiene su lenguaje, y que para ser descrito tiene necesidad de una “semiología general”. Y dicho lenguaje coincide, por lo que al hombre se refiere, con la acción humana. “Es decir, el hombre se expresa principalmente con su acción –no entendida como una mera acción pragmática– porque con ella modifica la realidad e incide en el espíritu. Pero esta acción suya carece de unidad, o sea de sentido, hasta que no se haya consumado”<sup>35</sup>. Y solo se consume con la muerte. Por eso la muerte “realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos, y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible... Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos”<sup>36</sup>.

“El filme se podría definir como “palabras sin lengua”: en efecto, los distintos filmes para ser comprendidos no remiten al cine, sino a la realidad misma. Se entiende que con esto estoy postulando mi habitual identificación del cine con la realidad y que la semiología del cine sólo debería ser un capítulo de la Semiología General de la realidad (...) Reconocemos la realidad en los filmes, que se expresa en ellos para nosotros como hace cotidianamente en la vida”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Ibid., Pág.67.

<sup>36</sup> Ibid., Pág. 68.

<sup>37</sup> Ibid., pags, 68 y 69.

“Un personaje, en el cine, como en cualquier momento de la realidad, nos habla a través de los signos o *sintagmas vivientes*, de su acción que, subdivididos en capítulos, podrían ser: 1) el lenguaje de la presencia física; 2) el lenguaje del comportamiento; 3) el lenguaje de la lengua escrita-hablada; todos, precisamente, sintetizados en el lenguaje de la acción, que establece relaciones con nosotros y con el mundo objetivo”.<sup>38</sup>

La Semiología General que propone Pasolini, sería, al mismo tiempo, La Semiología del Lenguaje de la Realidad, y la Semiología del Lenguaje del Cine. E insiste en señalar cómo, “semiológicamente”, si no hay diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo del cine entendido como reproducción de la vida –en cuanto supone un infinito plano-secuencia– es en cambio sustancial la diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo de los distintos filmes.

Tal como lo señalaría Mitry<sup>39</sup>, la relación entre filme y realidad no es inmediata. Por un lado, porque las imágenes que en principio representan la realidad, están organizadas consecutivamente por principios de sucesión, semejanza o contraste, y porque cuando se muestra una imagen, al mismo tiempo se la señala, su sola presencia, su existencia hace que se subraye algo con ella, que se construya algo así como una idea acompañante. La imagen no solo se relaciona con el mundo exterior, sino también con el mundo del relato y en ese camino la representación se hace aún más compleja. Parte de lo real pero a la vez es un mundo autónomo que de alguna manera señala los límites que lo distinguen de lo real<sup>40</sup>.

La diferencia entre vida real y cine, es una cuestión de ritmo temporal, y esto es lo que también diferencia un cine de otro. Para Pasolini La duración de un encuadre, o el ritmo en la concatenación de los encuadres, determina el estilo, la época, o la ideología de un filme. “Si, además, se tiene presente que en los filmes de ficción

---

<sup>38</sup> Ibid., Pág. 69.



puede darse la ilusión del plano-secuencia también a través del montaje, entonces el valor del plano-secuencia se hace todavía más ideal: se convierte en la auténtica y verdadera elección de un mundo. Mientras, de hecho, el plano-secuencia verdadero reproduce tal cual una acción real, y tiene su duración, un plano-secuencia *falso*, *imita* la correspondiente acción real, reproduciendo varios rasgos, reduciéndolos después conjuntamente a un tiempo que los falsifica fingiendo la naturalidad”<sup>41</sup>.

Pero el mayor privilegio que le puede ofrecer el cine al espectador, por su modo peculiar de recepción a diferencia de la literatura y la filosofía es “el privilegio de sentir como vida propia aquello que se está desarrollando en pantalla, de asumir una experiencia fijada de modo temporal como una experiencia propia, profundamente personal, de poner la propia vida en relación con lo que se muestra en la pantalla”<sup>42</sup>.

Tarkovski dirá que en el cine, la puesta en escena está destinada a emocionarnos, a afectarnos vitalmente por la probabilidad de las acciones que se nos presentan, por la belleza y profundidad de sus imágenes, y no por la manera en que ilustra el sentido<sup>43</sup>.

En este autor, al ser el cine “una realidad emocional” el espectador la percibe como una segunda realidad. De manera que un plano cinematográfico es siempre un fragmento de la realidad carente de ideas. Sólo en el cine el espectador mantiene siempre la sensación de una facticidad inmediata de la vida que ve en pantalla, por lo que siempre juzgará el cine según las leyes de la vida<sup>44</sup>.

No debería haber escena, en una película, dice Jean Claude Carriere, que no fuese portadora de un sentimiento. Pero Carriere agregará que las ideas también están presentes, además del sentimiento, y que, ideas y sentimientos no deben diferir.

---

<sup>39</sup> Mitry, J. *Estética y Psicología del cine*. Las estructuras. Madrid, S. XXI, 1963.

<sup>40</sup> Casetti, F. *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1989, Pág. 45.

<sup>41</sup> Pasolini, Ob. Cit., Pág. 73.

<sup>42</sup> Tarkoski, Ob. Cit., Pág. 211.

<sup>43</sup> Ibid. Págs. 44-45.

<sup>44</sup> Ibid. Pág. 206.

Aunque, al igual que Tarkovsky dice que el una escena sin sentimiento es inútil, porque este es el que hace mover las cosas, es el que crea el movimiento, el que produce los sucesos<sup>45</sup>.

“Cuando queremos comunicar un sentimiento de temor, o de exaltación, u otro, hemos de encontrar siempre elementos de orden escenográfico, plástico y dramático.”  
(...) “Y es que el cine atestigua de manera privilegiada los efectos y dinámica de la mentira. Registra las palabras y al mismo tiempo los cuerpos, el *desfase* entre las acciones y las palabras, entre la situación imaginaria y la situación real, entre lo que dice el cuerpo y lo que dicen las palabras.

“¿Qué hacen las manos mientras las bocas hablan?: he aquí una cuestión que el teatro no se plantea. Y es que en el teatro, no hay diferencia entre el cuerpo y la boca. A veces, sólo hay una boca, como en Beckett. Pero en el cine hemos de recordar que el cuerpo está dividido. Los grandes cineastas han sabido con frecuencia mostrar que una mano decía otra cosa que la que profería la boca (...) Y los ojos?  
¿Qué dicen mientras la boca, las manos dicen otra cosa?

“Los personajes en acción, o en pasión, no se expresan sólo, ni quizá principalmente, por palabras, sino por signos del cuerpo: una vena que late en el cuello, unas gotas de sudor por la frente, un puño que se aprieta “a su pesar”... Es el arte del primer plano, en el que Eisenstein veía la esencia del arte cinematográfico (...) Pues el primer plano es el sentimiento encarnado”<sup>46</sup>.

Para finalizar este apartado, no quiero dejar de lado la distinción entre narración y discurso<sup>47</sup>. Si con Passolini veíamos que la narración cinematográfica se constituye con los sintagmas vivientes de la acción humana, es la enunciación la que

---

<sup>45</sup> Carriere, Jean-Claude. **La película que no se ve**. Barcelona, Paidós, 1997., y Bresson, Robert. **Notas sobre el cinematógrafo**. Madrid, Ardora Ediciones. 1997. Pág. 108.

<sup>46</sup> Carriere, Jean Claude. Ob. Cit. Págs. 142, 143, 144 y siguientes.

<sup>47</sup> Metz, Ch. Ob. Cit. Quien propone la reconstrucción de las arquitecturas fílmicas y propone la distinción entre discurso e historia. *langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971. Lenguaje y cine,

permite que la narración sea tan convincente como la vida misma, que la percibamos como experiencia propia. Es decir, aunque mi análisis será en el ámbito de la narración, es en el nivel del discurso donde se establecen las conexiones culturales del lenguaje cinematográfico. La enunciación, y en particular el “tu” (en este caso como espacio vacío), es la interfase, el “punto de mediación entre el contenido de un texto y el uso que se hace de él, entre el universo puesto en escena y el destino hacia el que se dirige”<sup>48</sup>. El tema de la enunciación ha sido ampliamente desarrollado. Benveniste dio lugar al concepto de la enunciación en el lenguaje verbal pero posteriormente la categoría se ha ido aplicando a diferentes formas de comunicación y dispositivos. En particular sobre la enunciación fílmica están los textos de Bettetini y Casetti<sup>49</sup>.

Pero aunque el tema de la enunciación explica la continuidad entre el filme y el espectador, explica porqué podemos hablar de una similitud entre lenguaje de la vida y lenguaje del cine, no es la enunciación el lugar de aplicación del modelo de análisis. Las pasiones se presentan, se desarrollan en la narración misma.

### 3.2. Narración y vida humana

El cine se basa en el relato y es indudable que la narración satisface necesidades profundas del ser humano. El hecho de que la vida tiene que ver con la narración siempre se supo y se dijo: hablamos de la historia de una vida para caracterizar el periodo que va desde el nacimiento hasta la muerte.

---

<sup>48</sup> Casetti, F. El film y..., Pág. 80.

<sup>49</sup> Para el tema de la enunciación fílmica está el No. 23 de la revista Communications que dio los primeros pasos a esta discusión. Gianfranco Bettetini, en **La conversación Audiovisual**, Madrid, Cátedra, 1986, mostró cómo se construyen las figuras del autor y del espectador a través de la creación de prótesis simbólicas que completan a los sujetos “yo” y “tu”. Francesco Casetti, **El film y su espectador**, también desarrolla el concepto pero a manera de exploración de los trayectos del espectador. Identifica las huellas de la enunciación, marcadas dentro del texto, que instauran la relación con el espectador. En particular me parece interesante la reconstrucción de las “miradas” de la cámara.

Sin embargo, Paul Ricoeur<sup>50</sup> hace una crítica interesante a esta relación. Ricoeur cree que esta asimilación de la vida a una historia no es del todo adecuada: inclusive es una idea banal que es menester someter a una duda crítica, y para ello realiza un recorrido crítico con miras a repensar de otro modo esa relación demasiado rudimentaria y demasiado directa entre historia y vida, de manera tal que la ficción contribuya a hacer de la vida, en el sentido biológico de la palabra, una vida humana.

A fin de aclarar esta relación entre vivir y contar, Ricoeur propone examinar, en primer lugar el acto mismo de relatar y lo hace con base en la *Poética* de Aristóteles retomando su concepto central de *intriga*, que en griego se dice *mythos*, y que significa a la vez fábula (en el sentido de historia imaginaria) e intriga (en el sentido de historia bien construida). Ricoeur toma como guía este segundo aspecto del *mythos* de Aristóteles y es de este concepto de intriga de donde extrae todos los elementos susceptibles para ayudarnos a reformular la relación entre vida y relato.

Lo que Aristóteles denomina intriga no es una estructura estática, sino un proceso integrador, el cual solamente se realiza en el lector o el espectador, es decir, en el receptor *vivo* de la historia relatada. La operación general de la intriga es lo que Ricoeur define como una “síntesis de elementos heterogéneos”. En primer lugar, síntesis entre “los acontecimientos y los incidentes múltiples y la historia completa y una”<sup>51</sup>, es decir que transforma los acontecimientos múltiples *en* una historia. En este sentido un acontecimiento es más que algo que sucede; es aquello que contribuye al progreso del relato así como a su comienzo o a su fin.

La intriga es síntesis en segundo lugar, en la medida que organiza los acontecimientos en una totalidad que Ricoeur denomina “concordante y discordante”, es decir, una concordancia discordante o una discordancia concordante. Se puede lograr una comprensión de esta composición por medio del acto de *seguir* una historia:

---

<sup>50</sup> Ricoeur, Paul. La vida: un relato en busca de narrador en **Educación y Política**, Bs. As., Ed. Docencia, 1984. pags 45-58.

seguir una historia es una operación muy compleja, guiada sin cesar por expectativas acerca de la continuación de la historia, expectativas que corregimos a medida que se desarrolla la historia, hasta que coincide con la conclusión.

Por último, la intriga es una síntesis de lo heterogéneo porque componer una historia es, desde el punto de vista temporal, extraer “una configuración de una sucesión”<sup>52</sup>, en la medida que, para nosotros, el tiempo es aquello que pasa y desaparece y, por otro lado, aquello que dura y permanece. En otras palabras, el relato nos hace entender el tiempo como paso y el tiempo como duración. Si se puede hablar de la identidad temporal de una historia, es menester caracterizarla como “algo que dura y permanece a través de aquello que pasa y desaparece”<sup>53</sup>.

Ahora bien, Paul Ricoeur recoge una paradoja de un comentarista que dice que las historias se relatan y la vida se vive. Parecería que se abre un abismo entre la ficción y la vida. Sin embargo, la ficción vuelve a conducir a la vida porque el proceso de composición, de configuración, no se realiza en el texto sino en el lector y, bajo esta condición, posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato. En otras palabras, la *intriga* es la obra común del texto y del lector. Desde este punto de vista podemos decir que las historias se narran, pero también se viven en el modo de lo imaginario. Es decir, que hay capacidad *pre-narrativa* de eso que llamamos una vida. Entonces, lo que hay que cuestionar es la ecuación demasiado simple entre la vida y lo vivido. “Una vida no es sino un fenómeno biológico hasta tanto no sea interpretada”<sup>54</sup>. Y en la interpretación, la *ficción* desempeña un papel *mediador* considerable. El relato pretende imitar de manera creadora esa mezcla de acción y sufrimiento, actuar y padecer, que constituye la trama misma de una vida. En este sentido, nuestra familiaridad con la red conceptual del actuar humano es del mismo orden que la familiaridad que mantenemos con las intrigas de las historias que nos

---

<sup>51</sup> Ibid., Pág. 46.

<sup>52</sup> Ibid. pág 47.

<sup>53</sup> Ibided

resultan conocidas, lo que Ricoeur llama la “cualidad pre-narrativa de la experiencia humana”. Gracias a esta cualidad tenemos derecho de hablar de la vida como una historia en estado naciente y, en consecuencia, de la vida como una *actividad y una pasión en búsqueda de relato*. No es por casualidad ni por error que hablamos de manera cotidiana de historias que nos suceden o de historias en las cuales nos vemos involucrados o, sencillamente, de la historia de una vida.

De este análisis resulta que la ficción narrativa es una dimensión irreductible de la *comprensión de sí*. Si es cierto que la ficción no se realiza sino en la vida y que la vida solamente se comprende a través de las historias que narramos sobre ella, resulta que una vida examinada es una vida narrada. ¿Y qué es una vida narrada? Es una vida en la cual encontramos todas las estructuras fundamentales del relato que evocamos en nuestra primera parte y, especialmente, el juego entre concordancia y discordancia que señala Ricoeur como la característica principal de la narración.

Ricoeur hace una bella y profunda comparación: confronta la definición de la intriga de Aristóteles y la definición del tiempo de San Agustín en su *Confesiones*<sup>55</sup>, y concluye que en Agustín la discordancia prima sobre la concordancia: de ahí la miseria de la condición humana. En cambio en Aristóteles la concordancia prima sobre la discordancia, de ahí el valor inapreciable de la narración para poner orden en nuestra experiencia temporal. De manera que si la concordancia prima sobre la discordancia, lo que conforma un relato es la lucha entre la concordia y la discordia.

Pero Ricoeur va aun más allá, y advierte que aquello que llamamos subjetividad no es ni una sucesión incoherente de acontecimientos, ni una sustancialidad inmutable inaccesible al devenir. Es justamente el tipo de identidad que solo puede crear la composición narrativa por su dinamismo.

---

<sup>54</sup> Ibid. Pág. 52.

<sup>55</sup> Donde podemos descubrir que el tiempo nace de la incesante disociación entre los tres aspectos del presente: la expectativa que él llama presente del futuro, el recuerdo al cual denomina presente del pasado y la atención que es el presente del presente. De allí, la inestabilidad del tiempo; más aún su incesante disociación.

Esta definición de la subjetividad por la identidad narrativa tiene numerosas implicaciones, pero quiero resaltar una en especial: que aprendemos a convertirnos en el narrador de nuestra propia historia sin convertirnos totalmente en el *autor* de nuestra vida. Esa es la gran diferencia entre la vida y la ficción.

### 3.3. Cine y narración de ficción

¿Cuando hablamos de narración cinematográfica estamos hablando de la misma cosa? En efecto. El hecho de que se utilice un medio u otro no cambia de manera sustancial el hecho de narrar. No se narra con palabras, sino con imágenes, ruidos, gestos, encuadres, cortes, etc. David Bordwell en su libro *La narración en el cine de ficción*<sup>56</sup> advierte que no puede creerse que en el cine solo la cámara narra, sino que en una película muchos elementos del estilo contribuyen notablemente en la narración de la historia. Así en el cine se narra con la lógica de la historia, con el tiempo, con los planos, con la iluminación, con el color, con el espacio. Es decir, que los elementos estilísticos se unen a los argumentales para contar la historia completa y una. En otras palabras, se realiza lo que hemos denominado una “síntesis de lo heterogéneo”.

Es síntesis en la medida que en una narración cinematográfica, la *lógica narrativa* hace que el espectador defina algunos fenómenos como acontecimientos mientras construye relaciones entre ellos. En el cine, por lo menos en su modo clásico, un acontecimiento se asume como consecuencia de otro acontecimiento, de un rasgo del personaje, o de una ley general, que puede ser perfectamente el azar, para hacer que esa multiplicidad de incidentes se construyan en una misma y única intriga.

---

<sup>56</sup> Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós, 1996.

Por otro lado, en el cine también encontramos la “concordancia discordante” especialmente en los aspectos temporales. Desde el punto de vista temporal, en el cine extraemos una “configuración de una sucesión”. Bordwell ha explicado, que en toda película podemos ordenar los acontecimientos de forma sucesiva o simultánea, y presentarlos en la pantalla siguiendo el orden sucesivo en que ocurrieron o podemos romper esa sucesión presentándolos de manera simultánea. Por ejemplo un acontecimiento sucesivo podemos volverlo simultáneo utilizando la profundidad de campo, como en la famosa escena de *Citizen Kane* cuando entran a la habitación de la casa a llevarse al niño Kane y vemos a través de la ventana que él está afuera, jugando en la nieve con su trineo *Rosebud*

Otra forma de presentar un acontecimiento sucesivo de forma simultánea, es utilizando el sonido o la voz en off. El ejemplo más conocido lo tenemos en *El Padrino II*, cuando, mientras bautizan al nieto de Vitto Corleone, el hijo de Michael, vemos los asesinatos que se están cometiendo pero escuchamos las palabras del cura en la ceremonia religiosa.

En el cine la narración suele organizarse de forma temporal, de ahí que los dos principios generales que gobiernan la composición del argumento sean el retraso y la redundancia. El retraso –dilación– da algunas claves para la comprensión del espectador. Aplazando la revelación de alguna información, el argumento puede crear anticipación, curiosidad, suspense y sorpresa. El retraso, también puede alentar la curiosidad del espectador por conocer el final. Se trata del mismo juego de recuerdo, expectativa y atención que plantea San Agustín en sus *Confesiones*.

Elegir qué incluir en el argumento y qué dejar de forma tácita, decidir cómo retrasarlo y dónde es necesaria la redundancia, tales tácticas específicas dependen de estrategias narrativas más amplias.



Como en el relato, al ver una película el espectador se somete a una forma temporal programada. En circunstancias normales, la película controla absolutamente el *orden*, la *frecuencia* y la *duración* de la presentación de los acontecimientos. El tiempo sigue siendo algo que “dura y permanece a través de aquello que pasa y desaparece”.

En cuanto a la *frecuencia* temporal, en el cine el espectador supone que los acontecimientos de la historia son sucesos únicos, pero cada uno puede presentarse en el argumento un indefinido número de veces. La repetición puede elevar la curiosidad y el suspense, abrir o cerrar lagunas, dirigir al espectador hacia las hipótesis más probables o hacia las menos probables, retardar la revelación de soluciones y asegurar que la cantidad de nueva información sobre la historia no es excesiva<sup>57</sup>.

Como el orden y la frecuencia, la *duración* está estrictamente controlada por las condiciones de visionado, pero también por el propio desarrollo de los acontecimientos.

La duración de la *historia* es el tiempo que el espectador presupone que pasa en el relato: una década o un día, horas o días, semanas o siglos. La duración del *argumento* consiste en los espacios de tiempo que el relato presenta. Bordwell clasifica en tres, las posibles relaciones durativas en la narración cinematográfica: igualdad, expansión y contracción. Hay *equivalencia* cuando la duración de la historia es igual al argumento. Tenemos *reducción* cuando la duración de la historia se narra de forma abreviada o resumida. Y expansión cuando la duración de la historia se narra aumentada<sup>58</sup>. Algunas posibilidades son, naturalmente, más comunes y, en consecuencia, desde el punto de vista del espectador más probables que otras.

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, Pág. 80.

<sup>58</sup> *Idíd.*, Pág. 81.

En el cine narrativo, los esquemas centrados en el argumento habitualmente controlan a los estilísticos. Una vez entendido como tridimensional y poblado de objetos reconocibles, el espacio cinematográfico se subordina a menudo a fines narrativos. La originalidad estilística, en consecuencia, consiste frecuentemente en encontrar nuevos recursos que el espectador pueda utilizar para ampliar los esquemas o hipótesis sobre el argumento.

Los aspectos espaciales, son otro recurso para crear lagunas narrativas y para contar una historia de manera cinematográfica. Se narra con los planos: primerísimo primer plano (PPP), primer plano (PP), plano medio (PM), plano americano (PA) y plano general (PG). El uso y la duración del plano tienen intenciones narrativas y no sólo estéticas. Igualmente los movimientos de cámara (paseo, travelling, picados, zoom, etc). El montaje también hace parte de una estrategia narrativa que tiene en cuenta la relación historia-argumento para ser dada y recreada por el espectador.

### **3.4. De la persona al personaje**

Si bien la categoría de personaje se contempla dentro de la narración, en el caso del análisis de las pasiones, es central. Es en el carácter del personaje y de sus acciones donde se descubren las transformaciones pasionales.

El término personaje proviene del latín persona. A su vez, los términos persona y personaje, provienen de la misma raíz griega "TpoGwtov", que significa máscara<sup>59</sup>.

Sin embargo, la categoría personaje, paradójicamente, es una de las más oscuras de la poética. Para Ducrot y Todorov<sup>60</sup>, una de las razones es el escaso interés que autores y críticos conceden hoy a esta categoría, como reacción a la sumisión total al personaje que fue regla a fines del siglo XIX. Otra razón, es la

---

<sup>59</sup> VV.AA, **El personaje dramático**, Madrid, Taurus, 1985.

<sup>60</sup> Ducrot, Oswald y T. Todorov. **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. México. Siglo XXI.1980. pp. 259-261.

presencia, en la noción de personaje, de varias categorías diferentes: persona, visión, atributo. El personaje no se reduce a ninguna de ellas pero participa de todas.

Una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y personas vivientes, olvidando que no existe personaje fuera de la narración. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo, ya que los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción. De otro lado, la crítica del siglo XX quería reducir el problema del personaje al de la visión o punto de vista. Confusión tanto más fácil cuanto que, a partir de Dostoievski y Henry James, los personajes son menos seres objetivos que conciencias de subjetividades. En lugar del universo estable de la dicción clásica, se encuentra una serie de visiones, todas ellas igualmente inciertas, que nos informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una presunta realidad. Sin embargo, es innegable que el personaje no puede reducirse a la visión que él mismo tiene de su entorno.

El procedimiento que sirve para reconocer al personaje, es su “caracterización” (charakteristika). Para Tomachevski<sup>61</sup>, este término representa un sistema de motivos ligados indisolublemente a un personaje en concreto. En sentido más limitado, por caracterización se entiende el conjunto de los motivos que determinan la psicología del personaje, su “carácter”.

El elemento más sencillo de la caracterización es el nombre propio atribuido al héroe. En las formas elementales de la fábula, basta a veces con dar nombre al héroe, sin caracterizarlo ulteriormente (“héroe abstracto”), para atribuirle las acciones necesarias al desarrollo de la fábula. En construcciones más complejas, se requiere que el comportamiento del héroe surja de una cierta unidad psicológica, que sea verosímil respecto a la psicología de aquel personaje (motivación psicológica de las acciones). En este caso, se atribuyen al héroe determinados rasgos psicológicos.

---

<sup>61</sup> Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.

La caracterización del héroe puede ser directa, cuando se facilitan detalles acerca de su carácter de un modo directo, o con intervenciones del autor, o mediante parlamentos de otros personajes, o en autoanálisis (“confesiones”) del héroe. Se encuentran a menudo caracterizaciones indirectas, que se deducen de las acciones y del comportamiento del personaje. A veces, estas acciones se presentan al comienzo del relato, sin relación con la fábula, con el solo objeto de facilitar la caracterización; tales acciones, ajenas a la fábula, pueden considerarse, pues, como parte de la exposición.

Un caso particular de caracterización indirecta o alusiva es el procedimiento de las máscaras, es decir, la elaboración de motivos concretos, en armonía con la psicología del personaje. Así, la descripción del aspecto exterior del héroe, de sus actitudes, de la decoración de su casa son procedimientos que producen máscaras. Puede servir de máscara, no solamente la descripción exterior, mediante representaciones visuales (imágenes), sino cualquier otro elemento, incluso el nombre del héroe, lo que Flaubert llamó “característica por sinécdoque”.

Entre los procedimientos de caracterización de los personajes, Tomachevski distingue dos tipos fundamentales: el del carácter inmutable, siempre idéntico durante todo el desarrollo de la fábula (personajes estáticos), y también los bruscos cambios del carácter (el típico “arrepentimiento” del malvado, o personajes dinámicos), que modifican la situación narrativa.

Por otra parte, también el lenguaje del héroe, el estilo de sus parlamentos, los temas que aborda al hablar, pueden ser una máscara.

Hay que suscitar también la atención del espectador. El modo principal para lograrlo consiste en implicarlo en todo lo que se narra. Los personajes, en general, reciben un color emotivo; en las formas más primitivas tenemos buenos y malos, y en este caso la actitud emotiva respecto al protagonista (simpatía o repulsión) nace de un juicio moral. Los “tipos” positivos y negativos son un elemento indispensable de la

estructura de la fábula. Suscitando la simpatía del lector por unos, y proporcionando una caracterización repugnante de otros, se provoca su participación (“emoción”) en los hechos narrados, su implicación personal en las vicisitudes de los protagonistas.

Los estudios literarios, como lo muestran Ducrot y Todorov, y Northrop Frye, han intentado construir tipologías de los personajes. Entre estos intentos pueden distinguirse los que se basan en relaciones puramente formales, y los que postulan la existencia de personajes ejemplares -que se encuentran a todo lo largo de la historia literaria- y que señalan los niveles de los personajes.

Dentro de las tipologías formales se encuentran: a) Se oponen los personajes que permanecen inmutables a lo largo de un relato (estáticos) a los que cambian (dinámicos). b) Según la importancia del papel que asumen en el relato: principales (los héroes o protagonistas) o secundarios, cuando tienen una función episódica. c) Según su grado de complejidad se oponen los personajes chatos (los que no sorprenden) a los personajes densos (coexisten en ellos atributos contradictorios). d) Según la relación mantenida por las proposiciones con la intriga (sometidos a ella o servidos por ella).

En cuanto a una tipología de niveles, se encuentra en la Poética de Aristóteles. Las diferencias en las obras de ficción son los diferentes niveles de los personajes que aparecen en ellas. En algunas ficciones, los personajes son mejores que nosotros, en otras peores y en otras están al mismo nivel. En las ficciones narrativas la trama consiste en que alguien hace algo. Ese alguien, si se trata de un individuo, es el héroe y ese algo que hace o deja de hacer es lo que puede hacer, o podría haber hecho, a nivel de los postulados que acerca de él formulan el autor y a consiguiente expectativa del público. Las ficciones, por lo tanto, pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1977. pp. 53-54.

Si es superior en clase, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres, el héroe es un ser divino y la historia que le incumbe será un mito en el sentido habitual de relato acerca de un dios.

Si es superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente, el héroe es el héroe típico del romance, cuyas acciones son maravillosas, pero él mismo se identifica como ser humano. El héroe del romance se mueve en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza quedan ligeramente suspendidas: prodigios de valor y tenacidad, que para nosotros no serían naturales, sí lo son para él. Aquí pasamos del mito propiamente dicho a la leyenda.

Si es superior en grado a los demás hombres pero no al propio medio ambiente natural, el héroe es un jefe. Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hace está sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza (es la clase de héroe que tenía en mente Aristóteles).

Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros, y si es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo, el héroe pertenece al mundo irónico.

### **3.5. Notas sobre los géneros y el estilo**

Aún hay aspectos sobre la puesta en escena de las pasiones en el cine que pueden generar preguntas ¿Son distintas las pasiones representadas en el género comedia que en el género drama? Cuando reconocemos la tristeza en un musical, ¿no es la misma tristeza que en un thriller? Y también, ¿Se presenta de manera distinta el odio en el expresionismo que en el neorrealismo?, en definitiva, ¿lo que hace reconocible a una pasión representada en un filme, depende del género y del estilo de la misma?

En primer lugar, ya el concepto género es bastante ambiguo y problemático. El estudio de los géneros ha sido un tema constante en la literatura y en el cine. Y aunque inicialmente se buscó una transposición de los géneros de la literatura al cine, muy pronto empezó a gestarse la independencia del cine frente a otras artes y una evolución particular.

Lo interesante es que a la vez que existe una teoría de los géneros, hay una práctica de los géneros y esto los hace, a veces, tener contornos difusos y definiciones ambiguas. Esta idea es congruente con la propuesta de Altman<sup>63</sup>, quien señala que los géneros funcionan más como un sistema, como un proceso que se constituye y reconstruye permanentemente. En cuyo proceso intervienen múltiples actores encargados de desestabilizar cualquier clasificación y cualquier nominación asignada a un grupo de filmes. Las categorizaciones, aunque logran identificar rasgos comunes, están destinadas a la creación de categorías nuevas. Cuando indaga de dónde vienen los géneros, muestra que la industria ha jugado un papel muy importante porque ha creado géneros de acuerdo con las preferencias del público. Señala que los géneros son el lugar de las disputas entre varios usuarios: los productores, los directores, los encargados del mercadeo, los críticos, los almacenes de video<sup>64</sup>.

Los géneros entonces, son a la vez productos y procesos porque responden a las características del filme, a las relaciones que puede establecer con su público, incluso a una cierta ideología del momento. Es decir, un filme participa de ciertos procesos históricos y sociopolíticos<sup>65</sup>.

Los géneros tendrían el poder influir en la comunidad interpretativa de un filme, porque tendrían la capacidad de regular la producción. Igualmente, son el resultado de una negociación entre el sistema de producción del cine y las audiencias. Al

---

<sup>63</sup> Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2000. (332) *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999. [Bill's & Strozier Res.]

<sup>64</sup> Ibid. Capítulos 6 y 7.

<sup>65</sup> Ibid. Capítulo 8.

clasificarlos en musicales, dramas, comedias o thriller; se están creando categorías que ayudan a perpetuar la propia identidad de cada género<sup>66</sup>.

Desde el punto de vista de la narración en relación con los géneros Bordwel toma como ejemplos los filmes de detectives y el melodrama. Las historias de detectives en su narración, se caracterizan por ocultar cosas, ocultar información que luego va ofreciendo el argumento para dilucidar los motivos y el responsable del crimen. Son películas centradas en el conocimiento que se ofrece o no al espectador, por tanto, pueden aparecer expresiones ambiguas, incluso contradictorias, de las intenciones, deseos y acciones de los personajes; que al final serán aclaradas en su totalidad. También hay convenciones estilísticas, como subrayar más lo que ve o lo que oye el personaje, para señalar el descubrimiento de un indicio<sup>67</sup>.

¿Qué pasaría entonces con un análisis de las pasiones en este tipo de narración? Aunque no tendríamos toda la información para comprender en un momento el sentido de las acciones de un personaje, y por tanto, sus pasiones, tarde o temprano podríamos descubrirlo. Así, se pueden encontrar composiciones pasionales un poco retrasadas en el tiempo de la narración, pero el odio o el miedo, seguirían siendo tales.

También presenta el caso del melodrama. La característica principal de este género es la subordinación al impacto emocional. Este tipo de filmes ofrece gran cantidad de información a los espectadores, especialmente de los estados emocionales de los personajes. A primera vista, este sería un ámbito ideal para el análisis de las pasiones. Sin embargo, el autor plantea que la identificación del espectador se da más con una situación específica, que con el carácter de un

---

<sup>66</sup> Ibid. Pág. 28.

<sup>67</sup> Bordwel, D. Pág. 64 y 65.



personaje único. En el melodrama se muestran especialmente las reacciones y el sentimentalismo se expresa aumentado<sup>68</sup>.

Desde el punto de vista de un análisis de las pasiones, cabría hablar de los matices emocionales, de la fuerza de una pasión o la debilidad de otra. Una solución posible, es que la pasión se muestra en un contexto, en un universo narrativo y en un género específicos, que dan una tonalidad a las pasiones que allí se expresan. Esto será lo que definirá la fuerza o debilidad de la pasión expresada. En tanto en los filmes de detectives es necesario escudriñar las motivaciones y descubrir el sentido de las expresiones, en el melodrama todo está dado, está expuesto para su descripción.

Adicionalmente, considero que un género u otro me servirían para estudiar ciertas pasiones y no otras. Cada género desarrolla predominantemente unas pasiones por encima de otras: el odio, la ambición y la venganza, en los detectives; el amor, la vergüenza y la tristeza, en el melodrama. Entonces el género, más que obstaculizar el análisis, puede potenciar el desarrollo de análisis de pasiones específicas.

De otro lado, si bien existen modos particulares de narración ya sea por el género, la escuela o el estilo, hay modos convencionales de narración. “Cada película opera, a su modo y con sus propios recursos y sistemas, dentro de un marco de referencia codificado por prácticas anteriores”<sup>69</sup>. Los esquemas de percepción se forman a la vez de capacidades mentales innatas y de prototipos, esquemas y procesos específicos que los espectadores van adquiriendo socialmente. “La motivación “realista” depende de lo que parece natural a alguien versado en convenciones específicas”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Ibid. Pág. 70 y 71.

<sup>69</sup> Ibid. Pág. 73.

<sup>70</sup> Ibid. Pág. 149.

Las convenciones narrativas, Bordwel las llama **modo**, que a diferencia del género, no varía significativamente entre períodos y formaciones sociales; “un modo tiende a ser más fundamental, menos transitorio y más penetrante”<sup>71</sup>. Los modos de narración trascienden géneros, escuelas, movimientos y cinematografías nacionales. Son sistemas de convenciones. “Un modo narrativo es un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintivas”<sup>72</sup>. Estas normas permiten que nuestras expectativas a lo largo de una película, se cumplan, que sean estables y continuas. Esto pone límite a lo que es posible y determina lo que es adecuado o inadecuado

Es por esto que Bordwel habla de la narración clásica, la narración de arte y ensayo, la narración histórico-materialista y la narración paramétrica; que son los tipos de narración que contienen los modos y normas históricamente construidas, y que ofrecen esquemas cognitivos básicos, para la lectura de los filmes.

Creo que el mismo razonamiento puede ser aplicado al estilo. Dice Balaz que el estilo “es lo formal característico de cada arte. En un arte se expresan por igual la originalidad personal del artista, las particularidades del pueblo, de la clase o de la época”<sup>73</sup>. El estilo es generado a partir de un punto de vista, es lo que hace distinto a un filme de otro y lo que lo hace característico en relación con otros, donde hay unas formas de lenguaje particulares y reconocibles; en resumen, una manera del ser cine.

Y es Aumont quien nos ofrece ejemplos sobre el estilo. Por un lado, el cambio en la manera de presentar el rostro después de la postguerra a partir de un nuevo registro de interpretación, de nuevas relaciones dramático-espaciales, es decir, de nuevas modalidades potenciales del rostro cinematográfico, que resultan entre otras, de esa figura de la que Bazin hizo defensa, ilustración y clave ideológica, con la

---

<sup>71</sup> Ibid. Pág. 150.

<sup>72</sup> Ibid. Pág. 150.

<sup>73</sup> Balázs, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, Gustavo Pili, 1978. Pág. 226.

apología del binomio plano-secuencia/ profundidad de campo”<sup>74</sup>. Se trata del no-actor, de buscar la expresión de un rostro más inocente y vívido, sin la mediación del actor ni del personaje.

De otro lado, señala dos rasgos que desempeñaron un papel esencial en la evolución del estilo cinematográfico, en particular en la geometría del encuadre: el plano largo y el efecto zoom. Con estos, la escena es sustituida por una escena más continua gracias al plano-secuencia<sup>75</sup>. Estos cambios son perceptibles en 1939, la dilatación de los planos (*El ciudadano Kane* (1940) y *El cuarto mandamiento* (1942)); y en 1949 la tendencia de la movilidad de la cámara y el uso del zoom para añadir tiempo y movilidad al espacio. Es decir, los valores del rostro cinematográfico cambian con la técnica y con el sentido cultural. De un rostro expuesto en sus transformaciones más mínimas, a un rostro que se enfoca bruscamente para extraer algo de él<sup>76</sup>.

Se trata de reconocer que la transformación de las pasiones estaría ligada a una transformación en el lenguaje que las expresa, de ahí que el corte temporal sea necesario para el análisis.

Así que hay una tensión permanente. El gran artista va más allá del gusto de su época: quien está en condiciones de crearse él mismo su propio público y de transmitirle su gusto original –y su propio lenguaje–, tanto en el caso en que interprete y descubra las profundas exigencias de su época, como en el caso en que anuncie e inaugure una época nueva y diferente<sup>77</sup>. Pero lo importante es la comunicabilidad del texto, donde obra y público estén predispuestos simbólicamente. El lenguaje común tienen sus derechos y no puede ser violentado fácilmente... el texto es a la vez una máquina de sentido y una máquina poética, así que debe incluir al receptor<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> Aumont, *El rostro...*, Pág. 116.

<sup>75</sup> *Ibid.* Pág. 162.

<sup>76</sup> *Ibid.* Pág. 117.

<sup>77</sup> Pareyson, L. **Conversaciones de Estética**, Visor, 1987. Pág. 51.

<sup>78</sup> Bettetini, Gianfranco. Connivencias pragmáticas entre arte y media, entre estética y semiótica. **Revista de estética**, 1985, No. 4. Buenos Aires., Ed. Escuela de altos estudios del centro de Arte y comunicación, Pág. 5.

Siempre, “la obra de arte es a la vez una creación personal y libre a la que hay que enfrentarse desde el punto de vista de la singularidad y la autonomía de su valía, y una formación profundamente arraigada en un terreno social que condiciona no sólo su origen y su sentido, sino también su génesis y su alcance”<sup>79</sup>.

Adicionalmente, las artes visuales se retroalimentan, se imitan, se retoman. Usan los efectos que dan lugar a juegos de movilidad e inmovilidad. Entonces estaríamos hablando más de “un proyecto de imágenes que excede el cine”<sup>80</sup>, un proyecto que tiene que ver a la vez con lo real, con la expresión y con el tiempo<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Pareyson, L. Ob. Cit. Pág. 45.

<sup>80</sup> Aumont, El rostro..., Pág. 127.

<sup>81</sup> Ibid. Pág. 174.

### **3.6. Metáforas lexicológicas de la pasión**

La semántica de las pasiones me permite construir esquemas a partir del vocabulario de las emociones, por que no solo describen estados internos sino que especialmente, las palabras llevan inscrita una definición situacional de las relaciones entre los actores sociales y el mundo. En necesario además, hacer una organización por grados, que ayuda a descubrir aquello que está sujeto a la cultura: una semántica más profunda que cada una de sus cristalizaciones de superficie.

De otro lado, las palabras cambian, cambian su sentido, su uso cotidiano con las culturas y los tiempos así que es fundamental revisar las transformaciones lexicológicas de las pasiones, puesto que las palabras contienen de alguna manera el universo posible de acción y especialmente de valoración de la pasión en cada cultura.

Las palabras pasionales son los vectores de los valores y da los resultados de la acción. Son metáforas de los sentimientos que sancionan acciones, justifican inferencias y nos ayudan a establecer objetivos. Son también acciones constituidas en metáforas de las emociones. Sin embargo, es necesario aclarar que la estructura conceptual de la emoción se reconstruye en términos enciclopédicos, no lexicológicos, a partir de expresiones retóricas. Por ejemplo, habría metáforas principales de una pasión que se pondrían en relación con el cuerpo, luego se alimenta de más metáforas secuenciales, Así que la semántica pasional me dará la estructura conceptual para seguir el hilo de las transformaciones.

Presento aquí, retomando las definiciones, usos y metáforas, de las dos pasiones básicas que mejor exponen la euforia y la disforia. Las demás aparecerán en anexo. Esto con el fin de presentar el horizonte de sentido de las acciones que las acompañan y que me permitirán hacer la interpretación de cada pasión y de sus transformaciones.

### 3.6.1. ¿Qué es la alegría?<sup>82</sup>

Para San Agustín se trata de un estado del alma en el cual esta se halla, por así decirlo, 'colmada' [...] es como una exaltación y un triunfo [...]. La alegría no es, pues, aquí mera satisfacción: es lo que más se parece a un talante o temple de ánimo. Muchos filósofos han relacionado la alegría con la posesión de un cierto bien, o con la representación de su posesión efectiva o posible. Así Descartes: 'La consideración del bien presente suscita en nosotros la alegría, y la del mal la tristeza, cuando se trata de un bien o de un mal que nos es representado como perteneciéndonos' (*Les passions de l'âme*). Spinoza define la alegría (*laetitia*) como 'la pasión mediante la cual la mente pasa a una perfección mayor' (*Eth., III, prop. XI, esc.*), [...]. El sentimiento de alegría en cuanto afecta a la vez al cuerpo y al espíritu constituye el placer inmediato (*titilatio*) o jovialidad (*hilaritas*), y el de la tristeza en el mismo respecto el dolor (*dolor*) o mal humor (*melancholia*). No hay que confundir la alegría con el contento (*gaudium*), el cual es 'la alegría surgida de la imagen de algo pasado cuyo resultado nos ha parecido dudoso' (*ibid., III, prop. XVIII, esc. 2*). Después de definir, o hacer definir por Filatetes, la alegría (*joie*) como 'un placer que siente el alma cuando considerada asegurada la posesión de un bien presente o futuro' (*Nouveaux Essais, II, 20, 6*), Leibniz hace decir a Teófilo, en un paréntesis. 'las lenguas no tienen palabras apropiadas para distinguir nociones vecinas. Acaso el latín *Gaudium* se acerca más a esta [*supra*] definición de alegría que *Laetitia*, que se traduce asimismo por alegría (*joie*), pero entonces me parece significar un estado en que predomina en nosotros el placer [...]']

Bergson describe la alegría como una especie de aligeramiento total del alma por medio del cual se suprime el esfuerzo, y el contenido total de la conciencia se hace extraño a sí mismo. 'La alegría —escribe Bergson— anuncia siempre que la vida ha logrado su propósito, ha ganado terreno, ha alcanzado una victoria: toda alegría tiene

---

<sup>82</sup> Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona, 1994. Diccionario General de la Lengua Española Vox Diccionario de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española Vox Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Espasa-Calpe, Madrid, 1991. Alonso, Martín, *Enciclopedia del Idioma*, Aguilar, Madrid, 1982. Moliner, María, *Diccionario de uso del Español*, Gredos, Madrid, 1998. AA.VV., *Diccionario del Español Actual*, Aguilar, Madrid, 1999.

un acento triunfal'. En el apéndice titulado 'De la alegría', en su obra sobre *La mala conciencia*, Vladimir Jankélévitch considera que la alegría surge cuando el alma desolada puede enfrentarse de nuevo con un futuro, es decir, cuando se le abre el horizonte (que podemos muy bien calificar de 'existencial'). La alegría no pone límites; parecida al amor, quiere siempre ir más allá, a diferencia del goce o del placer (*gaudium*), el cual dice '¡Basta! Hasta aquí y no más'.

**alegría** (de *alegre*)

**1 f. s. XIII al XX.** Sentimiento de placer originado generalmente por una grata y viva satisfacción del alma y que, por lo común, se manifiesta con signos exteriores.

**2** Lo que produce este sentimiento.

**3** Irresponsabilidad, ligereza.

**4 f.** Movimiento grato y vivo del ánimo, ya por un motivo fausto y halagüeño, ya sin causa determinada, y que se manifiesta casi siempre con signos exteriores.

**5** Estado de la persona que se ha excedido en la bebida de vino o licores espirituosos.

**6 pl. s. XIV al XX.** Fiestas o regocijos públicos.

**7** Sentimiento que produce en alguien un suceso favorable o la obtención de algo que deseaba o que satisface sus sentimientos o afectos.

**8** Cualidad o estado de ánimo habitual del que se siente bien en la vida, tiene tendencia a reír y encuentra fácilmente motivos para ello: La ~ es contagiosa.

**9** Estado de ánimo del que se divierte, y risas y otras manifestaciones de ese estado de ánimo: En la fiesta reinó la ~.

**10** Estado de ánimo placentero con tendencia a la animación y a la risa.

**alegrar**

**1 s. XV al XX.** Causar alegría.

**2** *fig. s. XV al XX.* Avivar, hermosear, dar esplendor a una cosa inanimada.

**3** *r. s. XII al XX.* Recibir o sentir alegría.

**alegre** (l. v. *alecre*, por l. *alacre*) (l. vg. *alicer-alecris*; clás. *alacer*, *alacris*, vivo, animado)

**1** *s. XV al XX. adj.* Que siente alegría: estoy ~.

**2** Propenso a ella: ser hombre ~.

**3** *s. XIII al XX.* Que denota alegría: cara ~.

**4** Pasado o hecho con alegría: cena ~.

**5** *s. XV al XX.* Que ocasiona o es capaz de infundir alegría: noticia ~; cielo ~; casa ~.

**6** *fig. s. XVII [color]* Vivo, como el rojo y el amarillo.

**7** *fig. s. XVI* Excitado alegremente por la bebida.

**8** *fig.* Ligero, arriscado: ser muy ~ en los negocios, en el juego.

**9** *fig., eufem.* [mujer] Pública.

**10** *fig. y fam.* Algo libre y deshonesto en las costumbres.

**11** *fig. y fam.* Dícese del modo de jugar que denota osadía y ligereza en el jugador.

**12** *adj. s. XII al XX.* Poseído de alegría: Pedro está ~.

**13** *s. XVI al XVII.* Optimista, confiado.

**14** *s. XV al XVI.* Gallardo, brioso, esforzado.

**15.** Se aplica al que tiene alegría habitualmente: Ser ~.

**16** Se aplica a las personas y, correspondientemente, a sus actos, que obran alegre, frívola o irreflexivamente o con exceso de confianza.

**17** Se aplica a la mujer que hace una vida irregular desde el punto de vista de la moral sexual.

**18** De carácter expansivo, dado a la animación y a la risa.

**alegremente**

**1** *. adv. m. s. XIV al XX.* Con alegría.



**2** De modo irreflexivo o frívolo, sin meditar el alcance ni las consecuencias de lo que se dice o hace.

**3** Sin dar a la cosa de la que se trata la importancia que tiene, sin reflexionar sobre ella como corresponde: Habla ~ de montar una fábrica.

## **Sinónimos**

### **alegría**

**1** f. contento\*, satisfacción, placer, gozo, contentamiento, alborozo\*, júbilo\*, regocijo. *Alborozo, júbilo y regocijo son intensivos; por esto, se usan a menudo tratándose de alegrías colectivas, festejos, recibimientos, etcétera.*

**2** fiesta, jaleo·diversión, juerga\*, farra\*, bulla\*, bullicio.

### **Usos populares**

*Alegría secreta, candela muerta.*

*La alegría dura poco en la casa del pobre.*

*Una onza de alegría vale más que cien quintales de melancolía.*

*Traga lo peor para que la alegría sea mayor.*

*Alegría y tristeza muerte acarrear.*

*Alegría es del bueno ver otro riendo, y del malo, ver a otro llorando.*

*Alegrías y placeres, tan presto se van como se vienen.*

*Alegrías y pesares te vendrán sin que los busques.*

*Una alegría loca.*

*Loco de alegría.*

*Alegría de vivir.*

*Se acabó la alegría.*

*Música alegre.*

*Me dio mucha alegría.*

*Qué alegría verte.*

*Ponga en el tocadiscos algo alegre.*

*Se viste con colores alegres*

*Lleva una vida alegre.*

*Sus ojos parecían sanos y alegres.*

*Hace cuentas alegres.*

*Nunca me perdí con mujeres alegres.*

*Renegó alegremente de sus ideales.*

*Eres una alegría para tu madre.*

*Es muy alegre en los negocios.*

*Tiene un semblante alegre.*

### **3.6.2. ¿Qué es la tristeza?<sup>83</sup>**

La tristeza es el estado de ánimo caracterizado por el pesimismo, la insatisfacción y la tendencia al llanto. Pero en varios diccionarios se relaciona la tristeza con alguien de carácter melancólico y pesimista, o propenso a sentir tristeza. Señala entonces por igual una propensión y un sentimiento, un carácter y una emoción.

Me interesa particularmente la relación de la tristeza con la melancolía. La melancolía se define como un estado de tristeza nostálgica suave, y como escribía en capítulos anteriores, las pasiones de larga duración tienden a ser menos intensas que aquellas breves. Pero un cambio histórico crucial en la concepción de la melancolía, se hace presente con la definición dada a esta desde la psiquiatría. La melancolía es un estado de depresión intensa, vivido con un sentimiento de dolor moral y

---

<sup>83</sup> Diccionario General de la Lengua Española Vox. Diccionario de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española Vox. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Espasa-Calpe, Madrid, 1991. Alonso, Martín, Enciclopedia del Idioma, Aguilar, Madrid, 1982. Moliner, María, Diccionario de uso del Español, Gredos, Madrid, 1998. AA.VV., Diccionario del Español Actual, Aguilar, Madrid, 1999. Cuervo, Rufino José, Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1994.

caracterizado por la inhibición de las funciones psicomotoras y el deseo de la muerte. El sentido cultural de la melancolía cambia, deja de ser una tristeza nostálgica (bastante poética por cierto), y pasa a convertirse en una enfermedad.

Hay en la noción misma de melancolía una admirable ambivalencia. Porque la melancolía es etimológicamente la bilis negra, es decir, un líquido viscoso, amargo y nauseabundo, excretado por el hígado y acumulado en la vesícula biliar para desempeñar un papel en la digestión intestinal. No se fabrica nada menos emocionante. Pero también es un estado de alma cuya maravilla ha sido cantada por los siglos, desde la antigüedad hasta el romanticismo. Y es además una maldición prestigiosa que emana del planeta Saturno, el opuesto absoluto de Júpiter. La melancolía contiene alma y cuerpo, pero contiene aún más cielo y excrementos. Implica una visión del mundo total y totalizante.

Esta ambivalencia está contenida en forma germinal en la teoría de los cuatro humores cardinales de Hipócrates y de Galeno, pues se articula con los cuatro elementos, las cuatro estaciones y las principales edades de la vida humana:

Sangre	Aire	Primavera	Infancia
Bilis amarilla	Fuego	Verano	Adolescencia
Bilis negra	Tierra	Otoño	Edad adulta
Flema	Agua	Invierno	Vejez

*Esquema 3: Edades de la vida humana*

Y sin embargo la melancolía es asimismo una enfermedad. Entraña una suerte de locura mórbida a la que repugna la existencia y que calumnia a la vida. Al melancólico se le reputa amargo, avaro y dañino. En verdad se trata de vestigios que han llegado hasta nosotros. La psicología y la caracteriología no pesan mucho cuando al lado opuesto de la balanza están el psicoanálisis y la psiquiatría. El verdadero conocedor de los hombres sigue siendo el médico. No existe un filtro de desciframiento del ser humano mejor que la patología. Dime tu enfermedad y te diré

quién eres. En cuanto a la salud, no es —según la definición del doctor Koch (descubridor del bacilo de la tuberculosis)— otra cosa que un estado amorfo, indefinible y que no presagia nada bueno.

El prestigio incomparable de los melancólicos fue señalado ya por Aristóteles: "Los melancólicos son de naturaleza seria y están dotados para la creación espiritual". (Problema XXX, I). El neoplatónico Marsilio Ficino —nacido el 19 de octubre de 1433 bajo el ascendente de Saturno— escribe orgulloso que la bilis negra, "parecida ella misma al centro del mundo, impulsa al alma a buscar el centro de las cosas singulares. Y la eleva hasta la comprensión de las cosas más elevadas, en la medida en que congenia con Saturno, el más elevado de los planetas" (De Vita Triplici). Nada hay mejor para discernir la naturaleza de lo melancólico que considerar su opuesto, el carácter jupiterino, o "jovial" para ser exactos. Ese carácter jovial se encuentra en la música, que constituye el mejor remedio contra la melancolía. "En verdad, con respecto a los males, yo soy demasiado temeroso, algo que tú me reprochas en ocasiones. Padezco de una cierta disposición melancólica, y diría que es la más amarga de las condiciones, si un frecuente recurso al laúd no me la dulcificara y apaciguara un poco" (carta de Ficino a Giovanni Cavalcanti). Alberto Durero dirá más tarde que la pintura es un arte melancólico y que es preciso alegrarlo con música, el arte jupiterino por excelencia. No se puede evidentemente evitar la referencia a la languidez del rey Saúl que llega a curar el joven David con su cítara. "El espíritu de Yavhé se había retirado de Saúl, y le aterraba un espíritu malo mandado por Yavhé. Entonces los siervos le dijeron: 'He aquí que te aterraba un mal espíritu de Dios. Mande nuestro señor; pues tus siervos están a tu disposición y buscarán un hombre que sepa tañer la cítara; y cuando el mal espíritu de Dios venga sobre ti, la tocará con su mano y tú sentirás alivio' ". Ahora bien, Isaí tenía un hijo llamado David que tocaba la cítara. Lo envía a Saúl: "Llegó David a Saúl y se presentó delante de él; el cual le cobró mucho cariño y David vino a ser su escudero... Y siempre que el espíritu de Dios venía

sobre Saúl, tomaba David la cítara y tañía con su mano; y Saúl se calmaba y se sentía bien, y el espíritu malo se apartaba de él" (Reyes, XVI).

Como se puede ver, la melancolía de Saúl tiene un origen trascendente, pues es enviada por Dios. Pero se trata al mismo tiempo de una enfermedad que David cura con su cítara. Toda la ambigüedad de la melancolía se encuentra expresada ahí.



*Ilustración 1: El caballero, la muerte y el diablo (1513)*

Es probable que fuera durante sus viajes a Italia que Alberto Durero haya tenido conocimiento de los textos de Marsilio Ficino sobre la melancolía. Su amigo Melanchthon —helenización de "Schwarzerd", nombre predestinado que significa "tierranegra"— reconocerá en él a un gran melancólico. Los trazos esenciales de ese humor negro figuran en la mayoría de sus obras. Durero estuvo dos veces en Venecia. Tiene veintitrés años cuando se casa, en julio de 1494, con Agnès Frey. A la llegada del otoño se marcha para Venecia, de donde no regresará antes de la primavera. Su segunda estadía vendrá en 1505 y durará dieciocho meses.

Durero se declara en sus cartas entusiasmado por los venecianos, pero recela al mismo tiempo de su vocación mercantil. Asimila la revolución de ideas que implica

no solamente la aceptación, sino la estima de la especulación comercial, actividad central de la República de los dogos.

Especulación, la palabra está dotada de una admirable ambigüedad, porque significa a la vez tráfico de dinero y reflexión metafísica desinteresada. Por lo demás, ambos son justamente rasgos atribuidos por tradición a los melancólicos. Se les considera avaros y dados a la contemplación de cosas elevadas. Durero se acordará de ello en Melencolia.

Vayamos justamente a esos tres grabados de 1514 que son la cima de su obra. Durero ha aprendido el arte de la pintura en el taller de Michael Wolgemut, al que ingresa a los quince años. Pero ya venía del taller de su padre, orfebre y grabador. El metal será siempre para él el soporte noble por excelencia, y el grabado en cobre el arte que funde soberanamente el talento, el genio y el artesanado más exigentes. Durero es el maestro indiscutible del trazo, del contorno preciso, del blanco y negro. El caballero, la muerte y el diablo (1513), La celda de san Jerónimo (1514) y Melencolia I (1514) conforman un conjunto de una belleza y de una profundidad no igualadas. Hay que hablar también de virtuosismo, con lo que implica de juego gratuito, como por ejemplo ese reflejo de la luz quebrada por los vitrales de la ventana sobre el muro de la celda de san Jerónimo.



*Ilustración 2: La celda de san Jerónimo (1514)*

Melencolia ha dado lugar a innumerables comentarios e interpretaciones inspiradas por la atmósfera apabullante que entraña y por el desorden que rodea al personaje central. Ensayemos un somero inventario de sus elementos principales.



*Ilustración 3: Melencolia i triste y agobiante (1514)*

Está ante todo el ángel sentado, la barbilla apoyada sobre el puño izquierdo, y con un compás en la mano derecha. Se trata de una mujer bastante pesada cuyas alas uno imagina que serían incapaces de alzarla del suelo. Su peinado incluye una corona (¿de laureles?) y lleva puesto un vestido bastante amplio. A sus pies están los útiles del artesano-geómetra, un tintero, una esfera, una escuadra, un cepillo, una sierra, una regla y algunos clavos. De la cintura le cuelga una bolsa aparentemente bien provisto, símbolo de la riqueza mercantil de los melancólicos. A medio cubrir por los pliegues bajos del vestido se percibe el extremo de un enema. Este último objeto simboliza evidentemente el lado excremental de la melancolía. El sol negro que ilumina el cielo se ve además ceñido por el círculo de Saturno, el señor de los anillos, el planeta anal. Entre los elementos comunes a los tres grabados están el reloj de arena y el perro.

El "cuadrado mágico" que está encima del muro, por supuesto ha dado lugar a las especulaciones más variadas:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

*Esquema 4: Cuadrado mágico*

La "magia" de este cuadro es que la suma de las cifras da siempre 34, se haga horizontal, vertical o transversalmente. Los cuadrados mágicos, muy de moda en la época, eran supuestos portadores de la buena suerte. Constituían, en síntesis, una tentativa por dominar y en últimas domesticar el infinito de las cifras y de los números. Tratándose de Durero, uno destacaría el lugar privilegiado dado en su cuadrado a la cifra 1514, fecha del grabado pero también de la muerte de su madre, Bárbara Holper, quien vivía con él después de haber dado a luz a diecisiete hijos. En ese año, Durero hizo de la vieja enferma un retrato grabado de extrema crueldad.

La atmósfera general de Melencolía i es triste y agobiante, pero está bañada por una calma estudiosa y espiritual que será el tema de otro grabado del mismo año, La celda de san Jerónimo. Es que la melancolía no es ni depresión ni desesperanza. Pierre Mac-Orlan afirmaba que los melancólicos no se suicidan jamás. Incluso existe en la condición una posibilidad de felicidad. Es conocida la célebre definición de Víctor Hugo: "La melancolía es la felicidad de estar triste". Si bien antes que él Montaigne escribió: "Hay una cierta sombra de golosina y delicadeza que nos sonrío y nos halaga desde el regazo mismo de la melancolía" (Ensayos II, 20).

Pero es en los Carnets de Paul Valéry donde se encuentra la más bella interpretación de la melancolía, cuyo *tædium vitæ* marcaba en lo profundo su sensibilidad. ¿Con qué sueña el ángel? El poeta de la Joven parca responde admirablemente a esta pregunta. Lo que abrumba de tristeza al ángel coronado es la atroz masacre de todo lo posible, que el curso de la realidad exige.



"Hace su aparición la Divina Melancolía en la figura de un ser joven —doncella virgen o héroe— encargado del cuidado de lo que no fue, de lo que no pudo ser, de todo aquello que llena el corazón de unas lágrimas que no pueden brotar, de una ternura sin respuesta.

"Su voz es infinitamente dulce y está velada, como dirigiéndose a sí misma o a un interlocutor no concebible. Esa criatura está más allá de lo posible. Está por lo tanto fuera de la vida y del mundo, mas no por eso deja de ser injuria viva a Dios, pues a la hora de recuperar lo que no fue la divinidad Todopoderosa es incapaz, como de corregir el engaño del mundo creado en relación con los humanos. El tema es la impotencia divina.

"Athikté llora y lentamente las piernas se pliegan bajo su cuerpo. Ella se duerme en medio de las lágrimas" (Cahiers, ii, 1336-1337).

### **Post-scriptum: Melancolía 1999**

A la hora en que escribieron estas líneas sobre la melancolía, justo antes del año 2000, señalaban dos maldiciones que ensombrecían el cielo: el SIDA y el agujero de ozono.

Denuncian la extraña similitud con el Apocalipsis: "Y vi un ángel que descendía del cielo y tenía en su mano la llave del abismo y una gran cadena. Y se apoderó del dragón, la serpiente antigua, que es el Diablo y Satanás, y lo encadenó por mil años, y lo arrojó al abismo que cerró y sobre el cual puso sello para que no sedujese más a las naciones, hasta que se hubiesen cumplido los mil años, después de lo cual ha de ser soltado por poco tiempo" (XX, 1-3).

Esa amenaza del Dragón Infernal liberado después de mil años hizo temblar a nuestros ancestros en el año 998. Las peores catástrofes —epidemias y cataclismos— eran para mañana. Se revivieron las teologías milenaristas de origen ilustrado de

autores como Papías, obispo de Hierápolis, san Ireneo y san Justino entre los griegos, Tertuliano y Lactancio entre los latinos.

Sucedió igual en vísperas del año 1000. De nuevo el cielo se oscurecía y la amenaza de epidemias y cataclismos pesaba sobre nuestras cabezas. Ya la terrible santa Ida, hija de Meliseo, rey de Creta, y nodriza de Júpiter, inflinge a los enamorados un mal incurable y mortal, el SIDA.

Con todo, ese mal seguía siendo un asunto humano e individual. Le faltaba la dimensión cósmica. He aquí que Saturno, el señor de los anillos, se apodera de él gracias a la sodomía, que sigue siendo su modo de transmisión privilegiado. Pero no es suficiente. Los astrofísicos del mundo entero se reúnen con frecuencia para conspirar y soñar juntos a la vera del agujero de ozono. La afinidad de esa plaga cósmica con el SIDA es evidente. Ozono viene del griego *ozein* que significa despedir un olor nauseabundo. Las palabras que llevan dos letras O están por tradición cargadas de una fuerte connotación erótica (Sodoma, Gomorra, zoofilia, homosexualidad, etc.). Sucede que la primera O es de naturaleza oral, mientras la segunda es de naturaleza anal. Las palabras o-o se aproximan así a los dos esfínteres erógenos del cuerpo humano.

En cuanto al agujero de ozono, se caía de su peso que no podía situarse arriba del Ártico, polo oral del globo terráqueo, sino que debía situarse sobre la Antártida, polo anal de la Tierra.

Los médicos especializados han detectado una relación causal entre el agujero de ozono y la transmisión del SIDA.

**tristeza** (*l. tristitia: tristeza, melancolía*)

1 f. s. XIII al XX. Calidad de triste.

2 f., pl. Sucesos tristes o desgraciados.

3. *Psicol.* Pasión de la vida afectiva superior; constituye propiamente el dolor moral y es el sentimiento opuesto a la alegría o placer, de índole exclusivamente humana. Es una pasión depresiva, a diferencia de aquella que es exaltante, y consiste en una afección penosa causada por un mal pasado o presente o por la representación de un mal futuro inevitable. La tristeza es una de las formas fundamentales de la sensibilidad superior, que entra en la composición de los sentimientos más complejos de la vida psíquica. Spinoza hace de ella una de las tres pasiones primitivas. A diferencia del dolor, que es un fenómeno o modalidad afectiva elemental, la tristeza se caracteriza por su complejidad, formada de elementos intelectuales afectivos y conativos. La intensidad de la tristeza, su duración y desarrollo depende no sólo de la suma de dolor, sino de la inminencia del mal, de la impotencia nuestra para evitarlo y del conocimiento de su necesidad o contingencia. Toda moral de la resignación se basa en una concepción clara de los altos destinos del hombre; en cambio, la moral pesimista interpreta el mal y el dolor no como una limitación inherente a nuestra naturaleza, sino como la ley de la existencia misma. La alegría del vivir va acompañada de ciertos momentos de presión moral o tristeza, la cual con su presencia recuerda al espíritu que su fin no está circunscrito al tiempo de su convivencia corporal. La alegría y la tristeza constituyen los dos extremos de la sensibilidad moral en que se polarizan las tendencias, deseos y apeticiones desde el punto de vista de nuestra perfectibilidad. La verdadera tristeza indica, como el dolor, que nuestra situación espiritual ha sufrido una merma o disminución respecto al ideal propio del hombre.

4 f. Estado de ánimo caracterizado por la tendencia al llanto, al ensimismamiento y a la pasividad, frec. causado por un dolor o insatisfacción.

5. s. XIV. Ira, saña.

6. *Germ.* Sentencia de muerte.

7. *Germ.* Calabozo.

**triste** (*l. tristis: triste, melancólico, lúgubre, infausto*)

- 1 *adj.* s. XIII al XX. Afligido, melancólico, apesadumbrado: Juan está ~.
- 2 s. XIX al XX. De carácter o genio melancólico: Antonia es mujer muy ~.
- 3 s. XIV al XX. Que denota u ocasiona pesadumbre: cara ~; noticia ~; habitación ~.
- 4 s. XIX al XX. Pasado o hecho con pesadumbre: día ~; vida ~.
- 5 s. XVI al XX. Funesto, deplorable: pronosticar su ~ fin.
- 6 s. XIX al XX. Doloroso, enojoso, difícil de soportar: es ~ no poderlos ayudar.
- 7 s. XVIII al XX. *Precediendo al nombre se usa para ponderar la insignificancia de lo expresado por este.* Insignificante, mísero, ineficaz, insuficiente: ~ consuelo; ~ recurso.
- 8 Persona de carácter retraído, dada al ensimismamiento y al pesimismo.
- 9 Vivienda o habitación que recibe poca luz del día: qué casa tan ~.
- 10 De colores apagados: la chaqueta es bonita, pero ~, deberías buscar un color más animado.
- 11 Planta o flor mustia: las plantas están tristes; hace falta lluvia.
- 12 s. XIV. Airado, sañudo.
- 13 *adj. Bol.* Tímido, corto de genio.
- 14 s. XVI al XVII. Estrafalaria y poco airosa: ~ figura.
15. Aplicado a personas o a su estado de ánimo, se dice de quien en cierta ocasión se siente con el ánimo deprimido y, en general, con tendencia al llanto, por sus propias penas o por las de otros.
- 16 Se dice de una situación injusta o de la que hay motivo para quejarse: es ~ que tenga yo que sacarles del apuro después de lo mal que me han tratado.
17. Se aplica a 'triumfo, victoria, solución, remedio', etc., para expresar que, aun siéndolo, no proporcionan alegría, por alguna circunstancia penosa: ~ victoria la que ha costado tantas vidas y sufrimientos.
18. Puede usarse como expresión exhaustiva de falta absoluta de la cosa representada por el nombre: no me ha escrito ni una ~ carta.

## **tristemente**

1 s. XVII al XX. *adv., m.* Con tristeza.

2 Desgraciadamente, lamentablemente: sus ideas, ~, están ancladas en el pasado. La ~ célebre banda de delincuentes capitaneados por “el Rata”.

## ***Sinónimos***

### **tristeza**

1. *f.* Sentimiento, pena, aflicción, pesadumbre, melancolía, murria. (*col.*) dolor (de corazón) soledad; “La tristeza es una situación continuada del ánimo ocupado por alguna pena o disgusto. La aflicción es la situación del ánimo en lo más fuerte del dolor. El infeliz ocupado continuamente por su desgracia, está triste. Una buena madre se aflige siempre que se acuerda de la temprana pérdida de un hijo” (*LH*). “La tristeza es comúnmente una consecuencia de grandes aflicciones. La melancolía, un efecto del temperamento. Una mala nueva nos pondrá tristes. Una indisposición del cuerpo, melancólicos” (*Ma*).

2. Abatimiento, congoja, nostalgia, desgracia, cuita, pesar.

### ***Ideas afines***

Abatido, acongojado, acontecido, mustio, marchito, afligido, agobiado, apenado, apesadumbrado, compungido, consternado, atribulado, derrotado, desconsolado, deprimido, cabizbajo, cariacontecido, dolido, contrito, decaído, fúnebre, gris, lamentable, descorazonado, deshecho, nostálgico, opaco, elegíaco, oscuro, sombrío, tenebroso, vacío, desgraciado, aplastado.

### ***Usos populares***

El que nació para triste, tras de una música llora.

## 4. Operatividad del modelo de análisis

### 4.1. Las pasiones en el cine

El propósito de este capítulo es mostrar la operatividad del modelo de análisis de las pasiones en el cine de ficción. He aplicado el modelo al cine colombiano no solamente por ser mi país de origen, sino porque se trata de una cinematografía poco estudiada en términos académicos y en general poco conocida en el mundo entero. Aplicar el modelo a películas colombianas es también la oportunidad de mirar el país, su gente, sus historias y sus pasiones. Es comenzar a descubrir qué pasiones representan un sentir de los colombianos. Qué pasiones y qué narraciones nos hacen universales, pero también particulares. Es, en fin, la posibilidad de aportar elementos a la pregunta por la identidad nacional, esa que busca lo que significa ser colombiano.

He limitado el corpus de análisis a dos películas: *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990, 90 minutos de duración) y *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden 1984, 90 minutos de duración). Este corpus que puede parecer limitado, en realidad no lo es. He privilegiado la profundidad del análisis a la cantidad. No por abarcar más películas el modelo de análisis será más válido o preciso. Su aplicación a una sola película sería suficiente porque no busco comprender el cine colombiano en su totalidad, sino mostrar las bondades de la axiomatización de la pasión en el escenario del cine. Como puede verse no se trata de una investigación que busque comprender el cine per se, sino al cine como escenario adecuado para observar el comportamiento y las transformaciones de las pasiones.

He tomado dos películas de largometraje por su envergadura y porque tienen la duración que me permite observar el paso del tiempo. Dos, para tener algún tipo de contraste y poder demostrar que el modelo puede aplicarse a más de una película. Sería como crear un modelo para las novelas de ficción, donde no es necesario

abarcar un gran corpus, porque cada novela es ya un mundo lo suficientemente complejo, como las películas de largometraje.

- En primera instancia observo con detenimiento la película y cuento cada uno de los planos y tomas que la componen. Y una historia cinematográfica se cuenta con los planos. Esta información aparece en una matriz de observación donde registro qué tipo de plano se presenta (ppp, pp, pm, pa, pg), qué movimientos de cámara se hacen al interior del plano, cuánto dura, qué acciones dramáticas se desarrollan y que pasiones se observan. Esta observación minuciosa me proporciona un mapa general de la película del cual puedo extraer toda la información cuantitativa y cualitativa para hacer inferencias y buscar detalles. (Ver Anexo 2, Matrices de observación).
- Con esta carta de navegación busco y registro la historia que la película cuenta a través del argumento. Encuentro y establezco semejanzas y diferencias entre la historia y el argumento. Descubro la lógica de la narración, su estructura y la forma como la película ordena el tiempo y el espacio de los acontecimientos. Es decir tengo el mundo de la narración donde los personajes habitan y viven sus pasiones.
- Ahora el análisis se centra sobre los personajes. Identifico quiénes son, que hacen, qué piensan, qué sienten. Descubro los rasgos de su carácter, sus relaciones con otros personajes y sus comportamientos pasionales a lo largo de la película.
- La identificación y caracterización de las pasiones pasa por la semántica de las pasiones. Ahí están los elementos para comprenderlas y para develar su sentido.

Con el conocimiento de los personajes y de la historia, observo con detenimiento las transformaciones pasionales del personaje en el tiempo de actuación. Miro y mido cómo pasa de una pasión a otra, que pasiones se mantienen, qué pasiones se resaltan, cuáles permanecen y cuáles desaparecen. Para esta fase utilizo la matriz de observación. Así puedo saber con exactitud con qué tipo de plano se muestra una

determinada pasión, cuánto dura la toma y si al cambiar de plano se cambia de pasión o permanece desde otro punto de vista y con otro juego de lenguaje. También pude verse el detalle de los movimientos de la cámara y de los recursos estilísticos que también hacen parte de la narración. Esta fase nos da información suficiente sobre la pasión, sus lenguajes y sus formas de representación.

## **4.2. Análisis: Cóndores no entierran todos los días (1984)**

### **4.2.1. Aspectos Generales**

#### **4.2.1.1. Ficha técnica**

Dirección: Francisco Norden. Guión: adaptación de la novela epónima de Gustavo Álvarez Gardeazabal de Francisco Norden, Antonio Montaña, Carlos José Reyes y Runi Kuzmanich  
Color. 90 minutos



*Fotografía 2: Cóndores... Los principios de León María*

#### **4.2.1.2. Contexto de la película**

Se trata de la recreación de la historia de León María Lozano un conservador de Tulúa (Valle) de los años cincuenta. Se decía que León María Lozano leyendo los editoriales de *El Siglo*, sabía a quién tenía que matar en la noche.

#### **4.2.1.3. Sinopsis**

León María Lozano, un hombre común y de pueblo, se convierte, luego de un aparente acto heroico, en *El cóndor*, líder de un grupo de matones al servicio del partido conservador.



Siembra el terror con sus órdenes: matar liberales, repartir boletas con amenazas y sacar a conservadores de las cárceles. Pero el poder se le sale de las manos con la caída del gobierno, y tiene que huir. Finalmente es asesinado por sus adversarios.

## 4.2.2. Narración

### 4.2.2.1. Bloques narrativos

- A. Ocurre la matanza de *La Resolana* de la que se acusa a los liberales porque los muertos son conservadores.
- B. Poco tiempo después León María Lozano consigue trabajo como vendedor de quesos en el mercado y escucha los discursos políticos de la campaña presidencial.
- C. Ospina Pérez gana las elecciones presidenciales en 1946.
- D. Pasan dos años, hasta el 9 de abril de 1948, cuando el asesinato del caudillo Gaitán y la actuación “heroica” de León María Lozano.
- E. Pasan unas semanas y los jefes conservadores le dan el poder a León María Lozano para convertirse en *El cóndor*.
- F. Durante cuatro o cinco años *El cóndor* dirige su grupo de matones que intimidan, amenazan y asesinan a liberales.
- G. Cae el segundo gobierno conservador desde que se inicia el argumento y León María Lozano tiene que huir del pueblo.

Unos meses más tarde León María Lozano es asesinado a la salida de la iglesia, en la calle.

Ahora bien, de esta forma, el argumento manipula la acción para contar la historia. O, dicho de otra forma, la manera como el espectador recibe los acontecimientos que el argumento le da y que le permiten armar la historia.

- A. Matanza de La resolana y reacción del pueblo y del cura (4 escenas, 1 a 4).
- B. León María Lozano (escenas 5 a 10) va a perder su trabajo y le pide ayuda a doña Gertrudis. Antes de resolverse el tema del trabajo hay una digresión a través del altercado por política con Rosendo, el liberal, en la plaza de mercado; la acción de la librería donde conocemos el origen de sus ahogos; y sus principios, al

censurar a su mujer por mostrar sus senos en la habitación privada. El bloque se cierra cuando León María obtiene el trabajo.

- C. El Triunfo de Ospina Pérez en las elecciones de 1946 hace que los conservadores tengan el poder. Pasan dos años y estalla el “bogotazo”. Esa noche León María Lozano se convierte en héroe deteniendo a los revoltosos. El hecho es comentado con asombro por los jefes liberales del pueblo y León María Lozano empieza a ser visto con otros ojos por la gente. Los jefes conservadores le envían a Lozano un telegrama diciéndole que tienen que consultarle importantes decisiones. Este bloque finaliza con la entrega de las armas y la misión que se le encarga a León María Lozano. Aquí se produce un importante punto de giro en la trama y en el carácter público del personaje central.
- D. Comienzan a aparecer los muertos (13 escenas de la 26 a la 38): en la calle, llevados por el río, etc. Y comienzan las especulaciones sobre los motivos de los asesinatos. Los jefes liberales se reúnen para hablar de los hechos.
- E. (5 escenas de la 39 a la 43). León María Lozano va a recoger a su hija al colegio y la encuentra conversando con un muchacho. Indignado, tira el caramelo que le lleva y se la lleva casi a rastras tomándola del brazo. En la noche moja intencionalmente a los músicos que lleva el muchacho para darle una serenata a su hija. Este hecho hace que busque ayuda con los jefes conservadores. Pide una beca de estudios para su hija y la saca del pueblo para evitar que tenga amistades.
- F. (14 escenas: 44 a 57). A partir de la llegada del nuevo alcalde y de un nuevo giro político en el gobierno no especificado en el argumento, comienzan los asesinatos de los líderes liberales del pueblo. El primero es Rosendo. En su entierro Restrepo habla duro y es el siguiente en caer. Los liberales entonces vuelven a reunirse a discutir la situación e invitan a León María Lozano, que no asiste y se encierra en su casa a pasar el miedo y el ataque de asma. Declaran el toque de queda en el pueblo y doña Gertrudis va en busca de León María, sola, para enfrentarlo, pero

no lo encuentra. León María está en su cuartel organizando a sus matones y se da cuenta que le hace falta gente. Va a un pueblo vecino y saca a los delincuentes conservadores de la cárcel. El alcalde del pueblo se opone y León María le da un plazo de ocho días para que los liberales abandonen ese pueblo. Escena seguida, vemos a los liberales salir del pueblo por diferentes medios. León María juega al tejo con sus secuaces y estos le informan que están quedando buenas fincas a muy bajos precios. El les recuerda que no le importa el dinero, que lo que hace es servir al partido por una cuestión de principios.

- G. (4 escenas: 58 a 61), introduce la modalidad de amenaza a los liberales a través de las boletas. El Cóndor hace que un calígrafo escriba avisos amenazantes a los liberales para que abandonen sus tierras o el pueblo. Dictando una boleta de estas, los ladridos de unos perros no lo dejan oír y ordena que los callen. Sus matones los asesinan y el dueño entra en el bar y maldice a León María y a sus cómplices. Al día siguiente un matón le lleva al hombre de los perros un pequeño perro. El bloque termina con un nuevo ataque de asma y de miedo de León María.
- H. (6 escenas: 62 a 67). Es la retaliación oculta contra *El cóndor*. Le envían unos buñuelos envenenados a su casa. El y su mujer los comen y caen enfermos. A tiempo, la empleada va a donde la telefonista y avisan a un médico del envenenamiento. El médico llega y comienza su trabajo. También el cura va hasta la casa de los envenenados. La gente se reúne afuera de la casa y celebran la agonía con licor, música y pólvora. *El cóndor* y su mujer se salvan y los muertos del festejo empiezan a aparecer en las calles. Los músicos entre ellos. Este bloque termina con los entierros que hacen pasar frente a la casa de *El cóndor*.
- I. (17 escenas: 68 a 84). El bloque comienza con la queja de los liberales ante el alcalde por los asesinatos. El alcalde les informa que a León María Lozano le han dado una condecoración especial del gobierno por sus servicios "morales". Las amenazas siguen. Esta vez al indio Arango que responde con agresividad. *El*

*cóndor* ordena matarlo ya, pero los matones fallan y matan al periodista Alvarado. Ante esa muerte involuntaria *El cóndor* ordena que le envíen una boleta a doña Gertrudis para asustarla. Doña Gertrudis presenta la amenaza públicamente ante el cura, en la misa, pero no es escuchada. Reúne a los liberales y mandan una carta pública a los periódicos denunciando la situación. Todos los firmantes de la carta son asesinados a excepción de doña Gertrudis. El bloque termina con la procesión de uno de los muertos y los ataques de asma de *El cóndor* encerrado en su casa.

- J. (7 escenas: 85 a 91). Ante la muerte de los firmantes de la carta y otras muertes, se organiza un comité de paz conformado por un grupo variado de conservadores. El comité es interrumpido por la noticia de una nueva masacre, la de *El recreo*, esta vez, asesinando y violando mujeres y niños. *El cóndor*, desconcertado indaga quién la ordenó, pero no obtiene más respuesta que la que todos creían que había sido él. Cae el gobierno y *El cóndor* es sacado del pueblo una noche, trasladado a otra ciudad con una pensión y en compañía de su mujer.
- K. En el último bloque o epílogo (3 escenas: 92-94), *El cóndor* va camino de la iglesia y un hombre lo sigue. En la iglesia siente el cabalgar del jinete del Apocalipsis y sale despavorido para ser asesinado en plena calle.

Tenemos una estructura episódica altamente redundante, conformada por 10 bloques de cinco escenas en promedio. La “cuestión de principios” la repite León María Lozano en cuatro escenas (12, 15, 23 y 57). La primera vez se lo dice a su mujer cuando la recrimina por mostrar sus senos. Le dice: “cúbrase, carajo, ¿cómo se le ocurre? Ella le responde: “pero si estamos solos”. El contesta. “no importa..., puede entrar alguien. En fin, es una cuestión de principios”. La siguiente vez, es en el parque. También se lo dice a su mujer cuando ella saluda a un hombre. Le dice: “no me gusta que salude a ese negro masón... es una cuestión de principios”. La tercera vez ya hace referencia a política. León María va a visitar al director del partido conservador en

el pueblo, el boticario. Le dice que le llegó un telegrama de los jefes y que quieren consultarlo. El hombre le dice que a él también le llegó y que no le gusta nada. León María le responde que él “lo que manden los jefes... La obediencia al partido es lo más importante... es una cuestión de principios”. Y finalmente lo repite mientras juega al tejo. Uno de sus hombres le ofrece que compre una finca que la están vendiendo muy barata. El dice que no, que esas cosas son “para los doctores ricos”, que a él el dinero no le importa, que le alcanza con lo que le paga el partido, que se trata de una cuestión de principios.

Unido a los principios está el respeto. Cuando se enfrenta a Rosendo en el mercado y este le dice que no conoce “godo bueno”, Lozano le responde que respete. Cuando el muchacho enamorado de su hija le lleva la serenata, León María los ahuyenta lanzándoles agua desde la ventana y gritándoles: “respeten”. Los principios y el respeto son el eje de su concepción ética de la vida. Y en la escena 80, cuando después de publicada la carta de los líderes liberales en el periódico, el director regional del partido conservador le dice a León María que ya es hora de que se haga respetar de los dirigentes.

Ahora bien, la redundancia también se da en las reuniones de los liberales para hablar de los acontecimientos que pasan (escenas 19, 37 y 50). Después de cada muerte los liberales se reúnen a discutir qué van a hacer. Los ataques de asma de León María (escenas 8, 49, 51, 61 y 85) que se presentan cada vez que ordena un hecho de violencia y cada vez que tiene miedo, o se arrepiente, o se auto castiga. Los sermones del cura censurando o alabando una acción de violencia, según el caso (escenas 4 y 18). Las reflexiones de León María mientras se desplazan en el carro de un lugar a otro (escenas 41 y 89) y sus meditaciones solitarias en la iglesia (28, 70 y 92).

Podríamos decir que la película tiene elementos de la épica. El personaje a partir de un mandato, de una misión comienza una gesta, unas tareas. Su estructura

narrativa responde a la estructura edípica: el ser que acaba descubriendo en su interior el secreto más terrible<sup>1</sup>. León María Lozano ha estado adoctrinado a través de la iglesia y de los medios de comunicación para creer que los liberales son los malos y los enemigos de la fe, y que los conservadores deben luchar por mantener los valores. De ahí sus actuaciones y argumentos sustentados en los valores. Por eso lanza la dinamita, por eso actúa como actúa. Cuando recibe el telegrama de los jefes conservadores es el primer sorprendido. ¿Por qué yo? Sin embargo acepta la misión y cree hacer lo correcto con las matanzas y boleteos. Pero cuando se produce la matanza de *El recreo*, indaga y descubre que es él mismo el que ha dado la orden, así no haya salido de su boca. El que creía que el enemigo estaba afuera descubre que está dentro de él. De ahí el repicar de los cascos de los caballos al final de la película, su muerte esperada, su auto castigo con los ataques de asma.

#### 4.2.3. Relación historia-argumento

##### 4.2.3.1. Aspectos lógicos

Hay dos líneas de acción entrecruzadas: la vida familiar de León María Lozano que se desarrolla en su casa, y la vida pública de *El cóndor*, que se lleva a cabo especialmente en la noche: en un bar, en el carro y en las calles.



Fotografía 2: Cóndores... Entierro del banquero

En su casa es un hombre autoritario y celoso con su mujer y su hija, pero también es un hombre frágil que sufre de ataques de asma por los que corre a esconderse porque tiene miedo de morir en la calle. Aquí vemos la ambigüedad del personaje. En su casa es tan fuerte y autoritario como en la vida pública, sin embargo

<sup>1</sup> Véase Balló, Jordi y Xavier Pérez. La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine.

sus debilidades sólo se manifiestan en ese ámbito privado. El espectador sabe más de la vida de León María Lozano que los demás personajes porque es el único que conoce su comportamiento en casa. El espectador es testigo de la censura que le hace a su mujer por mostrar sus pechos, de su reacción ofuscada cuando ve a su hija hablando con un chico a la salida del colegio, de sus celos porque su mujer saluda a un hombre y de su ira cuando moja a los músicos que le llevan la serenata a su hija.

Estas acciones y actuaciones privadas nos demuestran que el personaje es consecuente con sus principios, que serán los mismos de su vida pública, pero a la vez, le otorgan la suficiente ambigüedad como para hacerlo más creíble como hombre público frío, cínico, insensible y certero.

*Cóndores no entierran todos los días* es una narración objetiva de las acciones del personaje que delatan su subjetividad. Es poseedora de una alta comunicabilidad —no hay misterios, no hay secretos; sabemos, y todos los personajes lo saben, quien mata y por qué mata— y presenta un narrador omnisciente: la cámara. La historia parece contarse sola, o mediada por un narrador que todo lo ve y todo lo sabe, que nos dice lo que pasa pero no siempre no lo muestra. El rótulo del comienzo nos da esa primera impresión, pero luego la manera de unir los acontecimientos y el recurso al espacio *off* para los hechos de violencia nos lo comprueba. En la matanza de *La resolana*, por ejemplo, sólo escuchamos los disparos y luego vemos las cometas de los niños en el suelo. Escuchamos los gritos de la mujer y los cascos del caballo, pero no vemos ni a la mujer ni al caballo. Igualmente los acontecimientos políticos y las referencias temporales nos son dados a través del recurso a los diarios y a la radio. Los muertos aparecen, pero no vemos como los han matado. A excepción de Rosendo, el primer muerto liberal del pueblo; Restrepo, el liberal que habla duro en el entierro; y Alvarado, el periodista que es asesinado por azar porque el disparo no iba para él sino para el indio Arango. León María Lozano no lleva encima armas —antes

---

Barcelona, Anagrama, 1995, p. 249.

de lanzar la dinamita le dan un arma que él toca pero deja a un lado— y él no comete ningún asesinato con sus propias manos. El único acto propio es lanzarles la dinamita a los revoltosos, y por eso lo convierten en líder.

El rótulo es altamente auto consciente y destaca la presencia del espectador como alguien que está en un cine y a quien un “autor” dirige explícitamente imágenes y sonidos. Otros recursos fílmicos no lo comprueban. Por ejemplo ganchos de diálogo y de sonido para unir escenas. En la matanza de *La resolana*, el caballo va prendido de la finca al pueblo. Las escenas tienen continuidad por el sonido de los cascos del caballo y los gritos de la mujer. Doña Gertrudis dice que le dará el puesto a León María así sea conservador. La siguiente escena muestra a León María vendiendo los quesos en el mercado. La vereda que dicen que va a ser asaltada, en efecto es asaltada y vemos pasar la carreta con los ataúdes. Escuchamos una música melancólica de un piano. Vemos el cementerio con cruces de NN, y luego vamos a casa de doña Gertrudis para descubrir que es ella la que toca el piano. En el entierro de Rosendo escuchamos a Restrepo decir que a él no lo calla nadie. En la siguiente escena, vemos que el sicario llega a su despacho y lo asesina. En San Jerónimo, el pueblo vecino al que van sacar a los presos conservadores de la cárcel (se nombran otros pueblos pero nunca sabemos el nombre del pueblo de León María), el alcalde le pide a León María una semana para convencer a los liberales de que salgan del pueblo. Este se la concede. La siguiente escena vemos la partida de los liberales en pequeños camiones o en carretas. El montaje de los planos y de las escenas tiene pues una intención dramática y comunicativa más que puramente estética.

La autoconciencia puede verse también en la escena 90. *El Cóndor* va camino de la iglesia y en un plano medio vemos la espalda de un hombre con ruana que dice en voz alta: “Es él, *El cóndor*”. Esa información no está dirigida a ninguno de los personajes sino al espectador para obligarlo a crear una hipótesis con respecto a este nuevo personaje que asecha a *El cóndor* y que marca el cierre de la película.



Se trata de una lógica causal donde se produce una acción y de inmediato viene una reacción. Esa reacción genera una nueva acción que produce a su vez una nueva reacción o comentario de la acción.

#### **4.2.3.2. Aspectos temporales**

En el aspecto temporal tenemos 388 tomas, con una duración que oscila entre: un segundo —los rostros en la iglesia—, 15 segundos —León María recostado en la librería—, 34 segundos —la salida de misa—, 43 segundos —el altercado con Rosendo en el mercado—, un minuto 35 segundos —El cóndor con sus secuaces en el bar—, y dos minutos seis segundos, la toma más larga, la de la muerte de León María Lozano en la calle).

#### *Duración de la historia*

La película comienza con un prologo inicial, una sucesión de planos generales de un paisaje montañoso sobre los títulos de crédito y un rótulo que dice:

“En Colombia, desde la segunda mitad del siglo XIX, los partidos políticos tradicionales, el Liberal y el Conservador, se enfrentaron en una serie de guerras civiles que durante cien años ensangrentaron al país. La última de estas fue conocida como “La Violencia”. Se inició a raíz del asesinato del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Ese día comenzó una época tenebrosa que habría de durar una década y en la cual cumplieron papel muy importante los asesinos a sueldo, los llamados “pájaros”, tales como León María Lozano, el más conocido de todos, “El Cóndor”!”

Dentro de este marco extra diegético hay una referencia al mundo de la historia. Este rótulo es el primer elemento auto consciente de la narración, dirigido al espectador y que sirve para advertirle que el argumento que recibirá, hace parte de

una historia más antigua —cien años— y más compleja de lo que el argumento va a presentarle.

Pero el comienzo de la historia propiamente dicha coincide en este caso con el comienzo del argumento: la matanza de *La resolana*. Se trata de un ajuste de cuentas por política y los asesinos actúan como sicarios. La película no nos da ningún dato concreto sobre el tiempo en que ocurre este acontecimiento, pero como espectadores colombianos podemos llenar esa laguna y suponer que se trata del año 1946, antes de las elecciones presidenciales, porque el tiempo rueda hasta que vemos un periódico local que registra el triunfo del partido conservador precisamente ese año.

De ese momento, la historia salta al 9 de abril de 1948, y a partir de allí el tiempo marcado se pierde. El paso del tiempo lo darán las matanzas, los boleteos, los desplazamientos. Hasta el final, con la caída del régimen conservador, cuando vuelve a recurrirse al conocimiento extra diegético del espectador colombiano para suponer que se trata del año 1953.

El argumento finaliza ese año, pero no la historia ya que la situación política no se ha resuelto y la película deja la historia abierta donde más asesinatos y sicarios podrían venir a reemplazar a León María Lozano.

Se trata pues de una historia que remonta sus comienzos cien años atrás, pero que deja planteado que las cosas no terminan allí y que podrán seguir.

#### *Duración del argumento*

La historia dura más de cien años, pero el argumento sólo desarrollará un periodo de siete años —comprendido entre 1946 y 1953— en el transcurso de dos gobiernos conservadores.

El argumento presenta ciertas pautas temporales. Aquí tenemos un resumen de la historia.

- Ocurre la matanza de *La Resolana* de la que se acusa a los liberales porque los muertos son conservadores.
- Poco tiempo después León María Lozano consigue trabajo como vendedor de quesos en el mercado y escucha los discursos políticos de la campaña presidencial.
- Ospina Pérez gana las elecciones presidenciales en 1946.
- Pasan dos años, hasta el 9 de abril de 1948, cuando el asesinato del caudillo Gaitán y la actuación “heroica” de León María Lozano.
- Pasan unas semanas y los jefes conservadores le dan el poder a León María Lozano para convertirse en *El cóndor*.
- Durante cuatro o cinco años *El cóndor* dirige su grupo de matones que intimidan, amenazan y asesinan a liberales.
- Cae el segundo gobierno conservador desde que se inicia el argumento y León María Lozano tiene que huir del pueblo.
- Unos meses más tarde León María Lozano es asesinado a la salida de la iglesia, en la calle.

El argumento manipula nuestra construcción de esta historia de manera lineal.

El rótulo anuncia que el argumento comenzará la historia *in media res*, es decir, empezada. Todos los acontecimientos serán sucesivos y siguiendo una cronología lineal manipulada a través de elipsis que no nos permiten deducir un tiempo histórico real, sino que dan paso a todo el conjunto de acciones para definir el carácter del personaje. Por eso, *Cóndores no entierran todos los días* no intenta ser una película de reconstrucción histórica, sino que se trata de un filme de personaje.

Luego de la matanza de *La resolana* el argumento nos muestra la reacción inmediata a través del sermón del cura en la iglesia. Allí también nos enteramos que

León María Lozano necesita un nuevo trabajo. Pasan unos días y sabemos que doña Gertrudis le dará el trabajo de los quesos en el mercado. De inmediato vemos a León María Lozano en su nuevo trabajo. Pocas semanas después vemos a través de los diarios el triunfo de los conservadores en 1946. De ahí en adelante transcurren dos años de la historia que el argumento no nos presenta. Hay una elipsis y el argumento representa el 9 de abril de 1948. Luego de que León María Lozano lanza la dinamita contra los revoltosos, los acontecimientos dejan de tener una cronología clara. No sabemos cuanto tiempo pasa. Podemos intuir que la llegada de los jefes conservadores se produce poco tiempo después de la noche del 9 de abril, pero de ahí en adelante el tiempo no está marcado. Pasan años, sin duda. Y los marcan la salida del alcalde liberal porque los ministros liberales salen del gobierno; los asesinatos de los liberales; la entrega de boletas; el envenenamiento de León María Lozano; la firma de la carta por parte de los líderes liberales del pueblo; la matanza de *El recreo*; la caída del gobierno conservador y la muerte de León María Lozano.

Sin embargo, no podemos establecer con exactitud una temporalidad histórica del argumento. Ninguno de los personajes cambia. Siempre visten de la misma manera y los espacios son los mismos. El único que ha cambiado es *El cóndor*, pero lo hizo desde el 9 de abril de 1948. De ahí en adelante es igual. Solo la caída del gobierno conservador en 1953 nos da nuevamente una exactitud temporal de la historia y nos hace pensar que transcurrieron, entonces, 5 años desde esa noche del 9 de abril. Cinco años de violencia y de poder de *El cóndor*. Pero después de la huida de *El cóndor* del pueblo, el tiempo vuelve a perderse. ¿Cuánto ha vivo León María Lozano lejos de su pueblo? ¿Qué ha hecho en ese tiempo? Al parecer, sigue con sus hábitos de siempre: ir a la iglesia y huir cuando tiene los ahogos. Como espectadores podemos sentir que pasa poco tiempo desde que abandona el pueblo hasta que es asesinado.

Hay tres partes claramente diferenciadas: la primera escenifica los puntos A, B y C. El punto D, da comienzo a la segunda parte (la más larga de la película) y desarrolla los puntos E, F y G. El punto H es la tercera parte y el final del argumento.

Podemos ver que el argumento cuenta la historia a través de las acciones y transformaciones de León María Lozano. Del punto A al punto D. León María Lozano es un conservador del pueblo que sufre de asma y busca un nuevo empleo. A partir del punto D, ya es *El cóndor*, el líder del grupo de matones que ha sembrado el terror. En el punto F, es *El cóndor* sin poder y sin protección.

#### *Duración de la proyección*

Se cuenta una historia que dura más de cien años, de los que se representan siete años a través de 90 minutos de proyección en pantalla.

Se trata de un argumento altamente comunicativo (no hay suspenso, no hay secreto) que nos permite construir al personaje principal. Las acciones giran alrededor de León María Lozano en un tiempo lineal cronológico de causa efecto. Solamente tenemos un recurso al flash back discursivo (escena 9) cuando en un ataque de asma León María le cuenta a Gustavo Gardeazabal que esos ataques de asma le dan desde los 9 años. Que eran tan fuertes que sus padres lo llevaron al lego de Palmira y este vio en su ojo todo lo que le iba a pasar por causa del asma. Hasta llegó a decirle que se iba a morir en plena calle (este es un flash forward discursivo y por lo tanto autoconciente) y que por eso cada vez que le dan esos ataques corre a esconderse a su casa.

#### **4.2.3.3. Aspectos espaciales**

Esta dimensión aporta una narración abierta: 162 planos medios y 124 planos generales que le dan un carácter



*Fotografía 3: Cóncores... León María en su casa*

“objetivo” al argumento frente a la historia. Se trata de una mirada desde lejos de las situaciones y de los personajes. Los 105 primeros planos que existen captan los rostros de los personajes en situaciones colectivas como misas, reuniones, fiestas, etc. Por otro lado, sólo hay 3 primerísimos primeros planos y son de titulares del periódico. Estos planos condensan la narración y la hace avanzar temporalmente hacia delante ahorrándose muchas escenas de contextualización.

Cóndores no entierran todos los días es una narración clásica en este aspecto espacial. El recurso más utilizado es el plano contra plano en las conversaciones. Se rueda un plano maestro y en montaje se insertan otros planos que dinamizan la narración.

Los movimientos de cámara son bastante parcos: paneos en su gran mayoría y tres traveling, uno para seguir a las niñas a la salida del colegio, otro para seguir a los liberales a la salida de la casa de Gertrudis, y uno más para seguir a *El cóndor* que se abanica en uno de sus ataques de asma.

Es una narración de encuadres claros, de colores no saturados y de montaje clásico continuo (Ver cuadro de planos anexo).

#### **4.2.4. Personajes**

##### **4.2.4.1. Caracterización**

###### ***León María Lozano***

Es un hombre de unos cuarenta años, de clase media y poco instruido, casado y con una hija. Tiene la fe del carbonero en cuestiones religiosas y en política. Es un cobarde que no es capaz de enfrentar cara a cara a nadie. Desde niño sufre ataques de asma y corre a esconderse a su casa. Responsable con su trabajo y un hombre de principios, cree que el deber está por encima de cualquier cosa: sentimientos, amistades, familia. Adoctrinado por la iglesia y por la prensa conservadora, considera que los conservadores son los aliados de la fe y de la justicia y que los liberales y

masones son malos y deben desaparecer. Maniqueísta en todas sus concepciones, se toma en serio cualquier trajo que desempeña: vender libros, quesos o matar liberales.

No bebe, no fuma, no usa armas, tiene como refugio su casa pero no para relajarse sino para seguir ordenando implacablemente sobre los suyos.

### ***Gertrudis Potes***

Es una mujer de unos sesenta años, rica, liberal y la matrona del pueblo. Vive sola en una casa inmensa. Tiene una empleada y amigos poderosos. Toca el piano y cuida de los pájaros. Se ufana de ser una de las fundadoras del pueblo y es irónica en sus comentarios sobre la gente. Tiene dominio sobre el alcalde y sus otros amigos liberales. Es ella la que toma la iniciativa y reúne a la gente para que se realicen acciones y se tomen decisiones. Es creyente y practicante de la religión católica, pero no fanática. Valiente, se enfrenta al peligro y al poder sola. Es la única que habla en voz alta para decir lo que piensa. Arrogante, se cree poseedora de la verdad y de la razón.

### ***Esposa del León Maria***

Es una mujer de treinta y tantos años. Sumisa y dependiente de su marido para todo. Por más de que no este de acuerdo con él hace todo lo que le ordena. Permanece como un ama de casa a la sombra de su marido. De este mismo carácter es su hija.

### ***Rosendo***

Es un liberal de unos sesenta y tantos años. Gerente del único banco del pueblo. Contestatario, rebelde, no tiene pelos en la lengua para decir lo que piensa. Se enfrenta al que sea por ideas políticas. De este mismo carácter son los personajes, también liberales: Restrepo y el indio Arango.

### ***Alvarado***

Periodista de unos cincuenta años. Está al servicio de doña Gertrudis. Por más

que piense que se cometen injusticias, no actúa, siempre espera que las ordenes vengan de alguien con mayor jerarquía, de más arriba. De esta misma naturaleza son los liberales: Santacoloma, Arrieta, Gardeazabal, etc.

#### **4.2.4.2. Función de los personajes**

##### ***Protagonista***

Es León Maria Lozano. Es su historia y todos los acontecimientos giran a su alrededor. Es el que conduce la acción principal de la película. De 95 escenas de la película, *El cóndor* está presente en 52 para conducir al acción y llevar hacia delante el argumento.

##### ***Antagonista***

Realmente son todos los liberales del pueblo, ya que León Maria los ve como sus enemigos. Pero, a pesar de que sea una película con protagonista, pero sin un antagonista como función, doña Gertrudis es la principal opositora política y moral de *El cóndor*, y así no genere acciones que se opongan directamente a León María, si puede cumplir el papel de encarnación del antagonista

León María es humilde frente a doña Gertrudis. Le tiene agradecimiento porque es ella la que le da el trabajo –aunque también lo trata con cierto desprecio- pero León María cree que es su deber intimidar a todos lo enemigos del gobierno, y doña Gertrudis es liberal. Su lealtad está más al servicio del partido que a favor de una persona que estima y que lo ha ayudado.

##### ***Personajes de peso y masa***

Los demás personajes de la historia: la mujer de León Maria, los matones, los liberales, el cura, el boticario, son personajes que están ahí para darle mayor relieve al protagonista. Son personajes que en un momento dado ayudan o se oponen, pero que



siempre están subordinados a las funciones del protagonista y del antagonista y que no tienen una función por sí mismos.

*Fotografía 4: Cóndores... Preparación de la refriega del 9 de abril*

#### 4.2.5. Aspectos pasionales

En su dimensión pasional, *Cóndores no entierran todos los días*, es un filme en que las pasiones afectan en términos político-morales, o más exactamente, donde las afectaciones de tipo moral se asientan



en la esfera de las relaciones de poder entre los personajes. Esta particularidad pasional de la película se evidencia a través de tres pasiones que prácticamente definen la dimensión afectiva de *El cóndor*: la arrogancia, la humildad y la impasibilidad.

Arrogancia-humildad es un par pasional susceptible de ser estudiado en sus relaciones por cuanto una pasión resulta ser antítesis de la otra, lo que vivencialmente se experimenta como oscilación entre una pasión y la otra, tal y como la tradición filosófica y popular lo han enfatizado durante siglos. Así como del “amor al odio hay un solo paso” cuando la relación pasional se realiza entre los mismos objetos y de acuerdo con los mismos criterios, de la humildad a la arrogancia hay un camino muy corto en tanto ambas suponen relaciones entre aquel que es afectado y otro que lo afecta. Humildad-arrogancia son pues, pasiones de tipo político, por cuanto necesariamente han de llevarse a cabo como parte y efecto de relaciones de poder. Aquel que intenta dirigir el comportamiento de otro, puede verse a su vez dirigido por ese otro, ya sea en una relación dialéctica o puramente agonística.

Aunque el sentimiento de bajeza que acompaña la humildad, se contrapone a la altivez del arrogante, en uno y otro caso, la pasión exige la presencia efectiva de otro respecto al cual se establece la diferenciación ontológica, es decir, es sólo a

través de otro como alguien se hace más grande o más pequeño. *El cóndor*, en principio sumiso y apocado, pasa después de la misión que le es asignada a ser soberbio y orgulloso, lo que no le impide sostener su condición de inferioridad respecto a los jefes del partido. No hay pues, una transformación total de la subjetividad del personaje, sino una oscilación pasional según sea la dignidad que se les otorga a los individuos que afectan al *cóndor*. Frente a sus secuaces o los liberales, la actitud de *El cóndor* es totalmente distinta que frente a los dirigentes del Directorio Conservador, del mismo modo que Gertrudis y la mujer de León María afectan de modo diferencial el comportamiento de este a pesar de compartir su condición femenina. La exclusión o la inclusión del género femenino no dependen en este caso de una cuestión de machismo cultural, tanto como de una distribución desigual del poder político entre una y otra de las mujeres en cuestión. El poder de afección de cada mujer es relativo a su condición política, lo que de nuevo nos lanza sobre la naturaleza ideológica de las pasiones que se dibujan en esta narración.

Del mismo modo, cada uno de los personajes que afectan al Cóndor lo hacen según su condición político-ideológica, pero también de acuerdo con su estatuto en la jerarquía de la red política que se construye entre los sujetos por sus características económicas, laborales, de edad, de género, etc. Tal es por ejemplo, la condición de los matones que están al servicio de León María que, aunque hacen parte del círculo conservador, son objeto de la soberbia de su jefe, puesto que el ser empleados los pone, casi naturalmente, por debajo de su jefe.

#### **4.2.5.1. Interacciones**

Las relaciones e interacciones de León María Lozano con los demás personajes están en el polo del deber. Su relación con doña Gertrudis –que es de subordinación- le da mayor intensidad dramática y ambigüedad al personaje. Es sumiso frente a ella, pero también es capaz de intimidarla por las diferencias

ideológicas que el cree un asunto insalvable y un deber. Aunque también la intimida como una cuestión de orgullo y de venganza. El alcalde le dice que en el entierro de Alvarado la única capaz de hablar duro fue ella. Y que hasta lo mencionó a él, al Cóndor. El alcalde le dice que es una “vieja berraca”. León María le dice sonriendo que “es brava la vieja”. Y agrega que le van a mandar una boleta, sólo para asustarla. Ahí está una muestra clara de la ambigüedad del personaje y de su dimensión ideológica. Se trata de un personaje unidimensional, no multidimensional. Su dimensión ideológica es la única que se desarrolla por encima de las dimensiones pasionales, sin que esto quiera decir que el personaje y la narración no estén dotados de pasiones.

León María se mueve en el polo de la sumisión –frente a doña Gertrudis y a los jefes conservadores- y en el de la arrogancia – frente a su mujer, su hija y sus matones. Sus interacciones se



*Fotografía 5: Cóndores... Doña Gertrudis*

concentran en estos dos tipos de relaciones. Para él no existe otra forma de relacionarse con la gente.

León María se mueve en el polo de la sumisión –frente a doña Gertrudis y a los jefes conservadores- y en el de la arrogancia –frente a su mujer, su hija y sus matones. Sus interacciones se concentran en estos dos tipos de relaciones. Para él no existe otra forma de relacionarse con la gente.

#### **4.2.5.1. Ruta pasional del protagonista**

León María Lozano, a lo largo del desarrollo del argumento pasa por diferentes estados pasionales.

- Lo conocemos dormido, descansando sobre un escritorio de la librería, pero al sentir el sonido del caballo que pasa corriendo por la calle, se asusta, sale a la calle y vuelve presa de terror al interior de la librería.
- Del miedo por la visión del caballo, pasa a la humildad al enfrentarse a doña Gertrudis a la salida de la misa dominical para pedirle que le ayude a conseguir un trabajo.
- De la humildad frente a los poderosos, pasa a la impasibilidad mientras oye en su casa, solitario, los discursos de los conservadores por la radio.
- De esa impasibilidad solitaria, regresa al miedo al ser retado por Rosendo en el mercado por cuestiones de política.
- Luego de ser retado y de que Rosendo se retira León María pasa, en un segundo del miedo a la rabia y le clava un cuchillo al queso que tiene en frente.
- De la reacción de rabia va al miedo al estar en su casa en medio de un ataque de asma fruto de su enfrentamiento con Rosendo.
- Del miedo por el enfrentamiento, vuelve al miedo y a otro ataque de asma al oír de su patrón en la librería, que no puede tenerlo más como empleado.
- Del miedo a perder el trabajo pasa a la arrogancia, ya en su puesto de quesos, al ordenar a los otros que apaguen la radio para no escuchar el discurso del líder liberal Jorge E. Gaitán.
- De la arrogancia en el mercado frente a los humildes, pasa a la arrogancia en su casa frente a su esposa.
- De la arrogancia ante su mujer, pasa en un segundo, a los celos, al prohibirle salir sola de casa.
- De los celos de su mujer, pasa al orgullo al comentarle a doña Gertrudis, mientras se embola los zapatos, que ganaron las elecciones.

- Del orgullo pasa en un segundo a la sumisión cuando doña Gertrudis le responde con ironía que él no ha ganado nada.
- De la sumisión ante la matrona, pasa a los celos con su mujer cuando ella saluda aun hombre que a él no le gusta.
- De los celos pasa a la preocupación por los acontecimientos que desata el “bogotazo”.
- De la preocupación por lo que pueda pasar —que los liberales tomen el poder— pasa a la valentía cuando lanza la dinamita contra los revoltosos.
- De su acto valeroso pasa al orgullo, cuando en la iglesia el cura exalta su acción.
- Del orgullo de su acto pasa a la preocupación al recibir un telegrama de los jefes conservadores citándolo a una reunión.
- De la preocupación por la cita pasa a la humildad ante la presencia de los jefes conservadores.
- De la humildad ante los jefes, en un segundo, pasa al orgullo al ser nombrado defensor del partido en esas tierras.
- Del orgullo por su nombramiento pasa a la arrogancia al instalar su cuartel de operaciones.
- De la arrogancia frente a sus subalternos pasa a la arrogancia con las mujeres al callar a dos de ellas en la iglesia por hablar en voz alta.
- De la arrogancia con las desconocidas pasa a la arrogancia con sus secuaces al darles órdenes tajantes.
- De la arrogancia con sus secuaces pasa a la arrogancia y a la ironía con el periodista al decirle que él no sabe nada de los muertos, que en su calle no ha aparecido ninguno.

- De la arrogancia con el periodista pasa a los celos al descubrir que su hija habla con un muchacho a la salida del colegio.
- De los celos con su hija a la rabia cuando les lanza el agua a los músicos que le van a llevar la serenata.
- De la rabia a la sumisión al ir a buscar al jefe conservador para que le ayude con una beca para que su hija se vaya del pueblo.
- De la sumisión con el jefe conservador pasa primero de la alegría por la partida de su hija a la tristeza —en una sola mueca— por la misma causa.
- De la tristeza por su hija pasa al miedo, con un nuevo ataque de asma, por las muertes de liberales del pueblo.
- Del miedo por las muertes pasa al miedo porque doña Gertrudis lo cita a su casa.
- Del miedo de enfrentarse pasa la preocupación al darse cuenta de que le hace falta gente para seguir cumpliendo con el exterminio de los liberales.
- De la preocupación pasa a la arrogancia, cuando le da al alcalde del pueblo vecino ocho días de plazo para que los liberales abandonen el pueblo si no quieren morir.
- De la arrogancia con el alcalde a la arrogancia con sus secuaces mientras juega al tejo.
- De la arrogancia con sus secuaces pasa de nuevo a la arrogancia con ellos mismos al ordenar que le hagan callar unos perros que no lo dejan hablar.
- De la arrogancia al dar las ordenes pasa a la impasibilidad frente a la maldición del dueño de los perros por haberlos mandado matar
- De la impasibilidad pasa al miedo, con un nuevo ataque de asma, por el suceso de los perros.
- Del miedo pasa a la sumisión frente al médico que lo atiende cuando es envenenado.

- De la sumisión pasa a la rabia cuando, al salvarse, expresa que “cóndores no entierran todos los días”.
- De la rabia por el jolgorio al creerlo muerto, a la rabia porque le pasan los entierros por el frente de su casa, de los que ha ordenado matar.
- De la rabia por los entierros a la preocupación porque una mujer en la iglesia protege a su hijo pequeño de su mirada.
- De la preocupación a la rabia porque sus secuaces no han sido capaces de matar al indio Arango.
- De la rabia a la ironía cuando ordena que le hagan una boleta a doña Gertrudis “pero sólo para asustarla”.
- De la ironía a sumisión cuando el jefe conservador le dice que es hora de que se haga respetar de los jefes liberales del pueblo.
- De la sumisión al miedo, con otro ataque de asma, por los asesinatos de los firmantes de la carta.
- Del miedo a la preocupación por saber quién ordenó la matanza de El recreo.
- De la preocupación a otra preocupación por la caída del gobierno conservador.
- De la preocupación al terror cuando en la iglesia escucha los cascos del caballo del jinete del Apocalipsis.

El estado pasional más perdurable en León María Lozano es la arrogancia (en 9 situaciones), seguido del miedo y la preocupación (en 7) y la rabia —en 5—. Sin embargo, como podemos apreciarlo, es un personaje que está en una constante ebullición pasional que lo lleva del terror a la impasibilidad, del miedo a la arrogancia, del orgullo a la rabia, de la rabia a los celos, a la tristeza a la preocupación. Por supuesto priman las pasiones de la tristeza, del miedo, del terror, en fin de la incertidumbre y el desasosiego.

#### 4.2.5.2. Duración de las pasiones

- El primer miedo de León María cuando ve pasar al caballo en llamas dura 32 segundos.
- Su humildad pidiéndole el trabajo a doña Gertrudis dura 42 segundos.
- Su impasibilidad oyendo los discursos en la radio: 27 segundos.
- Su miedo en la disputa con Rosendo dura 1 minuto tres segundos.
- Su rabia cuando clava el cuchillo en el queso dura 1 segundo.
- Su miedo por este enfrentamiento con el ataque de asma dura 19 segundos.
- Su miedo en la librería dura 45 segundos.
- La arrogancia cuando grita que apaguen la radio dura 30 segundos.
- La arrogancia frente a su esposa dura 20 segundos
- Los celos porque su esposa salga sola de la casa duran 2 segundos.
- El orgullo porque los conservadores ganan las elecciones dura 32 segundos.
- La sumisión por la respuesta de doña Gertrudis dura 2 segundos.
- Los celos porque su mujer saluda a otro hombre duran 15 segundos.
- Su preocupación por los hechos del 9 de abril dura 4 segundos.
- La valentía al lanzar la dinamita dura 1 segundo.
- El orgullo por su acto valiente dura 1 segundo.
- Su preocupación al recibir el telegrama dura 8 segundos.
- Su humildad ante los jefes conservadores dura 8 segundos.
- El orgullo por su no nombramiento dura 1 segundo.
- La arrogancia al instalar su cuartel de operaciones dura 20 segundos.
- La arrogancia con las mujeres en la iglesia dura 21 segundos.



- La arrogancia con sus secuaces dura 33 segundos.
- La arrogancia con el periodista dura 24 segundos.
- Los celos por su hija duran 22 segundos.
- La rabia contra los músicos dura 16 segundos.
- La sumisión por la beca para su hija dura 32 segundos.
- La alegría por la partida de su hija dura 5 segundos
- La tristeza por la partida de su hija dura 1 segundo.
- El miedo por las nuevas muertes dura 10 segundos
- El miedo por la cita de doña Gertrudis dura 13 segundos.
- La preocupación por falta de gente para su trabajo dura 9 segundos.
- La arrogancia con el alcalde del pueblo vecino dura 1 minuto 8 segundos.
- Su arrogancia en el juego de tejo dura 36 segundos.
- La arrogancia para hacer callar a los perros dura 1 minuto 40 segundos.
- La impasibilidad frente a la maldición dura 2 segundos.
- El miedo por el suceso de los perros dura 48 segundos.
- La sumisión con el envenenamiento dura 14 segundos.
- Su rabia contra todos al salvarse del envenenamiento dura 19 segundos.
- La rabia por los entierros dura 9 segundos.
- La preocupación porque le ocultan un niño en la iglesia dura 30 segundos.
- La rabia porque no han matado al indio Arango dura 9 segundos.
- La ironía con la boleta a doña Gertrudis dura 20 segundos.
- La sumisión por las ordenes del jefe conservador dura 18 segundos

- El miedo por los asesinatos de los firmantes de la carta dura 14 segundos.
- La preocupación por saber quién ordenó la matanza de El recreo dura 1 minuto y dos segundos.
- La preocupación por la caída del gobierno conservador dura 41 segundos.
- El terror final por su próxima muerte acompañada del sonido de los cascos del caballo dura 3 minutos y 58 segundos.

León Maria Lozano pasa casi 8 minutos (7 minutos y 59 segundos) con miedo. Es la pasión más duradera de las que experimenta, o, se trata de su estado pasional más permanente dentro del argumento. En su estado de arrogancia está durante 5 minutos y 52 segundos. Preocupado está 2 minutos y 34 segundos. Sumiso 1 minuto y 6 segundos. Con rabia, 54 segundos; humilde, 50 segundos; celoso, 39 segundos; orgulloso, 34 segundos; impasible, 29 segundos. Y experimenta pasiones de poca duración como la alegría (5 segundos), la valentía (1 segundo) y la tristeza (1 segundo).

Podemos apreciar los polos pasionales del personaje que se mueven entre el miedo —8 minutos— y la alegría que experimenta y se representa en un segundo. La arrogancia de casi 6 minutos y la valentía de un segundo. Prima la duración de las pasiones, digámoslo así, negativas, de tristeza, sobre las positivas o de alegría.

#### **4.2.5.3. Representación espacial de las pasiones**

- El primer miedo de León Maria cuando ve pasar al caballo en llamas se representa con 3 planos: un plano general (PG), seguido de un plano medio (PM) y vuelta a un PG.

- Su humildad pidiéndole el trabajo a doña Gertrudis se representa con 3 PM, plano/contraplano.
- Su impasibilidad oyendo los discursos en la radio se representa con un PM que se cierra en un PP.
- Su miedo en la disputa con Rosendo se cuenta con 4 planos: un PM, luego un PP, otro PP y luego otro PM.
- Su rabia cuando clava el cuchillo en el queso se cuenta con un PM que se cierra en un PP.
- Su miedo por este enfrentamiento con el ataque de asma se cuenta con un PM.
- Su miedo en la librería se cuenta con 4 planos: un plano americano (PA), otro PA que se cierra en un PM, y dos PP.
- La arrogancia cuando grita que apaguen la radio se cuenta con un PA que se cierra a un PM.
- La arrogancia frente a su esposa y sus celos porque salga sola de la casa se cuenta en 5 PM.
- El orgullo porque los conservadores ganan las elecciones se cuenta en 1 PP.
- La sumisión por la respuesta de doña Gertrudis se cuenta en 1 PP.
- Los celos porque su mujer saluda a otro hombre se cuenta en 1 PP con paralaje.
- Su preocupación por los hechos del 9 de abril se cuenta en 1 PM.
- La valentía al lanzar la dinamita se cuenta en 1 PA.
- El orgullo por su acto valiente se cuenta en 1 PM.
- Su preocupación al recibir el telegrama se cuenta en 1 PM.
- Su humildad ante los jefes conservadores se cuenta en 2 PP.
- El orgullo por su no nombramiento se cuenta en 1 PP.

- La arrogancia al instalar su cuartel de operaciones se cuenta en 1 PA que se cierra a un PM.
- La arrogancia con las mujeres en la iglesia se cuenta en 1 PP.
- La arrogancia con sus secuaces se cuenta en 1 PA.
- La arrogancia con el periodista se cuenta en 1 PP.
- Los celos por su hija se cuenta en 1 PA y 1 PP.
- La rabia contra los músicos se cuenta en 3 PM, 1 PP y 1 PM.
- La sumisión por la beca para su hija se cuenta en 1 PM.
- La alegría por la partida de su hija se cuenta en 1 PP
- La tristeza por la partida de su hija se cuenta en 1 PP.
- El miedo por las nuevas muertes se cuenta en 1 PP.
- El miedo por la cita de doña Gertrudis se cuenta en 1 PG.
- La preocupación por falta de gente para su trabajo se cuenta en 1 PP.
- La arrogancia con el alcalde del pueblo vecino se cuenta en 3 PP.
- Su arrogancia en el juego de tejo se cuenta en 3 planos: 1 PA, 1 PG y 1 PP.
- La arrogancia para hacer callar a los perros se cuenta en 3 PM.
- La impasibilidad frente a la maldición se cuenta en 1 PM.
- El miedo por el suceso de los perros se cuenta en 1 PG y 1 PP.
- La sumisión con el envenenamiento se cuenta en 1 PM.
- Su rabia contra todos al salvarse del envenenamiento se cuenta en 1 PP.
- La rabia por los entierros se cuenta en 1 PA.
- La preocupación porque le ocultan un niño en la iglesia se cuenta en un PM.
- La rabia porque no han matado al indio Arango se cuenta en 1 PM.

- La ironía con la boleta a doña Gertrudis se cuenta en 2 PP.
- La sumisión por las órdenes del jefe conservador se cuenta en 1 PP que va a 1 PM.
- El miedo por los asesinatos de los firmantes de la carta se cuenta en 1 PG.
- La preocupación por saber quién ordenó la matanza de *El recreo* se cuenta en 6 planos: 1 PM que va a PA, 1 PM, 2 PG, 1 PP y 1 PG.
- La preocupación por la caída del gobierno conservador se cuenta en 2 planos: 1 PM y 1 PP.
- El terror final por su próxima muerte acompañada del sonido de los cascos del caballo se cuenta en 5 planos: 3 PM, 1 PP y 1 PG.

Por razones obvias las pasiones que más duran son las que necesitan más planos para contarse. El miedo, por ejemplo, se cuenta en 23 planos. Siendo una pasión, digamos tan interior, de encerrarse, de protegerse, prevalecen los PM (8), frente a los PP (7). Tal vez se trate de una cuestión de estilo más que de significación. La arrogancia, que si es una pasión abierta, se cuenta en 19 planos: 8 PM, 6 PP y un solo PG. La preocupación, también una pasión interior, intimista, de gesto cercano, se cuenta con 11 planos: 6 PM., 3 PG y sólo 2 PP. La rabia, una pasión que puede expresarse de una forma tanto abierta como cerrada, se cuenta en 9 planos: 6 PM, 2 PP y 1 PA. Claro, la alegría y la tristeza que se reflejan en el rostro son contadas con PP.

En fin, puede constatarse que *Cóndores no entierran todos los días*, es una película de plano medio, con pocos movimientos de cámara que hace que seamos espectadores un poco lejanos de las pasiones. Y no que vivamos las pasiones con la misma intensidad con que las siente el protagonista.

#### 4.2.5.2. Acciones e interacciones pasionales

Fotografía 6: Cóndores... Matanza de la resolana

El miedo de León María Lozano es una pasión solitaria. Cada vez que lo siente le da un ataque de asma y corre a esconderse a su casa y sin que nadie interactúe con él. La arrogancia en cambio es social. Es arrogante con su esposa, con sus subalternos, con las gentes del



mercado, con las señoras en la iglesia. Es arrogante con los que siente que son inferiores a él, pero humilde frente a los poderosos. Es humilde con doña Gertrudis y con los jefes conservadores. Se trata de las dos caras de una misma moneda: arrogante frente a los humildes y humilde frente a los arrogantes.

La preocupación, como el miedo, también es una pasión solitaria en León María. Lo vemos preocupado en la iglesia, en los recorridos en el carro, cuando está solo en el bar. La rabia la manifiesta contra los objetos: clava el cuchillo en el queso, les lanza el balde de agua a los músicos, golpea una mesa cuando pasan los entierros frente a su casa, chupa la manguera al ordenar que maten al indio Arango ya, tira el limón que está chupando.

Los celos se presentan en la interacción personal: con su mujer y con su hija. Con las dos tiene la misma reacción: tomarlas del brazo y apartarlas del lugar en el que están. Llevarlas hacia él. En un gesto claro de querer retenerlas y obligarlas a hacer sólo lo que él desea.

La sumisión como la humildad se da con el otro: doña Gertrudis, el médico, el jefe conservador, el cura. Con las personas a las que cree debe respeto, agradecimiento y obediencia. Personas a las que considera superiores a él. Así mismo la ironía, se da en su relación con el otro, pero al que cree inferior: el alcalde, el

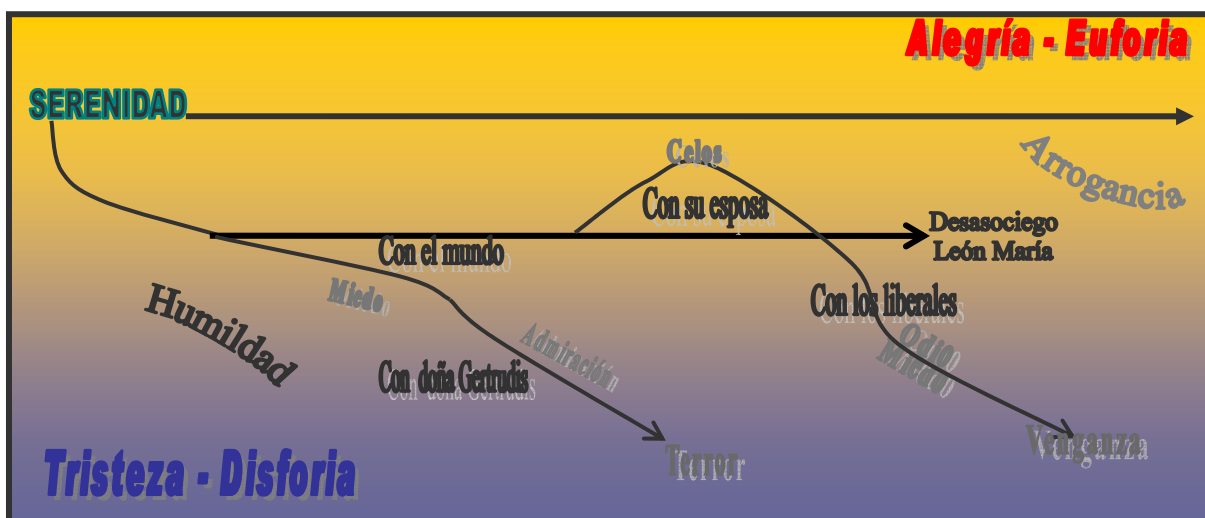
periodista, y representan una actitud de superioridad de quien ha sido “humillado” por otros.

Las demás pasiones presentes: valentía, alegría y tristeza, se dan en la soledad de León María. Un hombre poco dado a compartir sus pasiones. Un hombre metido en sí mismo y con un alto sentido del deber.

#### **4.2.6. Composiciones pasionales**

En primer lugar, se puede presentar una composición pasional general de León María Lozano. En relación con la línea media del carácter sereno, León María se presenta con un carácter siempre alterado, desapacible, es decir, en desasosiego. La serenidad, a partir de las descripciones semánticas que aparecen en el anexo 2, implica quietud, cuando no se está alterado por ningún fenómeno, por ninguna pasión. Es decir, aunque hubiera estímulos, o interacciones, la persona serena conserva la capacidad de obrar con mesura. Alguien “sin nubes”, despejado de toda perturbación, aplomado, sosegado, equilibrado. Es más propio de alguien flemático.

El desasosiego es el estado más perdurable de León María, puesto que todas sus pasiones lo suponen. Se entiende que el desasosiego es un estado del lado de la disforia. Según Fabbri, podría decir que las pasiones de León María están en los placeres y dolores del corazón cuya fuente es el sentimiento de perfección e imperfección, de las virtudes y los vicios. Sus pasiones están más asociadas con la tristeza porque son desagradables y sombrías. La tristeza cierra el corazón y el espíritu “oprime y se fija en su propio objeto”.



Esquema 5: Configuración pasional de León María

Veamos al cuadro anterior. Como ya lo mencionaba, las pasiones que experimenta están entre la arrogancia y la humildad, según las interacciones que establece. De humildad ante Doña Gertrudis y, existencialmente, ante el destino. De arrogancia frente a su esposa, frente a los liberales y en general, frente a lo que él considera, está por fuera de los “principios”.

El miedo es una pasión recurrente, pero que aparece igualmente en la arrogancia y en la humildad. El miedo está acompañado en un lado por la admiración y en otro por el odio. En uno el terror produce el constreñimiento de todo su cuerpo, la inmovilidad, el encerramiento. En el otro está acompañado por el odio y lo lleva a la venganza.

Los celos son una pasión que aparece hacia el polo de la euforia y más del lado de la arrogancia, porque supone una posición de superioridad frente a su esposa.

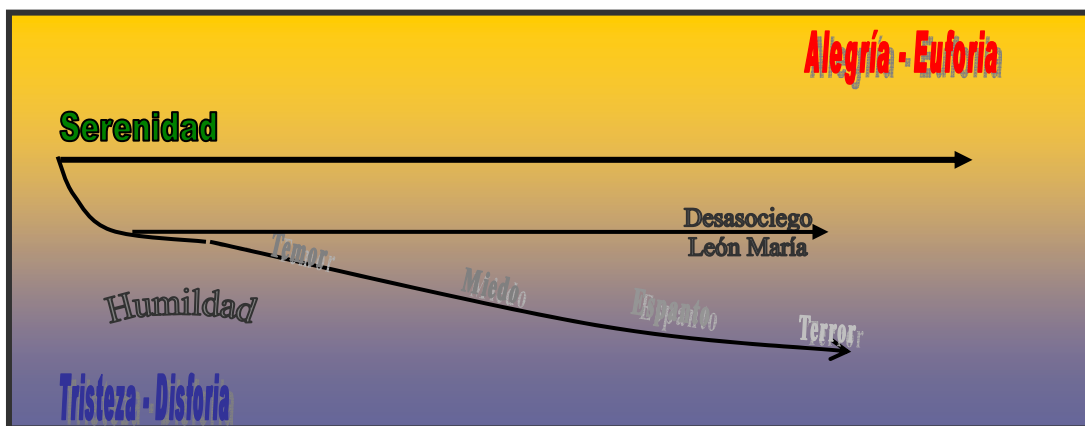
De otro lado, es posible determinar composiciones pasionales particulares. A continuación presentaré el cuadro de composición del **miedo** en su desarrollo temporal y espacial a lo largo del filme.

Hay dos composiciones distintas en el miedo. Una activa y otra pasiva o inhibitoria. El miedo que termina en terror, que se manifiesta en el asma y que lo



incapacita para actuar. Y el miedo que se apoya en la arrogancia y la ira y que lleva a responder con acciones violentas. Veamos la primera:

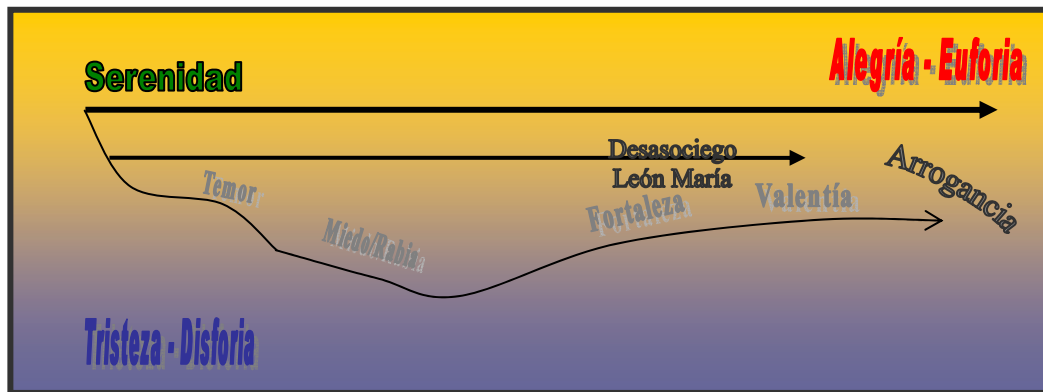
León María descansa sobre un escritorio de la librería, pero al sentir el sonido del caballo que pasa corriendo por la calle, se asusta, sale a la calle y ve pasar un espectro, el caballo en llamas. Vuelve preso de terror al interior de la librería.



Esquema 6: Configuración pasional del miedo/terror

En esta secuencia pasional se ve claramente la intensidad y los matices del **miedo**. Si bien el término genérico es el *miedo*, “perturbación angustiosa del ánimo por un peligro real o imaginario”, el personaje siente un miedo súbito y fuerte, es decir, *espanto*. Y precisamente es el espectro de los caballos del Apocalipsis quien le cause el asombro, que de inmediato se convierte en amenaza. El espanto (miedo intenso) lo impulsa a huir y en ese instante toma el nombre de *terror*, manifestado por el asma que lo incapacita para actuar. Pero es pertinente mostrar el contraste con lo que siente doña Gertrudis, incluso cuando es amenazada. Ella siente *temor*, como el temor de Dios, que se considera legítimo. León María, aunque podría decirse que siempre siente angustia (Sofoco o sensación de opresión en la región torácica o abdominal), que se transforma en miedo, siempre asociado a la cobardía y por eso es despreciable.

Veamos la segunda composición:



*Esquema 7: Configuración pasional del miedo/fortaleza*

Comienza cuando León María está frente a la ventana viendo los reflejos de las antorchas. Su estado es de desasosiego y algo de desesperación. Aún con la manifestación, sale de la casa. Muestra su fortaleza y valentía al unirse con sus copartidarios. De todas maneras está presente el miedo, sin embargo, toma el explosivo y con muchas dudas, lo lanza. El desasosiego y desesperación duran 14 segundos y son planos medios pasando por un plano general y volviendo a un plano medio; el miedo que lo acompaña cuando busca a sus copartidarios dura 30", en un plano secuencia que muestra las acciones sigilosas del protagonista, desde un plano general a un plano medio. La fortaleza y valentía –mezcladas con el miedo— duran 45" y aparecen en planos medios.

El protagonista pierde la tranquilidad por algo que lo molesta insistentemente, los liberales. La desesperación tiene que ver con exasperación, con la impaciencia, que es el estado natural de León María. También se asocia con la furia. Lo cierto es que es un ánimo alterado por la cólera o el enojo. El desasosiego es una inquietud que lo hace moverse mucho. De ahí que salga de su casa a hacer algo. La fortaleza y valentía surgen del sentimiento de una situación injusta, de un sentimiento de que los principios están siendo alterados. Teme los actos de los otros, pero ante todo están los principios. De ahí saca su fuerza para actuar. También es dicente que su fortaleza

está presente cuando los otros, a quienes les teme, no tienen un rostro preciso. En cambio es apocado cuando el enfrentamiento se particulariza.

### 4.3. Análisis: Confesión a Laura (1991)

#### 4.3.1. Aspectos Generales

##### 4.3.1.1. Ficha técnica

Duración: 1 hora 25´.

Formato: 35 mm.

Dirección: Jaime Osorio

Guión: Alexandra

Restrepo Cardona.

Montaje: Nelson

Rodríguez. Fotografía:

Adriano Moreno. Música:

Gonzalo Rubalcaba

Reparto: Gustavo

Londoño, Vicky

Hernández y María Cristina Galvez



Fotografía 7: Confesión... 9 de abril de 1948

Color: Comienza en blanco y negro. Luego pasa a color en un tono sepia o amarillo.

##### 4.3.1.2. Contexto de la película

En 1946, en Colombia, durante la presidencia de Mariano Ospina Pérez, había dos líderes políticos: Jorge Eliécer Gaitán, de un movimiento populista del partido liberal, nombrado jefe del partido y Gabriel Turbay, quien sería el candidato oficialista del partido liberal. La carrera política de Gaitán comenzó con una fuerte crítica a la “matanza de las bananeras”. Al igual que Alfonso López Pumarejo quería hacer una importante reforma agraria para que los campesinos pudieran trabajar la tierra. Promovió la reforma de la Constitución limitando los derechos de propiedad en favor de los derechos sociales. Famoso por sus discursos, era un líder carismático y se perfilaba como candidato oficial a la presidencia. El 9 de abril de 1946, el caudillo es asesinado, y ante la tensión partidista que se había iniciado desde 1930, se desata

una ola de violencia que, en las áreas rurales, dura hasta 1957. Sin embargo, el caos, en Bogotá tan solo dura un día. Este día se llama “el bogotazo” y es el contexto en que se sitúa Confesión a Laura.

#### **4.3.1.3. Sinopsis**

Santiago y Josefina están casados hace muchos años. Sin embargo, durante el 9 de abril con la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, comienza un triángulo amoroso y el desvelamiento de la vida insatisfecha de Santiago.

Los tres viven cerca de la Biblioteca Nacional, los apartamentos quedan uno en frente del otro, por tanto, han podido observarse durante todos los años que han vivido cerca. Josefina es un ama de casa y Laura es profesora. Santiago es empleado público. Josefina y Laura son amigas, así que Josefina le prepara un pastel a Laura para su cumpleaños. Santiago es el emisario del presente de cumpleaños pero en ese momento se desata la violencia y debe quedarse en el apartamento de Laura. Aunque Josefina insiste en que Santiago regrese, los francotiradores constantemente amenazan con matar a quien salga de los edificios. Josefina sufre de celos así que, está pendiente de cualquier movimiento en el apartamento de su amiga Laura. El tiempo transcurre y Santiago y Laura inevitablemente comienzan a conocerse y a compartir y a disfrutar de la mutua compañía. Se muestran tal como son. Josefina, en su desesperación por evitar que su esposo comparta con Laura, obliga a Santiago a salir en medio de los francotiradores. Se escucha un disparo y un hombre cae muerto en la calle. La angustia y la tristeza se apoderan de Laura y de Josefina. Pero, ante una ironía del destino, Santiago regresa a apartamento de Laura. Sin embargo, Josefina tiene la certeza de la muerte de su esposo y además la responsabilidad del hecho.

Santiago y Laura acuerdan mantener el secreto. Santiago decide comenzar una nueva vida en libertad.

#### **4.3.2. Bloques narrativos y escenas**

La película está organizada en 10 bloques narrativos. El primero y el segundo (dos y tres escenas respectivamente) presentan ampliamente el contexto del día del 9 de abril que justificará posteriormente el encierro de los personajes. Luego, en el tercer bloque (una escena) se presenta la relación entre Santiago y Josefina que son esposos y se muestra el sometimiento al que Santiago está expuesto con su esposa. En el cuarto (4 escenas), quinto (13 escenas) y el sexto bloque (4 escenas) comienza la construcción de la relación entre Santiago y Laura, su mutuo conocimiento y la desconfianza de Josefina porque es espectadora de las complicidades que se van construyendo entre su esposo y su amiga Laura. En estos bloques presenciamos la transformación de los personajes, sus salidas de lugar, la presentación de sus concepciones sobre el mundo, a través de los objetos, que los “descubre” ante el espectador y los cambios del lenguaje. En el séptimo bloque (6 escenas), los celos de Josefina son explícitos y esto será el detonante para el cambio de las acciones y la muerte simbólica de Santiago (2 escenas). A su regreso, en el bloque 9 (8 escenas), se confiesa con Laura y define lo que realmente quiere de su vida. Esto lo lleva a marcharse con la ayuda de Laura y a empezar una nueva vida.

##### **4.3.2.1. Bloques narrativos**

- A. Créditos. En el primer bloque están los créditos institucionales y los créditos de la película. Esto aparece en una escena con dos tomas.
- B. Contexto histórico. Es la muerte de Gaitán y el estallido del 9 de abril. Se presenta una imagen granulada que luego se va ampliando hasta llegar a la figura de Gaitán en un afiche. Luego se presenta la revuelta en la plaza pública y luego un noticiero

narrando lo que sucede en las calles. Es una escena con 47 tomas y casi 5 minutos.

- C. Matrimonio de Santiago y Josefina, su vida conyugal y el tipo de relación de mantienen. Se cuenta en una escena con 58 tomas, en casi 7 minutos. Tiene la particularidad de iniciar con una toma de 1'45".
- D. Santiago va a entregar la torta a Laura. Santiago va a la casa de Laura, cuando llega al edificio se escucha una explosión. Entra al apartamento de Laura, allí se enteran de la situación y se preparan para salir. En ese momento, vuelve a escucharse una explosión, al asomarse a la ventana ven a los francotiradores. Este bloque tiene 3 escenas, 32 tomas con una duración de 4'10".
- E. Santiago y Laura se preparan para pasar unas horas encerrados y se conocen. Están nerviosos por la situación. Santiago consuela a Laura. Santiago entra al baño y no encuentra papel. Mientras busca, encuentra cosas personales de Laura que lo hacen conocerla un poco más. Mientras tanto los baldes se están llenando en la cocina. Laura se descuida y el agua empieza a regarse. Reciben instrucciones de Josefina para afrontar la situación. Siguen las instrucciones, pero como Santiago ha tenido que secar el agua que se derramó, Laura le seca el pantalón. En 10 escenas, 95 tomas y 20'44".
- E. Josefina se inquieta por lo que ve desde su apartamento. Josefina pone un cable entre los dos apartamentos para pasarles cosas que pueden necesitar. Santiago entra en confianza con Laura y actúa para ella como un Dandy. Josefina los interrumpe y prueba la polea enviándoles algo. Santiago en la biblioteca conoce más de Laura.
- F. Josefina está celosa y hace hasta lo imposible por controlarlos. Ella llama a Santiago y le da otras instrucciones. Santiago y Laura se vuelven cómplices ante la actitud de Josefina. Entre tanto ella los vigila y hace que enciendan las velas para

poder verlos. Cuando les ordenan desde la calle que apaguen las velas, Josefina le ordena a Santiago regresar. Él se despide de Laura. En 7 escenas, 66 tomas.

G. La “muerte” de Santiago. Cuando Santiago sale a la calle, se escucha un disparo y Josefina reacciona cuando ve a un hombre tendido en medio de la calle. En dos escenas y 7 tomas.

H. El regreso de Santiago a Laura. Laura abre la puerta y ve a Santiago. Se desata la pasión entre Laura y Santiago. Luego Laura cura a Santiago quien se cortó con la lámpara que cayó al suelo. Él le cuenta sobre el hombre que murió y cómo pudo haber sido él. Hablan sobre sus futuros y se dan cuenta que Santiago puede empezar una nueva vida. Laura le da indicaciones de cómo salir al otro lado de la calle, entre tanto, recogen el cadáver. Amanece en el apartamento de Laura, ella recibe la visita de Josefina. En 8 escenas y 28 tomas.

I. El inicio de una nueva vida. Es la libertad de Santiago. En una escena y dos tomas.

### **4.3.3. Relación historia-argumento**

#### **4.3.3.1. Aspectos temporales**

La película comienza con un largo prologo inicial donde se describe la situación histórica: el 9 de abril de 1948, "el bogotazo". Este acontecimiento además de enmarcar, determina la transformación de los tres personajes. Es la causalidad de un evento histórico lo que permite a los personajes interactuar y darse a conocer a los espectadores. Los acontecimientos suceden entre el 9 de abril y la madrugada del 10 de abril.

En Colombia, el asesinato del caudillo popular Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Ese día comenzó una época tenebrosa que habría de durar una década.

Hay múltiples referencias al mundo de la historia. Primero consideremos la

relación del argumento con la historia en la película entendida como un todo. Este rótulo es el primer elemento auto conciente de la narración, dirigido al espectador y que sirve para advertirle que el argumento que recibirá, hace parte de una historia más antigua y más compleja de lo que el argumento va a presentarle. En términos de la narración, el acontecimiento histórico se narra con imágenes tomadas de los noticieros de la época, incluso con la voz del narrador de noticias de la época. Muestra con tomas muy cortas, la destrucción que sufrió la Bogotá del 9 de abril, señalando especialmente lo que sucedía en las calles, que servirá de marco para dar credibilidad a los acontecimientos.

Detalles concretos como la explosión en la Biblioteca Nacional, los francotiradores en los tejados y los carros de la basura recogiendo los cuerpos de los muertos, sirven para contar esta historia sobre la auto comprensión del Santiago a través de la relación forzada con Laura. Además, muestra detalles como los libros prohibidos de la época, el pensamiento conservador y la postura de los partidos políticos encarnada en cada uno de los personajes.

Los hechos son sucesivos y se presentan de forma canónica.

- Muerte de Jorge Eliecer Gaitán y se desata la violencia.
- Santiago debe regresar a su casa porque la situación está muy peligrosa en las calles.
- Josefina quiere entregar a Laura un pastel de cumpleaños y Santiago va a entregárselo.
- Estalla la bomba en la Biblioteca Nacional y Santiago entra al apartamento de Laura.
- Aunque tratan de salir, otra explosión y luego los francotiradores no se los permite.
- En medio de disparos esporádicos y con la vigilancia de Josefina desde el otro edificio. Laura y Santiago se conocen y se transforman.



- Josefina obliga a que Santiago regrese a su casa en medio de los francotiradores. Un disparo y hombre muere en la calle.
- Santiago regresa con Laura y acuerda la desaparición de Santiago para que pueda empezar una nueva vida.
- Josefina, cuando las calles de Bogotá están controladas, va a la casa de Laura para buscar consuelo por la muerte de su esposo.

La historia se cuenta de forma lineal. Los acontecimientos son sucesivos y siguen una cronología lineal manejada a partir de elipsis muy cortas que permiten deducir un tiempo histórico real con un conjunto de acciones que definen el carácter de los personajes. *Confesión a Laura*, aunque maneja con detalle los acontecimientos del 9 de abril, antes de hacer una reconstrucción histórica, es un filme de personajes. La relación de los tres personajes tiene antecedentes pasados que vamos conociendo en el transcurso de la película pero es claro que su relación lleva muchos años. no intenta ser una película de reconstrucción histórica, sino que se trata de un filme de personaje.

Luego de la explosión que deja a Santiago en compañía de Laura, los acontecimientos tratan de responder a la coyuntura de violencia en que están inmersos. Las condiciones externas determinan los comportamientos. Quien mantiene el orden para dar respuesta adecuada a la situación, es Josefina. Recoger agua, alistar velas, preparar comida, etc. Santiago y Laura se abandonan a lo que sucede, por eso, quien marca el tiempo, el transcurrir del día es Josefina, incluso con la impaciencia de no tener a su lado a Santiago. Sabemos que es un día porque comienza en la mañana con la compra de cosas para el desayuno y porque cuando Santiago sale del edificio de Laura, ya es de noche. Santiago se fuga a la madrugada.

El argumento cuenta la historia a través de las respuestas que dan los personajes ante la situación de crisis. Esto marca el carácter de los personajes: la

despreocupación de Laura por los asuntos domésticos, el estreñimiento de Santiago, la organización de Josefina.

Hay secreto de alguna manera porque Laura tiene un carácter y una vida oculta. Es una mujer distinta a lo que exige la época. Santiago también oculta sus opiniones políticas y sus desacuerdos con su esposa.

La radio será la encargada de mantener el contacto con la historia de hecho.

Los acontecimientos están marcados por objetos como el pastel para Laura, los libros prohibidos que Laura lee, los cigarrillos. Estos objetos tienen referencias concretas en la historia y marcan su desarrollo temporal. Con los objetos, se pretende documentar la época y especialmente las ideologías. El cuadro de San Antonio es recurrente y hechos como el "toque de queda" y los francotiradores se ciñen a hechos reales del 9 de abril.

La historia puede tener una duración de 20 años pues se nos informa del tiempo que Santiago y Josefina están casados. Igualmente, se nos informa de la amistad entre Laura y Josefina que también lleva años. Luego ocurre el acontecimiento histórico del "bogotazo" y Santiago, un hombre de 55 años, funcionario de gobierno, esposo de una conservadora se queda en el apartamento de Laura durante casi un día. En la madrugada del 10 de abril, "muere" Santiago y con la ayuda de Laura, renace otro Santiago, tal y como él lo quiere.

El argumento dura casi 24 horas, entre el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y la "muerte" y posterior huida de Santiago en la madrugada del 10 de abril. Esto se proyecta en 1 hora, 25 minutos y 15 segundos.

#### **4.3.3.2. Esquema temporal**

En el aspecto temporal tenemos 313 tomas, con una duración que oscila entre: entre uno y tres segundos, 77 tomas —un muerto en la calle (p. 25), la torta en el suelo (p.

89), primer plano de Santiago (p. 140)—, tomas cortas entre los 4 y los 15 segundos 141 tomas —Vista de los tejados p. 115), Santiago mira su propia casa desde la ventana (p. 185) Santiago saca su billetera (p. 204), Laura le entrega a Santiago la falda (p. 243)—, tomas de largo medio entre 16 y 40 segundos, 46 tomas —Santiago prende la radio (p. 55), Santiago dice yo voy. Se acerca al espejo y se pone el sombrero (p. 76), Laura está en la cocina y un alta voz dice que no salgan a la calle (p. 120), Santiago y Laura acomodan muebles (p. 229), Josefina abraza a Laura (p. 309)— y tomas largas entre 41 segundos y más de 2 minutos, 37 tomas —Las manos de Santiago en la radio escuchando (p. 59), toma 100, 145, 160, 205, 240, 248, 260. 281, 292, 299 (de más de 3 minutos), 313— que se concentran hacia los 3 últimos bloques de la película. En los tres primeros bloques priman las tomas muy cortas que se intercalan con tomas largas, como dando un ritmo de presentación veloz, de los acontecimientos. Por el contrario, hacia los tres últimos bloques priman la toma larga, para la resolución del conflicto. De igual manera, priman las tomas cortas en primeros planos y los largos con planos generales. Esto se puede explicar por corto tiempo de visión que requiere un primer plano para que el espectador identifique su contenido y la necesidad de más tiempo para “explorar” una imagen en plano general.

*Acontecimientos simultáneos:*

— Santiago y Laura miran por la ventana y hay unos hombres en la esquina. Santiago comenta en voz en off que son sospechosos.

— Santiago está en el baño y escuchamos, en voz en off, a Laura hablar por teléfono con Josefina.

— Santiago baila tango, vemos a Josefina en profundidad de campo observándolo.

*Acontecimientos simultáneos con presentación sucesiva:*

— Santiago se libera y al tiempo Josefina va a consolar la pena de la muerte de Santiago con Laura.

#### 4.3.3.2. Aspectos lógicos

La relación de los personajes está determinada por un hecho histórico: “el bogotazo”. Este es el causante de que cambien significativamente las vidas de los personajes, particularmente la de Santiago. El argumento presenta acciones causales y lineales que permiten al espectador determinar los motivos de las transformaciones. A medida que Laura y Santiago se conocen, el perfil de estos personajes se transforma de una manera causal. Santiago que es un hombre dominado por su mujer se convierte en un hombre libre que puede realizar sus aspiraciones y afirmar su identidad.

Las acciones van aportando detalles que muestran la profundidad de los personajes y la insatisfacción con sus vidas. Cada detalle hace descubrir, por ejemplo, el carácter liberal de Laura, el deseo de ser un hombre seguro de Santiago. En cambio, el carácter fuerte, dominante y meticuloso de Josefina se reafirma. La cotidianidad de Laura es la que permite descubrir los aspectos del carácter de los dos y genera las transformaciones.

Confesión a Laura ofrece al espectador los elementos para conocer los acontecimientos y los personajes, al mismo tiempo que los ofrece a los personajes. El espectador no sabe más que los personajes, ni los personajes saben más que los espectadores. Cada aspecto se desvela en simultánea. Tan solo cuando Santiago sale para su casa, aún cuando hay francotiradores y suena un disparo. En esta escena los espectadores, Laura y Josefina pensamos que Santiago murió. Luego se nos revela, a Laura y a los espectadores que no es así. Solo Josefina permanecerá en la ignorancia de la verdad.

De ahí podemos inferir que el filme es altamente comunicativo porque se nos muestra prácticamente todo: en términos espaciales —cada detalle del apartamento de Laura— y en términos temporales —no hay casi elipsis— porque la historia transcurre en tiempo cronológico y se relatan un poco menos de 24 horas. De otro

lado, la situación de violencia de la ciudad se informa permanentemente a través de la radio, al igual que las ideologías de la época encarnadas en los tres personajes. Pero la comunicación no siempre es explícita, el argumento está constantemente pidiendo al espectador que saque inferencias y que relacione los objetos con alguna situación o pensamiento concreto de la época. Ningún detalle es gratuito pero las conversaciones no son muy explícitas. Es algo así como vidas secretas de las que tenemos algunos detalles, especialmente de sus insatisfacciones, que son las que dan lugar a los cambios.

Una marca clara de autoconciencia es el prólogo inicial sobre el contexto histórico del “bogotazo”. Igualmente al final, el personaje de Santiago se dirige a la cámara haciéndonos cómplices de lo que realmente sucede con su vida.

#### **4.3.3.3. Aspectos espaciales**

La película presenta una particularidad en las locaciones que utiliza. Casi toda la acción se desarrolla en el mismo espacio. En el apartamento de Laura. Este es un espacio que no permite separar las habitaciones, es decir, todo es un mismo espacio. Este únicamente se cierra cuando Santiago entra al baño y cierra la puerta y algunas veces en la cocina, sin embargo, casi todo se ve desde todos los ángulos, hay continuidad en el espacio a través de las puertas con ventanas e incluso porque es visible un edificio desde el edificio de enfrente. Hay algunas cámaras “irreales”, es decir, que no permiten atribuir la mirada a nadie, miradas no posibles como las que muestran desde fuera, a los personajes viendo por la ventana o la cámara del comienzo en la toma 47 cuando la cámara sigue al personaje de Santiago hasta cuando llega a su apartamento.

Esta dimensión aporta una narración abierta:

107 primeros planos y 122 planos medios que le dan un carácter íntimo a la historia, una cercanía a los personajes que busca explorar en su intimidad. Igualmente, hay bastantes primerísimos primeros planos, 16 en total, que presentan detalles de los objetos que son tan importantes para presentar la ideología de la época. Hay 48 planos generales, la mayoría de ellos coinciden con los tomas de larga duración (37). A esto se le agrega los 27 plano en picado con cámara subjetiva que enfatizan el punto de vista de uno de los personajes sobre el otro o los otros y refuerza la intención de exploración del carácter de los personajes. Hay 52 planos con paneos y tan solo 9 con travelling, es decir, hay más movimientos giratorios de la cámara pero sin mover su eje. Igualmente, esto marca la lentitud y el cuidado en la exploración de las acciones al interior de la película.

No hay tanto un plano maestro sobre la que se montan las otros planos, es más la cámara que acompaña las acciones en las tomas largas, haciendo movimientos precisos. En las tomas cortas la cámara se mueve poco. Varias veces la cámara está inmóvil en un solo lugar y las acciones suceden en frente, los personajes entran y salen del encuadre.

La luz es muy nítida y alcanza a presentar claramente las imágenes. La película está en blanco y negro al comienzo, pero luego pasa a un tono amarillo, sepia que le da carácter de época.

#### **4.3.4. Personajes**

##### **4.3.4.1. Caracterización**

###### ***Santiago***

Es un hombre de cincuenta años, de clase media y medianamente instruido, casado y aparentemente sin hijos. Es militante del partido liberal aunque trabaja como funcionario en alguna institución del gobierno de turno, que es Conservador. Es un

marido sumiso, un hombre de su casa que hace lo que su mujer le dice. Es de buenos modales y se comporta siempre como un caballero. Aunque es responsable con su trabajo, no comulga con ciertas ideas políticas del lugar en que trabaja. Y aunque está en desacuerdo con la ideología de su esposa, prefiere callar. De alguna manera es un hombre frustrado, siempre quiso ser un hombre de mundo al que todos admiran pero no, es un hombre dominado por su mujer y reprimido en gran parte de sus actitudes. Sus verdaderas convicciones están escondidas en la billetera. Tiene un carácter melancólico, marcado por la añoranza y la resignación.

### **Laura**

Es una mujer de cincuenta años, soltera, maestra de escuela. Vive sola en el apartamento en frente de donde viven Santiago y Josefina. Es lectora de los libros prohibidos de la época. Es una mujer despistada, más bien despreocupada de las cosas de la casa. Es tímida y amable, muy cálida con las personas que la rodean. Le gustan los tangos. Es algo frágil y nerviosa. Se siente censurada por la gente que no la conoce, dice que piensan cosas de ella que no son. También tiene un carácter entre melancólico y sanguíneo, representado por la añoranza del pasado y la resistencia ante lo que la gente piensa de ella, resistencia a su lugar social.

### **Josefina**

Es una mujer de cincuenta años. Casada con Santiago. Es organizada y meticulosa con las cosas de su casa. Amante del orden y las buenas costumbres. Es quien manda en su casa, está pendiente de decirle a Santiago lo que debe o no debe hacer. De mentalidad conservadora e igualmente militante del partido Conservador. Fuerte, nada nerviosa, prepotente y decidida. Metida en las cosas del hogar y de muchas amigas, a quienes ayuda y da consejos sobre el manejo de la casa. Amiga de Laurita. Su carácter es sanguíneo, caracterizado por la impaciencia, por la ansiedad, por la actividad permanente, el deseo de controlar todas las situaciones, aferrada al presente.

#### **4.3.4.2. Función de los personajes**

##### ***Protagonista***

El Protagonista es Santiago porque es quien sufre más transformaciones en el filme. Es quien ha sido manejado por su esposa y luego por las circunstancias. Luego, es a quien aliente Laura para que inicie su nueva vida. Sobre él recaen todas las acciones y las intenciones de los otros dos personajes.

##### ***Antagonista***

La antagonista es Josefina, la esposa de Santiago. Ella es quien maneja a Santiago a su antojo. Controla, manipula y al final, son sus manejos los que le permiten a Santiago darse cuenta de su situación de oprimido. Josefina maneja a Santiago y maneja a Laura. Permanentemente está diciéndoles lo que deben hacer. Y ellos responden. Josefina se opone a la verdadera naturaleza de Santiago. Ella representa el “statu quo”, el orden establecido que oprime a Laura y a Santiago.

##### ***Ayudante***

Laura sería la ayudante de Santiago, la que proporciona elementos para que Santiago se conozca y reconozca que está en una vida que no quiere. Ella escucha, interpela y alienta a Santiago en lo que quiere. Le sube el ánimo y la autoestima. Santiago la conoce y encuentra algo maravilloso en ella que lo hace más fuerte. Es completamente distinta a Josefina. Es dulce y afable y esto desata en Santiago, el cambio.

#### **4.3.4.3. Interacciones**

Las relaciones de los tres personajes están entre quien se es y quien se quiere ser. Entre cómo nos perciben los otros, cómo nos definen y lo que deseamos ser y hacer. Sin embargo, el conocimiento que el mundo tiene de nosotros nos limita cuando



queremos cambiar y ser otros. Siempre estaremos enmarcados en “cómo nos ven”. Para cambiar tendremos que volver a nacer.

Los personajes transforman sus relaciones a medida que va transcurriendo la película. Se conocen de cierta manera y comienzan a conocerse de otra. Laura y Josefina son amigas, es una relación dominada



*Fotografía 8: Confesión... Santiago y Josefina*

por Josefina quien trata a Laura como alguien indefenso, por eso la llama Laurita. El cariño hacia ella lo expresa dándole recomendaciones y haciéndole una torta de cumpleaños. Esta relación cambia por los celos que Josefina comienza a tener de Laura al descubrir que su amiga puede relacionarse bien con su esposo Santiago. De ahí en adelante no se limita a dar recomendaciones sino órdenes y ya no será Laurita sino Laura.

Santiago y Josefina quienes son esposos, tienen una relación de dominador-dominado. Josefina manda en la relación, ella decide completamente sobre la vida de los dos y en particular sobre la vida de Santiago. La seguridad de Josefina es abrumadora e incluso Santiago habla siempre con las palabras de Josefina, como si no tuviera pensamientos propios. Poco a poco se va creando una ruptura del lazo que ata a Santiago a Josefina y esto permite que Santiago se decida y la abandone.

Santiago y Laura no se conocen. Santiago tan solo considera que Laurita es la amiga de su esposa Josefina. Sin embargo, cuando va a llevarle la torta de cumpleaños y debe quedarse por casi un día con ella, llega a conocerla profundamente y a reconocer lo que vale él como hombre y a recordar lo que quería de su vida.

### 4.3.3. Aspectos pasionales

En su dimensión pasional, *Confesión a Laura*, es un filme que aborda las pasiones relacionadas con la identidad y las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Las pasiones que tienen que ver con lo apropiado y lo inapropiado en el comportamiento social. Las pasiones que aparecen reiteradamente en la película son la suficiencia o prepotencia de un personaje enfrentada a la abnegación o sumisión de otro personaje; luego el terror, el miedo y una relación obligada conducen a la curiosidad, al descubrimiento de Santiago que llevan necesariamente hacia el pudor y el asombro, y a la vergüenza y el pudor en Laura. Ante la inquisición de Josefina, que la lleva a los celos, Santiago siente indignación y Laura vergüenza. Pero Santiago y Laura sienten mutuamente serenidad, complicidad, comprensión. El miedo ante la supuesta muerte de Santiago lleva a transformar la complicidad y serenidad en pasión. Que luego lleva a la apertura, a la introspección a la confesión y finalmente a la decisión de cambiar que se manifiesta en la complacencia, en el júbilo por la libertad. El júbilo es compartido de alguna manera por Laura quien experimenta serenidad, calma. Josefina termina el filme en la pena, en la tristeza en el dolor.

Arrogancia-humildad es un par pasional susceptible de ser estudiado entre Santiago y Josefina. Entre el toma 49 y el 77 (4'55") es cuando se plantea la relación entre estos dos personajes. Josefina se muestra impaciente durante 1'7", casi la tercera parte del tiempo que aparece con Santiago, y muestra suficiencia e indiferencia también durante 1'75". Esto demuestra la actitud de superioridad de Josefina frente a su esposo. Santiago en cambio muestra un sentimiento de abnegación, de sumisión frente a Josefina durante 1'30". Solo muestra vehemencia e impaciencia cuando se refiere a la muerte de Gaitán, durante 7", pero inmediatamente Josefina lo reprende diciéndole lo que debe hacer. Santiago experimenta un sentimiento de bajeza ante su esposa mientras Josefina experimenta altivez. Este sentimiento tiende a desaparecer en él a medida que el rango de influencia de Josefina sobre él disminuye.

Entre Santiago y Laura está la curiosidad que en ella produce entusiasmo y admiración por Santiago, pero pudor y vergüenza por lo que Santiago descubre. La misma curiosidad produce en Santiago complicidad y serenidad hacia Laura y al mismo tiempo frustración por lo que es y orgullo por lo que quiere ser. Santiago se hace más grande ante Laura y esto hace que experimente serenidad. Esto le da el ímpetu suficiente para escapar de la influencia de quien lo domina y transformar totalmente su subjetividad. Igualmente, se muestra la naturaleza ideológica de las pasiones ya que los similares ideológicamente, Santiago y Laura, son liberales y tienen ideas y actitudes de resistencia al statu quo, mientras que Josefina expresa abiertamente su filiación conservadora y es fiel seguidora de las “buenas costumbres” y de los políticos de turno. Sus filiaciones políticas y sus comportamientos sociales exponen la naturaleza misma de los personajes y de sus pasiones.

La dupla serenidad y el desasosiego también pueden verse en Santiago cuando está con Josefina o cuando está con Laura. El desasosiego se manifiesta en el estreñimiento de Santiago, la imposibilidad de decir, de ahí que sea un hombre constreñido. Pero en la otra situación, es un hombre sereno, que puede expresarse con tranquilidad. Esto se puede asociar a la dignidad que proporciona el amor o la indignidad que da la dominación.

#### **4.3.5.1. Ruta pasional del protagonista**

Santiago, a lo largo del desarrollo del argumento pasa por diferentes estados pasionales.

- o Lo conocemos llegando a su casa después de buscar lo del desayuno en medio de la violencia que ha desatado la



*Fotografía 9: Confesión... Santiago llegando a su apartamento*

muerte de Gaitán. Llega a su casa y de entrada se establece la dupla pasional de

arrogancia-humildad entre él y su esposa: la manera de reclamarle lo del desayuno, las respuestas dubitativas de Santiago.

- Presionado acepta ir a llevar la torta a Laura y una explosión le produce miedo.
- Cuando Laura lo hace seguir, recuerda a Josefina y siente miedo ante el hecho de quedarse.
- Josefina les da instrucciones de ir con ella al apartamento, así que Santiago se preocupa, se angustia por salir pronto y cumplirle a Josefina y evitar otra explosión.
- Cuando están buscando las llaves encuentran uno de los libros prohibidos que está leyendo Laura. Santiago lo ve y le da risa porque ella trata de esconder algo que él ya vio.
- Suena otra explosión Santiago y Laura sienten miedo y curiosidad por saber lo que pasó.
- Cuando Santiago debe quedarse, Laura está muy nerviosa, casi histérica, entonces Santiago la grita para calmarla.
- Laura llora y Santiago la consuela. Esto le da una actitud de superioridad frente a Laura quien se derrumba y él es su apoyo.
- Santiago siente orgullo cuando habla de el orden que tiene su esposa en la cocina, pero inmediatamente siente vergüenza porque comete una imprudencia, juzgando sin querer a Laura.
- Santiago siente curiosidad cuando se da cuenta que puede ver su apartamento en la distancia. Así también siente curiosidad por Laura.
- Cuando Santiago habla con Josefina, vuelve a sentirse inferior. Josefina se lo subraya diciéndole que ella siempre tiene que hacerse cargo de todo. También hace pasar a Laura para darle instrucciones.

- Entra al baño y la curiosidad lo hace entrar en la intimidad de Laura a través de unas cartas y unas fotos que encuentra. Este conocimiento genera el ambiente para la complicidad.
- Reciben las órdenes de Josefina y las acatan, lo que los mantiene en una posición de bajeza pero en la distancia. Comienza a tejerse una actitud frente a Josefina y otra entre los dos, que produce complicidades.
- Laura y Santiago se ríen juntos del reguero de agua que hay por la distracción de ella.
- Ante la vergüenza e indignación de Laura por las ideas que hay en el periódico sobre las mujeres solas, Santiago siente pudor y al tiempo curiosidad.
- Cuando Laura le propone que le seca el pantalón y debe quitárselo, Santiago siente vergüenza, pudor e inquietud por estar en esa situación frente a Laura.
- Josefina lanza el martillo y esto le produce indignación frente a la mirada inquisitiva de su esposa. Siente que es el colmo de la desconfianza y de la persecución. Dice indignado que Josefina siempre está pendiente de todo.
- El pantalón mojado de Santiago hace que él se descubra a sí mismo cuando Laura se lo plancha, que muestre su verdadera naturaleza y se muestre con toda la altivez de que es capaz. Es uno ante Josefina y quiere ser otro, más seguro que sumiso, dueño de su vida.
- Se muestra sereno y seguro representando al hombre que quiere ser. Hay complicidad cuando Laura le ayuda a completar el personaje.
- Josefina interrumpe haciendo una prueba enviando un canasto y Laura y Santiago sienten indignación e impaciencia.
- Ante las acciones de malevolencia de Josefina que quiere hacerlos sentir permanentemente observados y juzgados, se crea la complicidad y la burla a

- Josefina. Santiago muestra sus cualidades y se da cuenta de que puede generar admiración y no censura permanente como recibe de su esposa.
- Santiago siente curiosidad en la biblioteca de Laura. Encuentra gustos comunes. Algún objeto relacionado con Gaitán, el hombre que mataron y la música.
  - Hay complicidad entre Laura y Santiago cuando empiezan a escuchar tangos y a tomar brandy.
  - Santiago canta tangos y su serenidad se va transformando en alegría, en entusiasmo cuando empieza a bailar.
  - Ante los celos de Josefina, Santiago se siente censurado, controlado nuevamente.
  - Dejan de bailar y empiezan a jugar cartas. Pero Laura lo cuestiona. Por qué habla en plural y a pesar de contestar que lo hace porque Josefina y él piensan igual, se queda dubitativo
  - El toque de queda hace que Santiago y Laura se den cuenta de que estarán solos más tiempo. Hay complicidad.
  - Josefina les ordena encender velas porque no hay luz. Ellos obedecen porque aún hay dominio de Josefina frente a las acciones de ellos. Incluso les envía más velas para que las tengan todas encendidas. Ellos se sienten indignados y hasta comentan que “cómo piensa Josefina que entre ellos va a suceder algo”.
  - Preparan juntos unos espaguetis y brindar. Hay complicidad entre los dos.
  - Como les ordenan apagar las velas y matan a alguien en la calle, ellos cierran las cortinas y Josefina ya no los puede vigilar. Josefina siente celos, ira y lo amenaza con ir ella misma por él. Santiago se siente obligado, nuevamente es abnegado ante el dominio de Josefina.
  - Con miedo Santiago regresa a su apartamento.
  - La “no muerte” lo libera y cambia. Regresa con Laura y sienten sorpresa y alegría.

- Santiago se entrega a quien le ayudó a conocerse. No es muy claro si es por pasión, por amor o por agradecimiento.
- Cuando Laura le está curando la herida, Santiago confiesa que no es como quisiera ser y Laura le ayuda a llegar al entusiasmo al ver que sí puede ser quien quiere ser. En esta conversación los dos están entre la apertura, la serenidad y la complicidad.
- Cuando Santiago decide salir y empezar una nueva vida está nervioso y entusiasmado al mismo tiempo.
- Al final, está el empoderamiento, el dominio de sí mismo y tal vez la arrogancia del nuevo personaje que interpreta.

#### **4.3.5.2. Duración de las pasiones**

En la escena 3 se muestran particularmente las pasiones de Josefina. De los 28 tomas que tiene la escena, 15 presentan su “estado”. Son 3’20” en que las pasiones están determinadas por la prepotencia, la impaciencia, la suficiencia y la indiferencia.

En la Escena 4 Santiago está determinado por la relación con su entorno, con la revuelta del 9 de abril, su estado pasional está entre el miedo y el espanto durante 35 segundos.

El estado pasional más perdurable en Santiago cuando está con Josefina es la abnegación, la sumisión y la derrota, son 5 tomas, un minuto y 7 segundos. Santiago está dominado por la abnegación, la vergüenza, la sumisión y la derrota presentados en diferentes tomas cortas durante 70 segundos.

Cuando está con Laura, entre los tomas 82 y el 130, primero siente miedo, espanto por lo que está sucediendo durante 38”, pero se va transformando en angustia y preocupación por 2’7”. Luego se transforma en impaciencia por 9” cuando sabe que

deben salir rápido, sin embargo, puede más la curiosidad que lo lleva a empezar a conocer el mundo de Laura, y siente curiosidad por 12". La curiosidad continúa, pero marcada por la preocupación, cuando hay otra explosión, esto por 34". Cuando entiende lo que sucede, nuevamente siente angustia, preocupación por 28 segundos. Pero cuando ve el miedo de Laura, su miedo se convierte en comprensión por 21 segundos.

- Luego la composición pasional es otra. Entre los tomas 132 y 157, Santiago muestra su curiosidad durante 3'34", por el mundo de Laura, desatada por las hierbas secas que encontró en la cocina y que son un contraste frente a lo que encuentra en su casa. Los baldes regando agua lo hacen despabilarse y sentir premura, esto por 41 segundos. Pero un artículo de prensa lo hace retornar a la curiosidad que se muestra durante 18 segundos.

Sin embargo, también aparecen pasiones compartidas, como el desasosiego, el terror, el desconuelo, la sorpresa, la complicidad, la serenidad y la burla.

- La vergüenza, el pudor, la inquietud que siente cuando Laura le propone secarle el pantalón dura 2'4". Luego se convierte en asombro cuando Josefina lanza el martillo por la ventana, este dura 8" y se transforma en indignación por 1'6".
- Cuando Laura le está planchando el pantalón, Santiago está sereno y se muestra así por 4 minutos. La serenidad se mezcla con complicidad por 28".
- Josefina interrumpe haciendo una prueba enviando un canasto y Laura y Santiago sienten indignación e impaciencia por 5".
- Pero Santiago vuelve a su curiosidad por la biblioteca de Laura y luego por sus discos, por 46". Cuando descubre un gusto compartido, siente complicidad por 2'14". Pero ante el comentario de Laura sobre su canto, siente vergüenza, modestia por 10".



- A medida que va cantando y luego cuando empieza a bailar, Santiago siente entusiasmo por 2 minutos.
- Ante los celos de Josefina, dejan de bailar y empiezan a jugar cartas. Pero Laura lo cuestiona. Este, sentirse cuestionado dura 2'2"
- El afán y la angustia que surgen cuando Josefina les pide que enciendan velas dura 1'09". Luego, cuando entienden lo que piensa Josefina, sienten indignación por 22".
- La serenidad y complicidad preparando los espaguetis dura 1'34".
- La abnegación que reaparece en Santiago ante el pedido de Josefina dura 31 segundos.
- La sorpresa y la alegría que siente al regresar con vida donde Laura dura 53", pero rápidamente se transforma en apasionamiento durante 1'25".
- Lo absurdo de la situación los lleva al sarcasmo a la burla por 52". Los dos están serenos y son cómplices de la situación. Reflexionan. Esto dura 5'58".
- Finalmente el nerviosismo y entusiasmo de Santiago duran 1'31". Luego en la calle se ve a Santiago jubiloso por 3'3".

Podemos apreciar los polos pasionales del personaje que se mueven entre el miedo –8 minutos– y la alegría que experimenta y se representa en un segundo. La arrogancia de casi 6 minutos y la valentía de un segundo. Prima la duración de las pasiones disfóricas, sobre las eufóricas.

#### **4.3.5.3. Representación espacial de las pasiones**

Santiago, al tener un carácter melancólico está por debajo de la línea media se la serenidad. De ahí que la expresión de sus pasiones, sus acontecimientos pasionales sean leves.

En la escena 3 cuando se muestran las pasiones de Josefina, la prepotencia, la impaciencia, la suficiencia y la indiferencia se presentan en primer plano y plano medio, generalmente en plano/contraplano de Santiago. Una particularidad es el ángulo en contrapicado desde Josefina y en picado desde Santiago que realza la superioridad de Josefina ante Santiago.

En la Escena 4, el miedo y el espanto de Santiago comienzan con un primer plano, luego vienen 2 planos medios sucesivos y en seguida un plano abierto de Laura y de Santiago que muestra el contexto. Luego 4 planos medios sucesivos y un primer plano de Santiago con cara de preocupación. Un plano medio de Laura y un primer plano de Santiago. Se muestra el rostro de angustia y preocupación.

La impaciencia y la curiosidad de Santiago y de Laura aparecen con primeros planos. Intercala con planos medios para pasar a primeros planos de los objetos y detalles que descubre Santiago del mundo de Laura. Los encuadres de Santiago y Laura son horizontales, por oposición a los encuadres de Josefina y Santiago.

La curiosidad continúa, pero marcada por la preocupación, cuando hay otra explosión y los dos corren hacia la ventana. Esto se muestra con un primer plano que se abre a un plano abierto con paneo a la derecha acompañando a los dos personajes. Luego hay unos planos intercalados que muestran a los francotiradores en los tejados y la angustia de Santiago y Laura mirando por la ventana, es decir, el motivo de la angustia y la angustia misma.

Entre los planos 120 y 131 se enfatiza en los sentimientos de los dos con un mayor número de primeros planos que empiezan y terminan con planos abiertos. Es el terror y pánico de Laura, y la desesperación y posterior consuelo de Santiago.

- Entre los tomas 132 y 157, la curiosidad de Santiago se concentra en los planos medios y encuadres frontales. Esto permite enfocar al mismo tiempo el sentimiento de Santiago y los objetos que le causan curiosidad. Los planos medios se

intercalan con primeros planos y primerísimos primeros planos para mostrar los detalles y resaltar las ideologías y sentido de los objetos. Mejor, para mostrar lo que Santiago puede interpretar de ellos.

- La vergüenza, el pudor, la inquietud que siente cuando Laura le propone secarle el pantalón se narra con planos medios y encuadres frontales. Los paneos muestran los movimientos de Laura que busca el pantalón y cuando le prueba la falta a Santiago.
- Cuando el martillo rompe la ventana y cae, se muestra con primeros planos y primerísimos primeros planos, que resaltan la agresión del objeto.
- La serenidad de Santiago cuando recuerda su actitud en el pasado y lo que quería ser, se muestran con planos medios. Pero cuando Laura se concentra en los detalles de la actuación, se cuenta con primeros planos.
- Pero Santiago vuelve a su curiosidad por la biblioteca de Laura y luego por sus discos, aquí se intercalan los planos medios con los primeros planos y los primerísimos planos. Es un juego de curiosidad y complicidad entre los dos.
- El entusiasmo de Santiago aparece con primeros planos acompañados de paneos ascendentes, descendentes, a izquierda y a derecha que acompañan al personaje. Es decir, la vitalidad del júbilo de Santiago se remarca con los movimientos de cámara.
- La admiración de Laura, mezclada por la modestia y entusiasmo de Santiago aparecen con primeros planos intercalados de uno y de otro. Los movimientos de cámara son zoom in que se acercan al detalle y paneos que acompañan las palabras.
- Nuevamente el entusiasmo de Santiago con primeros planos y paneos que acompañan sus movimientos.
- El control de Josefina al teléfono se narra con planos medios.

- La serenidad y complicidad de Santiago y Laura se muestra con planos medios a generales que describen el ambiente, la tranquilidad de los dos. El ambiente general se muestra con planos generales y movimientos de cámara laterales.
- La desesperación y el desconsuelo intercalan planos medios con primeros planos y planos generales que muestran al muerto en la calle, las expresiones de Laura y Josefina y la situación general.
- La abnegación que reaparece en Santiago ante el pedido de Josefina dura 31 segundos.
- La sorpresa y la alegría que siente al regresar con vida se muestra en primer plano con un travelling de alejamiento para mostrarlos a los dos en su alegría.
- La burla también aparece en un primer plano.
- La libertad y el júbilo se muestran con planos medios consecutivos.

Encuentro, en general una coherencia entre el uso de los primeros planos y mostrar cercanamente ciertas expresiones o ciertos detalles. Y el uso de los planos generales cuando se muestra una situación general o una pasión movida por el ambiente o expresada en el ambiente. En la curiosidad se apela a planos de detalle de los objetos y a planos medios y generales que acompañan la búsqueda del personaje.

#### **4.3.5.4. Acciones e interacciones pasionales**

Es claro que las pasiones de Santiago se dan en la Interrelación con las dos mujeres. Incluso, se establece una oposición entre la sumisión ante Josefina y el orgullo frente a Laura. La curiosidad es generada primero por Laura misma, al ser distinta de Josefina, y luego por los objetos, por el mundo que rodea a Laura y que dice algo de ella.

El protagonista manifiesta claramente su miedo ante Laura y menos ante Josefina, quien le resta importancia a los acontecimientos. Sin embargo, Laura se empequeñece ante la situación de violencia y de terror, de ahí que Santiago deba crecer, engrandecerse para brindar protección y consuelo.

El influjo de Josefina en Santiago, se logra mantener por un largo tiempo en la película. Incluso, en el lenguaje mantiene la tercera persona del plural para referirse a lo que ellos hacen y piensan. Habla también de lo que hace Josefina, de cómo lo hace por oposición a lo que hace Laura. Es como si el mundo de Josefina fuera el único que conoce y cuando empieza a conocer el mundo de Laura, se cuestiona.

Hay una transición clara, cuando Santiago no actúa como Santiago sino como un Dandy. Este “como si” es lo que le permite dar el paso hacia una transformación. Ahí empieza a manifestar su inconformidad ante Laura, con algunas actuaciones de Josefina. La sumisión pasa por la curiosidad y se transforma en entusiasmo y dominio de sí.

#### **4.3.6. Composiciones pasionales**

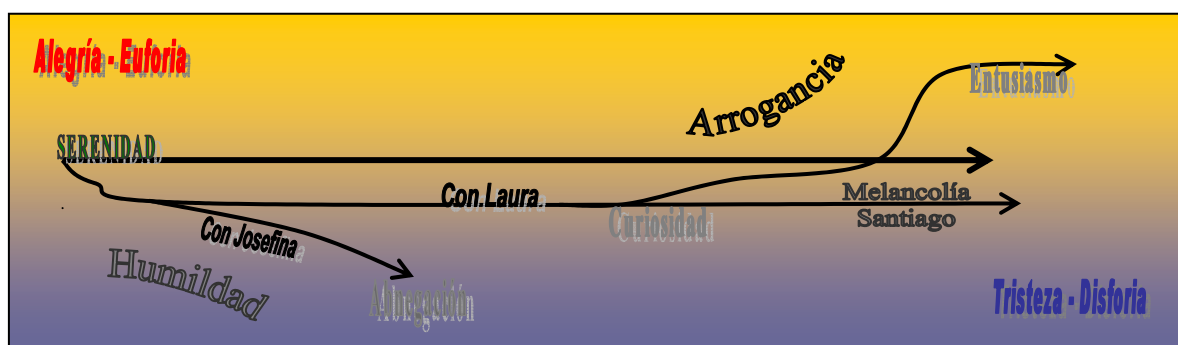
Es difícil determinar el carácter de Santiago. Lo cierto es que no es un personaje sereno, hay cierta insatisfacción en él; y está más del lado de la disforia que de la euforia. Sin embargo, su carácter es semejante a la melancolía, más por oposición a un carácter jovial. Si bien no podríamos decir que es amargo, avaro y dañino, sí impulsa a su alma a buscar el centro de las cosas singulares, de ahí su curiosidad por Laura. En el texto sobre la melancolía, se señala que la jovialidad se encuentra asociada con la música, y es por lo menos interesante que Santiago muestre su personalidad más profunda, cuando canta los tangos de Gardel. Insisto en que no encuentro avaricia en él, pero sí es dado a la contemplación de cosas elevadas. No está deprimido, ni es dado a la desesperanza, pero sí hay cierta nostalgia en él. Como alguien que ha sufrido una desgracia y se encuentra aplastado

por las circunstancias, algo que lo lleva a pensar en el pasado como algo mejor, como un ideal.

En relación con la línea media del carácter sereno, Santiago se presenta resignado. Hay una “entrega voluntaria de sí, poniéndose en las manos” de Josefina. Santiago se muestra conforme con su vida y tolera las imposiciones de su esposa. Es un hombre que renuncia a su lugar dominante en la casa y le entrega la autoridad a ella. Entrega su voluntad, a tal punto que sólo habla con la voz de ella. Se conforma con su modo de vida, pensando que no hay remedio y que no puede luchar por un cambio.

También cabría asignarle un estado de sumisión por su sometimiento a Josefina. Él acata sus órdenes, se subordina a sus palabras y sus acciones, y en general, se deja dirigir por ella. En esa dependencia, muestra cierta veneración, cierto respeto por quien lo domina.

Vemos en la parte media del cuadro que hay una transición dada por la admiración que provoca una persona cuya perfección le conmueve. Esto lo lleva a la curiosidad por conocer más acerca de Laura. Indaga, ausculta y descubre, pasando de un objeto a otro sin profundizar en ninguno. La música es como la terapia que cura su alma, puede actuar como otro y la admiración de Laura hace que recupere el propio orgullo, Pero no un orgullo exagerado que lo lleve a la vanidad o a la ostentación, sino el reencuentro con su dignidad, su amor propio. Es la satisfacción por sus propias cosas, que lo ayuda a encontrar el valor de sí mismo. Esto lo lleva al entusiasmo de tener otra vida, al júbilo.



Esquema 8: Configuración pasional de Santiago

En este cuadro pasional, lo que está en juego es el amor de sí mismo. No como una reacción sino como un juicio a las virtudes y los vicios de la vida. Se juzga lo que hay dentro de sí para buscar lo que en el alma hay de perfección o imperfección. Determinar si tiene las facultades apropiadas para procurarse felicidad.

\* \* \*

Cabe anotar que los dos filmes, son filmes de personaje con una narración canónica. Es decir, con una tendencia más hacia lo clásico. La puesta en escena fílmica borra las huellas del trabajo del director y acompañantes, es decir, no hace referencia a su propia enunciación. Este cine es útil porque parece que la historia se cuenta por sí misma y en general, relato y narración son neutros. El espectador puede acceder fácilmente a espacio del filme y concentrarse en la historia y no en el discurso (retomando a Benveniste).

Tal como lo menciona Aumont, “el filme de ficción consigue ciertas ventajas”, ya que “presenta una historia que se cuenta sola y que adquiere un valor esencial: ser como la realidad, imprevisible y sorprendente”. Esta apariencia de verdad le permite enmascarar tanto lo arbitrario del relato y la intervención constante de la narración, como el carácter estereotipado y reglamentado del encadenamiento de las acciones”. Estas son las ventajas que encontramos en las dos películas escogidas.

Cuento también con el carácter mismo de los personajes, que encarnan los atributos, los rasgos de carácter, los sentimientos y las acciones; de personas “comunes”. Aunque el personaje no existe por fuera del actor que lo interpreta tiene una fuerte conexión con las personas de la vida real.

También es interesante encontrar que los dos filmes están situados históricamente y narran historias relacionadas con la violencia en Colombia. Una más intimista y otra más épica.

Pienso que con los análisis de los dos filmes logro mostrar el funcionamiento del modelo y la posibilidad de encontrar en el cine de ficción un lugar propicio para estudiar las pasiones como concepto complejo, relacional y cultural. Pero ahondaré con mayor detalle en esto, en las conclusiones.



## Conclusión

El propósito principal de esta investigación ha sido reconstruir el concepto de pasión para luego formular un modelo de análisis que permita abordar su funcionamiento y lograr una comprensión cultural de las pasiones.

Las primeras preguntas que guiaron mi indagación giraron en torno a ¿cuál es la distinción entre emoción y pasión? ¿Por qué durante muchos siglos los principales estudios hablaban de pasiones y no de emociones? A partir de ahí, quise aclarar el concepto de pasión, su lugar en la historia y el porqué se hablaba de pasión desde la filosofía y luego de emoción desde otras disciplinas. En este recorrido por tratados y autores fui encontrando la complejidad del concepto, que desde la filosofía era abordado en forma global, como un fenómeno que tiene un lugar fundamental en cada sujeto y en la colectividad. Sin embargo, también surgían las definiciones que califican a la pasión como una desgracia —perspectiva afincada en las oposiciones entre cuerpo y alma, pasión y razón, acción y pasión—.

En la reconstrucción del concepto encontré giros interesantes, el primero cuando se aborda la pasión como una forma de conocimiento, especialmente con Descartes y Spinoza. Esto puede permitir que el estudio de las pasiones aporte una nueva perspectiva a la comprensión de nuestras formas de conocimiento del mundo y a la manera en que nos situamos en él.

En segundo lugar, está la idea de las composiciones y recomposiciones de la subjetividad a medida que tenemos encuentros y desencuentros. Es lo que permite situar a las pasiones en el lugar de la acción. Sin desconocer que la dupla pasión/acción supone los principios de lo activo y lo pasivo es innegable que la pasión continúa siendo una fuerza, una fuerza de la acción, y lo que recompone nuestra subjetividad y determina nuestras posturas y formas de relacionarnos con el mundo.

Pensar que la pasión es ver a la acción desde el lado opuesto, aumenta su potencia como categoría de análisis de las relaciones humanas.

El tercer giro que cabe destacar es el que me permitió distinguir entre pasiones y emociones. Paul Ricoeur, Hegel, Descartes, Jaime Rubio, me permitieron entender que la emoción está más del lado de la vitalidad, del impulso, “del desorden fecundo” que construye un puente entre lo involuntario y lo voluntario. La pasión es ya cuando la totalidad de la existencia logra investirse ella misma en una cosa singular, como en el caso de la ira. En términos cinematográficos, la emoción podría ser estudiada en el montaje. Sería más lo que surge por el contraste entre una toma yuxtapuesta a otra toma. La emoción está en el espacio vacío, en el choque que hace surgir algo nuevo. La pasión, en cambio, es más concreta, es la puesta en escena misma, es lo más explícito del filme. La emoción mueve al espectador a llenar los espacios vacíos y a participar en la construcción de la historia, la pasión está allí, la vemos, la palpamos en cada una de las tendencias de los personajes. La pasividad de la emoción es corporal, la pasividad de la pasión está en el dominio de la voluntad.

Un cuarto aspecto que cabe resaltar, es el paso por una moral de las pasiones. Si bien en la antigüedad no existía la distinción entre lo privado y lo público, las perturbaciones pasionales afectaban a la polis, a la colectividad. Luego las pasiones tuvieron un papel central en la constitución de los estados. Hablar de una política de las pasiones tiene hoy más que nunca una gran vigencia. Recordemos los estados del terror, o más en la actualidad, la cultura del miedo. Las pasiones están en el lugar donde se unen la ética y la política.

Ya en el segundo capítulo me concentré en los métodos. La pregunta que surgía era ¿cómo analizar las pasiones? Ahí encontré diversas disciplinas dedicadas a esta tarea. La primera dificultad fue situarme en sus perspectivas, pero desde un punto de vista crítico. No solo exponer sus métodos sino determinar la utilidad y el valor de cada uno de ellos en lo que yo me proponía. Ninguno abordaba la totalidad de los

aspectos de la pasión. Mente, psiquis, cuerpo, cultura, significación, semántica, memoria, historia, carácter, puesta en escena, metáfora.

Aún creo que podría hacer mayores y mejores paralelos entre los tipos de análisis que se exponen desde la psicología y desde la comunicación interpersonal, por ejemplo. Es el caso de los guiones de las emociones, los mapas de comportamiento, los rituales y el cine de ficción. Es decir, en esta secuencia de categorías iguales y distintas, lo que está detrás es la pregunta por ¿que nos permite pasar de las experiencias individuales a las experiencias colectivas? ¿Cuál es la articulación entre lo propio y lo de otros? ¿Cuándo en una cultura hay una expansión o contracción de los límites del yo? Es decir, son privadas o colectivas, universales o determinadas a una cultura, naturales o convencionales. Lo cierto es que hay regularidades estructurales y de expresión en las emociones y que son una pieza clave en las ligaduras culturales.

Sabemos que de alguna manera formamos parte de una colectividad, más o menos similar, que de alguna manera hacemos y somos cultura, y tal vez es en el lenguaje, en la imitación, en el aprendizaje y repetición de signos y formas similares, donde construimos los puentes. El aporte de Wittgenstein al relacionar las emociones con el lenguaje mostraba las distinciones entre sentir una emoción, percibirla en uno mismo y verla en otros, opuesto a lo que ocurría al nombrar una emoción, narrarla, reír o llorar. Señalaba que estas últimas constituían una descripción material del mismo fenómeno. Así entonces, el puente entre lo interior y la expresión está en las diversas formas de lenguaje. Entonces se entendería porqué cuando vamos al cine encontramos analogías de nuestras formas de actuar, de decir, de sentir.

De ahí la importancia de pasar por diferentes lenguajes en que históricamente se ha reconocido la expresión de las pasiones, de identificar los signos de pasión en la fisonómica, la semántica y sus términos emocionales; la proxémica, kinésica y

dramática de la interacción, la narración. Codificaciones distintas de la pasión pero que en el marco de la semiótica tienen unas regularidades lógicas y modales.

Sin embargo, el modelo debía contemplar todas las piezas del rompecabezas de las pasiones. La construcción de un sujeto, el amueblamiento a su alrededor, una historia de vida, unas relaciones, unos objetos, unos sentimientos, unas composiciones pasionales en construcción y en evolución. Por un lado, un modelo experimental sacaría de contexto y de realidad la propia experiencia pasional. Estaban las dificultades propias de la pérdida de naturalidad y la descontextualización que rompen la organización de lo real, de lo cotidiano, de los hábitos y, de otro lado, los protocolos de interacción en la vida cotidiana implicarían del carácter, en profundidad, de algún sujeto, el conocimiento cercano de su historia de vida, y además, sus formas de interactuar y reaccionar. Así que debía buscar las pasiones en otro lugar, un lugar donde la presencia del observador no modificara la realización dramática de una pasión, y que simultáneamente, me permitiera tener la totalidad de una vida, en un tiempo razonable.

Fue así como encontré los análisis del amor y de la ira en la literatura, e incluso el uso de grabaciones como materiales básicos para la descripción de procesos de interacción. Pero no buscaba descripciones de la pasión, quería ver la pasión en todo su despliegue, con todos sus signos y significaciones, en sus transformaciones.

Pero aunque encontrara un lugar donde estudiarlas, la literatura o el cine, aunque me ofrecían una posible solución, también me suscitaban nuevas preguntas, ¿cuál es el hilo conductor entre lo interpersonal y lo mediático? ¿Qué va de nuestras relaciones interpersonales a las formas de comunicación masiva? Y mejor aún, cuál es el soporte y texto que mejor me permitiría describir y analizar las transformaciones pasionales. Mi apuesta es que el concepto de representación, con todas sus dificultades y detractores puede ser útil para entender formas de comunicación interpersonal en el cine o en la televisión.

De ahí el salto metodológico. El cine de ficción, es el lugar ejemplar donde es posible analizar los comportamientos pasionales, ahí puedo encontrar composiciones pasionales, pasiones atravesadas por múltiples vectores, cimas (con la voz de Deleuze), sucesos –no vistos de una manera causal sino como acontecimientos-. El cine es la cultura, la narración es la historia de unas vidas, los personajes son los sujetos que actúan. Hay situaciones que los motivan, relaciones que los interpelan, objetos que los determinan, decisiones que los transforman. A su vez, están los personajes. Ya desde el guión se les define un carácter, unos estados de ánimo, todo esto se puede ver en sus actuaciones. Como en la vida. Somos lo que sentimos, lo que queremos, lo que soñamos, lo que actuamos, lo que decimos. El cine, al centrarse en la acción, nos deja ver especialmente las pasiones.

La narración muestra cómo fluyen las pasiones humanas, no es sólo una descripción de ellas, sino una “mostración” de las pasiones. Tal como lo decía antes, las pasiones no son puntualmente sentidas, son procesos que requieren de un desarrollo, de una evolución, así que toman tiempo, de ahí que una forma ejemplar de abordarlas sea en el desarrollo de una narración. Esta no es una vida contada en tiempo real, sino en tiempo sentido, en la manera como experimentamos el tiempo. No es una imitación de la vida, sino una metáfora de la vida a partir de las sensaciones que esta nos produce.

Ahora bien, si en el lenguaje del cine tenemos las metáforas de nuestra experiencia del tiempo y de los objetos, en la narración tenemos la interpretación de nuestra vida. La concordancia de lo discordante, el sentido de lo que no tiene forma, la narración es el proceso integrador.

Desde otra perspectiva tendría tres niveles de análisis:

- En el primero se define qué son las pasiones, cómo funcionan, de qué se componen y cuál es su lugar en nuestra vida. De ahí se concluye que las pasiones son composiciones determinadas por lo que somos, por cómo estamos y por

nuestros encuentros y relaciones con otros. Son cúspides de evoluciones temporales de nuestros estados.

- El segundo nivel es cómo se manifiesta la experiencia de las pasiones. Cuál es su expresión y cómo podemos solidarizarnos o simpatizar con ellas, porque son similares a nuestras expresiones y por tanto a nuestras experiencias patémicas. Hay entonces, descripciones materiales del fenómeno pasional que pueden ser la acción, vista como resultado de una relación; los gestos, las posturas, las distancias, las palabras, etc. Todas ellas enmarcadas en palabras, en términos patémicos que definen el sentido posible de estas experiencias. Los esquemas proposicionales que nos permiten reconocerlas.
- Un tercer nivel está en el lenguaje de la narración, y en particular, de la narración en el cine. Cómo se codifican las pasiones y cuáles son sus esquemas icónicos y retóricos. Las pasiones se manifiestan en forma de actuaciones dramáticas, representadas en el espacio cinematográfico.

Luego de la aplicación del modelo a dos filmes colombianos de ficción puedo exponer algunas conclusiones sobre la aplicabilidad del modelo mismo. Los aspectos que contempla el modelo son: la historia, la narración, los personajes, las interacciones, los aspectos pasionales (temporalidades, especialidades y transformaciones), interacciones pasionales y finalmente, composiciones pasionales. Encuentro que el modelo me permite describir el comportamiento pasional de un personaje a lo largo de una narración en el filme. Me permite dar sentido a las acciones y pasiones de un personaje y determinar sus composiciones pasionales en general. Sin embargo, con los elementos que hay, podría hacer un análisis más cercano, más puntual, más intensivo de cada pasión, y no un análisis extensivo de todo un filme. Claro, manteniendo el contexto que me proporciona la narración completa.

Sería necesario establecer mejor la correlación entre el plano de la historia, la narración y las pasiones. La manera cómo se cuenta la historia en la narración define los momentos salientes, los momentos significativos de un personaje. Estos momentos memorables definen el carácter y el sentido del personaje. ¿Cómo ayuda esto a dar sentido a una pasión? Por qué los acontecimientos se cuentan en un orden y no en otro y qué le agrega o le quita esto a la representación de la pasión.

En segundo lugar, ¿Cómo se cuenta una pasión?, es decir, la elección de unos códigos y no de otros para mostrar el miedo, son definitivos. Si se muestra el miedo a través del ataque de asma del personaje o simplemente con el temblor de la voz, no se está representando el mismo miedo. Dónde está la continuidad y contigüidad entre la significación del miedo en la vida cotidiana y el miedo en el filme. Pareciera que hay más que un deseo de significar un sentimiento, una emoción, una pasión. Que estamos ante una construcción simbólica de las pasiones, es decir, no una aproximación directa sino un deseo de mostrar la intensidad y el sentido mismo de estas pasiones. Esta idea se ve aumentada con los planos elegidos, los encuadres, la iluminación, los ambientes, los objetos que acompañan a los personajes, en fin, todas las decisiones estilísticas del filme.

En este mismo ámbito de la narración, también sería interesante estudiar la relación entre representación de las pasiones y los géneros de la narración. No es lo mismo una pasión en el melodrama, que en la tragedia o en la comedia.

En tercer lugar, están los aspectos temporales y espaciales de la narración. Dónde empieza y termina lo significativo de una vida. Cómo evoluciona la historia de un personaje, cuál es el momento que vale la pena contar. Y el ritmo, es decir, cuál es la relación entre la duración de las tomas y la pasión que se muestra. Cuál es el ritmo, pausado o frenético que se utiliza para mostrar ciertas pasiones. Con los aspectos espaciales ocurre lo mismo. Aparece la nominación de los planos, pero no hay un

análisis cercano de los encuadres y las locaciones mismas. Los objetos presentes o ausentes y cómo estos acompañan una pasión.

Cuarto, encuentro interesante la concordancia entre la descripción de los personajes que puede inferirse del análisis, con las descripciones de los personajes que se elaboran cuando se hace un guión. Igualmente, entre los términos que veíamos en la psicología: carácter, estado de ánimo y sucesos emocionales. Tan solo que en la narración cinematográfica encontramos primero los sucesos o acontecimientos, las acciones que nos llevan a inferir estados de ánimo y caracteres. De otro lado, las funciones de los personajes (al estilo de Propp) muestran una clara continuidad con la noción de simpatía expuesta en la fisonómica. Específicamente, el antagonista constituye todo aquello que se opone a una manera de pensar y de sentir. Como en el caso de *Cóndores no entierran todos los días*, en que no hay un antagonista concreto, no hay un personaje que ejerza esa función. Antagónicas son todas las acciones que se oponen directamente a su ideología.

En las *interacciones* se hace explícito el polo modal de las pasiones en que se definen las relaciones, en qué ámbito de competencia se concentran. Se pueden definir las intensidades y los matices de las relaciones, las pasiones predominantes, sus transformaciones y cómo se desarrollan en su relación con el carácter de un personaje, el equilibrio o la dominación existente entre los personajes.

Quinto, en los *aspectos pasionales* fue posible encontrar evidencias de concepciones ideológicas, políticas y morales que mueven las acciones y que definen las configuraciones pasionales. Es la parte tangible de una política de las pasiones.

La *ruta pasional* del protagonista efectivamente logra dar cuenta de las transformaciones pasionales, de su evolución temporal. Según el personaje, se encuentra que es posible pasar de pánico a la venganza, del miedo a la cólera, o mostrar transformaciones más pausadas o leves como de la curiosidad a la admiración. Aquí vemos los ritmos pasionales: ondulantes o rabiosos, algo así como



los rasgos sonoros, los modos melódicos, los movimientos vivos, regulares o irregulares, hacia lo alto o lo bajo. También se evidencian evoluciones lógicas de las pasiones y otras que no lo parecen tanto, como de una acción heroica al orgullo, o del orgullo a la preocupación respectivamente. En la categoría duración, hay concordancia entre la intensidad y los tiempos largos o cortos. Son de tiempos largos la humildad, el orgullo, la impasividad, el miedo, la preocupación; y de tiempos cortos, la rabia, los celos, la valentía. En la representación espacial hay sólo algunos elementos que vale la pena destacar. El primer plano, el rostro o rostrificación de algo, sirve para describir un sentimiento más íntimo (como en el caso del orgullo, de la humildad); por el contrario, las relaciones y los efectos de una relación se cuentan mediante planos consecutivos o con planos generales (como en la cólera contra los músicos). En las acciones e interacciones, algunas pasiones se dan en relación y otras en soledad, pero siempre por algo que lo interroga, así sea un recuerdo o un temor. En *Cóndores* fue posible hacer varias configuraciones pasionales, identificar el estado emocional del personaje en relación con la línea media de la serenidad. Es decir, fue posible definir el carácter y el lugar que ocupan las pasiones en su relación con esta línea media. También pude describir las transformaciones del miedo, por ejemplo, cómo puede llevar a la inacción, con el asma o a la acción con la venganza.

En resumen, el modelo me permite evidenciar aspectos del paso del ser al hacer. Qué nos lleva a la acción. Deficiencias de sus propias competencias. Reencontrar una nueva relación, transformar su competencia. Se rompe una forma y se construye otra. Reestructuraciones modales.

Aunque presento tan solo los análisis de dos películas colombianas, he desarrollado análisis aún incompletos en otras 15 películas. Allí he encontrado, por ejemplo, la recurrencia en el tema de la violencia y cómo esta determina el carácter de los personajes. He encontrado la ausencia de caracteres flemáticos y más la presencia de personajes coléricos.

En cuanto a los objetos, encuentro que podría desarrollar el análisis de una pasión de los objetos: la radio como hilo conductor de las acciones (se politiza a través de la radio), la billetera de Santiago donde están ocultos sus secretos, los libros prohibidos, las cartas de amor, el fuelle de León María, la Biblia en manos de hombres violentos, la corrección y pulcritud en el vestido como antítesis a la bondad, etc.

Las pasiones están más en los polos del poder y del deber, que del saber y el querer. Entonces podría hacerse una revisión de la cólera a lo largo de la historia del cine colombiano, cuya importancia cultural es evidente; o de la arrogancia y la humildad.

Finalmente, aún me surgen interrogantes sobre el papel de las pasiones en la felicidad y la infelicidad, en lo que moralmente consideramos virtud o vicio, la vida y la muerte. Cuando algunos autores exploran la ira señalan que cuando experimentamos esta pasión, dejamos de ser sujetos, sería como una breve locura, un “no yo”. Sin embargo, sujeto quiere decir sujetado, definido en relación con algo. Al estar del otro lado de la acción, estamos en el lugar de la alteridad, en el lugar en que podríamos explicar (no justificar) la barbarie, la maldad o la venganza. Podría ser útil la teoría de las catástrofes aplicada a la acción. Dónde está realmente el límite entre acción y pasión, entre lo voluntario y lo involuntario; que nos hace dueños de nosotros mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., **Diccionario del Español Actual**, Aguilar, Madrid, 1999.
- ADOLPHS, Ralph. *Emotion really are social*, in **The American Journal of Psychology Urbana**.
- ALONSO, Martín, Enciclopedia del Idioma, Aguilar, Madrid, 1982.
- Altman, Rick. **Los géneros cinematográficos**, Barcelona, Paidós Comunicación, 2000. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999. [Bill's & Strozier Res.]
- ALVAREZ, Saturnino. **La edad media, en historia de la Ética**, Vol. I, De los griegos al renacimiento, Barcelona: Crítica, 1988 – 92.
- ANTHONY J Marsella, DUBANOSKI J, WINTER C Hamada, MORSE H, *The measurement of personality across cultures: Historical, conceptual, and methodological issues and considerations*, in **The American Behavioral Scientist**, Thousand Oaks, Sep 2000, Vol. 44, Issue1, pp. 41-62.
- ANTHONY, John Patrick Kenny. **Action, Emotion and Will**. Clarendon Press, Oxford 1963.
- ARISTÓTELES, **De la física**.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Traducción de Pedro Simón Abril (Alcaraz 1530 – 1600). Original: Escrita en el S. IV a. C.
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- ARISTÓTELES, *Poética*, México, UNAM, 2000. *Poética*. 330 A.C.
- ARJUN, Apadurai, *Rituals and cultural change*. **Reviews in Anthropology** 8(2): 121-38. University of Chicago. 1981.
- ARREGUI, Jorge Vicente. *Descartes y Wittgenstein sobre las emociones*. **Anuario Filosófico**, 1991 (24), 289-317.
- ARREGUI, Jorge. *Descartes y Wittgenstein sobre las emociones*, **Anuario Filosófico** 24/2 (1991), pp. 289-317.
- AUMONT, J. **La imagen**, Barcelona, Paidós, 1990. La Imagen by Jacques Aumont Paper back | April 1992.
- AUNE, Krystyna, **The experience, expresión and perceived appropriateness of emotions across levels of relationship**

**development**, in **Journal of Social Psychology**, Apr 94, Vol 134 Issue 2 pp. 141-151.

AUNE, Krystyna. *Self and Partner Perceptions of the Appropriateness of Emotions*, in **Communication Reports**, Spring 97, Vol. 10 Issue 2, Pág.134-144.

BALÁZS, Béla. **Evolución y esencia de un arte nuevo**. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

BAUDRY, Anne. **Montaje y dramaturgia en el cine documental**, en **Revista Signo y Pensamiento** No. 35, Vol. XVIII, 1999. Traducción de Luis Ignacio Sierra. Texto inédito original en Francés. Esta es una ponencia presentada en el marco de la Primera Muestra Internacional de Cine Documental, realizada en Bogotá del 10 al 15 de junio de 1999, organizada por el Ministerio de Cultura, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional de Colombia. El texto fue cedido por la autora para la publicación Signo y Pensamiento.

BAZIN, A. **¿Qué es el cine?**, Madrid, Rialp, 1966. Título original: *¿Qu'est ce que le cinéma? Ontologie du langage*, Paris, Ed. Du Cerf 1958.

BEEMAN W.O., "Affectivity in Persian Language use", **Culture, Medicine and Psychiatry**, 12, 1988.

BEEMAN, W O. *Dimensions of dysphoria: The view from linguistic anthropology*. Pp 216-243.

BETTETINI Gianfranco. **La conversación Audiovisual**, Madrid, Cátedra, 1986. Original: **La conversazione audiovisiva**, Mián, Bompiani. 1984

BETTETINI, Gianfranco. **Connivencias pragmáticas entre arte y media, entre estética y semiótica**. **Revista de estética**, No. 4. Buenos Aires., Ed. Escuela de altos estudios del centro de Arte y comunicación. 1985.

BINDRA, D. *Emotion and Behavior Theory: Current Research in Historical Perspective*, in Black, P. **Physiological correlates of emotion**. New York: Academic Press, 1970. pp. 3-20.

BLACK, Max: **Modelos y metáforas**, Ed. Técnos, Madrid, 1966. *Metaphor*, en **Models and Metaphors**. Cornell University Press. 1962

BODEI, R., **Geometría de las pasiones**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1995. Título original. **Una geometría de las pasiones. Miedo, esperanza y felicidad: filosofía y uso político**, Muchnik Editores, Barcelona. 1991.

BOERI, Marcelo., *Causa, explicación causal y corporeidad en el estoicismo antiguo*, en **Diálogos** 73, 1999. Pp. 7-34.

BOLLÈME, Geneviève, **El pueblo por escrito**, Grijalbo: México, 1990.

- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona. Paidós, 1996. Título original: **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORIS Tomachevski, **Teoría de la literatura**, Akal, Madrid, 1982.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre el cinematógrafo**. Madrid, Ardora Ediciones. 1997.
- BUCK, R. *Emotional communication in personal relationships: A developmental interactionist view*. In **C. Hendrick** (Ed.), *Close relationships*, Newbury Park, CA: Sage, pp. 144-163. 1989
- C. Saarni, P. L. **Children's understanding of emotions**. Cambridge: University of Cambridge Press. Ed. Harris. 1989.
- CARMELLA C Moore, *The universality of the semantic structure of emotion terms: Methods for the study of inter- and intra-cultural variability*, in **American Anthropologist**, Washington, Sep 1999 Vol. 101, Issue 3, Pp. 529-546,
- CARRIERE, Jean-Claude. **La película que no se ve**. Barcelona, Paidós, 1997.
- CASSETTI, F. **Cómo analizar un film**, Barcelona, Paidós, 1991. **Le texte du film**. en AUMONT J., Leutrat, J.L., eds. 1980
- CASSETTI, F. **El film y su espectador**. Madrid, Cátedra, 1989. **Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore**, Milano, Bompiani, 1986
- CASSETTI, F. **Teorías del cine**, Madrid, Cátedra, 1994. Original: **Teorie del cinema**. 1945-1990, Milano, Bompiani, 1993.
- CICERÓN, **Los oficios**. Trad. Manuel Valbuena. Madrid: Aguilar, 1963.
- CICERÓN, Marco Tulio **Cuestiones Tusculanas**, trad de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Libro de los sucesores de Hernando, 1924.
- CLEMENTE, **Stoicorum Veterum Fragmenta**, ed. J. Von Arnim. 1905.
- COOKSEY, Thomas. Armstrong State Coll., Savannah, GA Philip K Bock, *Culture and personality revisited*, **The American Behavioral Scientist** Thousand Oaks/Sep 2000 Vol. 44 Issue 1, Copyright Sage Publications, Inc. Sep 2000.
- CUERVO, Rufino José, **Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana**, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1994.
- DAVIDSON, D., **Mente, mundo y acción**, Paidós/UAB, Barcelona, 1992 (1984).

- DE CERTEAU, Michel. **La escritura de la historia**, Trad. Jorge López Moctezuma. Alvaro Obregón DF, Universidad Iberoamericana, 1993. Original: **L'écriture de l'histoire**, Gallimard, Paris, 1975.
- DE VIRT, **Stoicorum Veterum Fragmenta**, ed. J. Von Arnim. 1905.
- DEBRAY, Régis., **Vida y Muerte de la Imagen en Occidente**, Barcelona, Paidós. 1992. Original: **Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident**. Gallimard, 1992.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix., *Mil Mesetas*, constituye la segunda parte de *Capitalismo y esquizofrenia*. 1980, La primera parte de esta obra es *El Antiedipo* (1972). **Mille plateaux** (París, 1980) Vol. 1: Capitalisme et schizophrénie: L'Anti—Edipe [El Anti Edipo —Capitalismo y esquizofrenia] París, 1972.
- DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1**. Barcelona, Paidós, L'image-mouvement, París, Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **Spinoza: Filosofía práctica**, Tusquets, Barcelona, 1984. **Spinoza. Philosophie pratique**, Éditions de Minuit, Paris, 1981.
- DELEUZE, Gilles., **La imagen tiempo. Estudios sobre el cine 2**, Barcelona, Paidós, 1987. L'image-temps, Paris, Minuit, 1985
- DELLA PORTA, G.B. *De Humana Physiognomia*, 1586
- DESCARTES, **Las pasiones del alma**, Aguilar, Buenos Aires, 1965.
- Diccionario de Sinónimos y Antónimos** de la Lengua Española Vox.
- Diccionario General de la Lengua Española** Vox
- Diccionario, **Le Petit Robert de la langue française: grand format**, Ed. Robert, 2003.
- DIÓGENES Laercio, **Stoicorum Veterum Fragmenta**, ed. J. Von Arnim. 1905.
- DIÓGENES Laercio, **Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres**. Vitae philosophorum, 2 vol., Bibl. Ox., Oxford, 1964.
- DUCROT, Oswald y T. Todorov. **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. México. Siglo XXI.1980.
- ECKMAN, E. & Friesen, W.. *Constants across cultures in the face and emotion*. **Journal of Personality and Social Psychology**, 17. Pp 124-129.
- ECO, Umberto **Trattato di semiótica generale**, Milán, Bompiani. 1967.
- EKMAN, P. **The Psycho-biology of Consciousness**. Plenum Press. 1982

- EKMAN, P. y Davidson, R.J. *The nature of emotion*. Oxford: Oxford University Press. 1994
- EKMAN, Paul. *Should we call it expression or communication?*, in *Innovation: The European Journal of Social Sciences*, Dec 1997, Vol. 10 Issue 4, Pp 333-360.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana**, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Espasa-Calpe, Madrid, 1991. Alonso, Martín, *Enciclopedia del Idioma*, Aguilar, Madrid, 1982.
- ESTOBEO, Ecl. **Stoicorum Veterum Fragmenta**, ed. J. Von Arnim. 1905.
- Expresión de la filosofía de A. Danto, *Acciones Básicas*, **Cuadernos de Crítica** 10, UNAM, 1981.
- FABBRI, P., **Tácticas de los signos**, Barcelona: Gedisa. 1995.
- FABBRI, P A.J. **Tácticas de los signos**. Barcelona: Gedisa. 1995.
- FERRATER MORA, José. **Diccionario de Filosofía**, Ariel, Barcelona, 1994.
- FERRO, Marc, **Cine e Historia**. Barcelona, Gustavo Gili, 1980. Original: **Cinéma et Histoire**, Denoël / Gonthier, París, 1977.
- FERRO, Marc, **Historia contemporánea y cine**, Barcelona, Ariel, 1995.
- FONAGY, Ivan, *Prolégomènes à une caractérologie vocale*, comm. au Congrès des orthophonistes, oct. 1981, publié dans **Les dossiers de la fno**, n° 5, p. 73-96.
- FONAGY, Ivan. **La vive voix, essais de psycho-phonétique**, Payot, 1983.
- FOUCAULT, M. Verdad y poder, en **Microfísica del poder**, Ediciones de la Piqueta: Madrid, 1992.
- FRYE, Northrop, **Anatomía de la crítica**, Caracas, Monte Ávila, 1977. pp. 53-54. Original: **Anatomy of Criticism**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- FUENTES, C. **El espejo enterrado**, Taurus: Madrid, 1992.
- FULANI, Riesman. **Freedom in Fulani Social Life: An Introspective Ethnography**. Translated by Martha Fuller. with a new Foreword by Paul Stoller, 1977.
- FURETIÈRE, Antoiene, *Diccionario. Essais d'un ductuibbaure ybuversekm contenant généralement tous les mots francois tant vieux que modernes*, 1684.

- GALATI, D. LAVELLI, M. *Neonate and infant emotion expression perceived by adults.* **Journal of Nonverbal Behavior** 21 (1), pp 57-83, Spring 1997.
- GALLOIS, Cynthia, *The language and communication of emotion, in American Behavioral Scientist*, Jan/Feb93, Vol. 36 Issue 3.
- GARTH J O Fletcher, SIMPSON J, GEOFF Thomas, *The measurement of perceived relationship quality components: A confirmatory factor analytic approach*, in **Personality and Social Psychology Bulletin**, Mar 2000, Vol26, issue 3, pp340-354.
- GERMANINE de Staël, **De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales**, éd. G. Gengembre, J. Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, n° 629, 1991 1796.
- GOFFMAN, E. **Presentación de la persona en la vida cotidiana.** Buenos Aires: Amorrortu, 1981 1959.
- GOLDIE, P. **The Emotions**, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- GOODENOUGH, J., B. MCGUIRE, WALLACE R. **Perspectives on Animal Behavior.** John Wiley and Sons, New York, 1993.
- GREEN, A., *Discriminación e indiscriminación afecto-representación*, en el 41 Congreso Psicoanalítico Internacional, Santiago de Chile, Julio de 1999. **Revista de A.P. de B.A.** Volumen XX N° 3. Bs. As.
- GREIMAS, A. **Sémiotique des passions**; Editions du Seuil, Paris. 1992
- GRIFFITHS, P. E.. *What Emotions Really Are: The Problem of Psychological Categories.* Chicago: University of Chicago Press., 1997.
- GROSS, James, *The dissociation of Emotion Expresión From Emotion Eperience: A Personality Perspective.* In **Personaliy & Psychology Bulletin**, Jun 2000, Vol. 26, Issue 6, pp. 712-726.
- HARRE, Rom. *Emotion across cultures*, **Innovation Abingdon.** Vol.11 Issue 1 Copyright Carfax Publishing Company Mar 1998, pp. 43-52. 1998.
- HEGEL, **Fenomenología del espíritu.** La Habana: Instituto Cubano del libro, 1972.
- HEIDEGGER, M. **Ontología. Hermenéutica de la factibilidad.** Tr. J Aspiunza. Madrid. 2000, 68 (48). 1923.
- HEIDEGGER, M. **Prolegómenos a la historia del concepto de tiempo.** Frankfurt am Main 1979. **Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs.** 1925.



- HEIDEGGER, M. **Ser y tiempo**, Trd. Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile, 1998, 89-115 1927. Berlin.
- HINDE, Robert. *¿Fue la “expresión de las emociones” una frase errada?*, **International Conference on Coal Science (1985)**, Australian Natl Univ Pr. Printing January 1986, p. 985.
- HOBBS, **El ciudadano**, Ed. Debate. Madrid, 1993.
- HOBBS, Thomas. **Elements of Law and Politics**, 1889. Cambridge, 1929. I, IX, 20.
- HOBBS, Thomas. **Leviatán, o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil**, Alianza: Madrid, 1999. pag. 54.
- HUME, David. **Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales**. Traducción de introducción de José Luis Tasset. Barcelona: Anthropos.1990. An Enquiry Concerning the Principles of Morals, B. Schneewind Hackett Publishing Company - 01 June, 1983
- IZARD, C. E. **The Psychology of Emotion**. New York: Plenum Press, 1991.
- JAMES, W. What's an emotion? **The Emotions**. Ed. Dunlap, K. Hafner Publishing Company. 1967.
- Janet, Pierre. *Résumé historique des études sur le sentiment de la personnalité*. **Revue Scientifique**, 5, 4ième série, 24 janvier, 1896, 97-103.
- KAMINSKY, Gregorio, **Spinoza: La política de las pasiones**, Gedisa, Buenos Aires, 1990.
- KARMILOFF-Smith, A. **Más allá de la modularidad**. Madrid: Alianza, Trad. cast. de J. C. Gómez y M. Nuñez: 1994. **Beyond modularity: A developmental perspective on cognitive science**. Cambridge, MA: MIT Press. 1992.
- KENNY, A, **Action, emotion and will**, Toutledge and Degan Paul, Londres: 1963.
- KIRKPATRICK, Sue. BELL, Frank, *Interpretation of facial expressions of emotion: The influence of eyebrows* in Genetic, Social & General Psychology Monographs, No.96, Vol. 122, Issue4, pp 404-424.
- KRAKAUER, Siegfried, **Teoría del cine. La redención de la realidad física**, Paidós, Barcelona, 1989. Original: **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**, Oxford University Press, 1960.
- LAKOFF, G., *Cognitive Semantics*. Berkeley Cognitive Science Report No.36. 1986.

- LAZARUS, RS, *Thoughts on the relations between emotion and cognition* in Scherer, KR & Ekman, P. **Aproches to emotion**. Lawrence Erlbaum associates, 1982.
- LEI WANG, *The Development of a Series of Photographs of Chinese Facial Expressions of Emotion*, in **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Jul99, Vol. 30 Issue 4.
- LEVENSON, R. W. *Autonomic Nervous System Differences Among Emotions*. **Psychological Science**. Vol 3, Nº 1, 1992, 23-27.
- LEWIS, M. y HAVILAND, J.M. *HandBook of Human Emotions*. Guilford Press, New York. 1993.
- LUTZ, C. WHITE, G., *The Anthropology of Emotions*, **Annual Review of Anthropology**, Vol. 15/86. California: Palo Alto.
- LYONS, J. D, *Rhetorique du discours cartésien*, en **Cahier de la Littérature du XVII siecle**, 8 pp. 125 –145. 1986.
- MAGLI, Patricia. *El rostro y el alma*, en Michel Feher (Ed), **Fragmentos para una historia del cuerpo humano**, Madrid, Taurus, Tomo II, 1991.
- MAQUIAVELO, **El Principe**, XV. Tomado de Internet. [http://64.233.161.104/search?q=cache:evwMfmGkyNsJ:www.inicia.es/de/diego\\_reina/moderna/revolcient/maquiavelo/El\\_principe.PDF+Maquiavelo,+El+pr%C3%ADncipe&hl=es](http://64.233.161.104/search?q=cache:evwMfmGkyNsJ:www.inicia.es/de/diego_reina/moderna/revolcient/maquiavelo/El_principe.PDF+Maquiavelo,+El+pr%C3%ADncipe&hl=es)
- MATAMORO, Blas. *Pasiones Barrocas*, en **Isegoria**, Revista de Filosofía Moral y Política, No. 17, Noviembre, 1997.
- MATSUMOTO, D. *Face, Culture, and judgements of anger and fear: ¿do the eyes have it?*.1989
- METZ, Ch., **Lenguaje y cine**. Barcelona, Planeta, 1973. **Langage et cinéma**, Paris, Larousse, 1971.
- MIGUEZ, José Antonio, Prólogo de *El equilibrio pasional en la doctrina estoica y en la de San Agustín: estudio sobre dos concepciones a través de un problema antropológico*. Madrid: Instituto Filosófico Luis Vives, 1945.
- MILLER, S.B., FRIESE, M., DOLGOY, L., Sita, A., LAVOIE, K. y CAMPBELL, T. *Hostility, sodium consumption, and cardiovascular response to interpersonal stress*. **Psychosomatic Medicine**, 60, 1998. 71-77.
- MITRY, J. **Estética y Psicología del cine**. Las estructuras. Madrid, S. XXI, 1963.
- MOLINER, María, **Diccionario de uso del Español**, Gredos, Madrid, 1998.

- MONTAIGNE, *Ensayos*, Libro I. **Ensayos completos**. Ed. Iberia. Barcelona, 1973.
- ODOM S. L., MCCONNELL, S. R. CHANDLER, L. K. *Acceptability and feasibility of classroom-based social interaction interventions for young children with disabilities*. **Exceptional Children**, Vol 60. 1993
- ORTONY, Andrew y Clore, Gerald, **La estructura cognitiva de las emociones**, Buenos Aires: 1996, Siglo XXI.
- OSGOOD, C., SUCI, G, Tannenbaum, P. **The Measurement of Meaning Urbana**, University of Illinois Press. 1957
- OVIDIO. **Metamorfosis**. Trad Francesco de Franceschi. Venecia, 1575.
- PAREYSON, L. **Conversaciones de Estética**, Visor, 1987.
- PASCAL, Blaise. **Discurso sobre las pasiones del amor. Pensamientos sobre la religión y otros asuntos**. Las cartas provinciales. Trad E. D'Ors y L. Ruiz Contreras. Librería El Ateneo editorial. Buenos Aires, 1948.
- PASCAL, **Pensamientos**, trad. Juan Domínguez Berrueta. Barcelona: Orbis, 1985. N. 316.
- PASOLINI, Paolo, **Ideología y lenguaje cinematográfico**, Corazón, Madrid, 1969.
- PLATÓN. **La política. Divini Platonis opera omnia** (Obras completas de Platón). Traducidas al latín por Marsilio Ficino. Convento de Santiago de Ripoli. Florencia, 1486.
- PLUTCHIK, R. **Emotion: Theory, research, and experience**: Vol. 1. New York: Academic. 1980.
- PLUTCHIK, R. **The Emotions**. Nueva York: University Press, 1991.
- PORFIRIO, en Estobeo, Ecl., 1, p.347, 21ss W, en **Stoicorum Veterum Fragmenta**, ed. J. Von Arnim.
- PORGES, S.W Vagal tone: *An autonomic mediator of affect*. In J.A. Garber and K.A. Dodge (eds.), **The Development of Affect Regulation and Dysregulation**. New York: Cambridge University Press, 111-128. . 1991.
- PORGES, S.W. *Vagal tone: An autonomic mediator of affect*. In J.A. Garber and K.A. Dodge (eds.), **The Development of Affect Regulation and Dysregulation**. New York: Cambridge University Press, 1991.
- PROPP, Vladimir. **Morfología skasky (Morfología del cuento)**. Traducción Lourdes Ortizedición. Fundamentos. España, 1977.

- REDDY, William M. *Against Constructionism*, in **Current Anthropology**, Vol. 38, Number 3, Jun. 1997. The University of Chicago Press.
- RICOEUR, Paul. La vida: un relato en busca de narrador en Educación y Política, Bs. As., Ed. Docencia, 1984. pp. 45-58.
- RICOEUR, Paul. **Lo voluntario y lo involuntario**, trad JC. Gorlier. Buenos Aires, Ed Docencia. 1986. Le **volontaire et l'involontaire**. Philosophie de la volonté. Ed. Aubier. París, 1963.
- RIST, J. M. **La filosofía estoica**, Barcelona: Grijalbo, 1995. 1969 primera edición en inglés.
- ROSALDO, M. Z. **Knowledge and pasión: Ilongot notions of self and social life**, Cambridge University Press, 1980.
- ROSENFELD, Howard. M. *Conversational Control Functions of Nonverbal Behavior* in Siegman, A.W. and B. Pope (eds.) **Nonverbal Behavior and Communication**. Hillsdale, NJ: Erlbaum.) 1978
- RUBIO ANGULO, Jaime , **Explicar-Comprender**. Hermenéutica y Ciencias Sociales: problemas metodológicos, Mimeo. 1988
- RUBIO ANGULO. Jaime, **La emoción, forma corporal de lo involuntario**. Ponencia presentada en el seminario Emociones. Pontificia Universidad Javeriana. Marzo de 2003.
- RUSSELL, J. A. **Culture, scripts, and children's understanding of emotion**. Cambridge: University of Cambridge Press. Ed. Harris. 1989.
- RUSSELL, James y Sato, Kaori, *Comparing Emotion Words Between Languages*, in **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Jul 95, Vol. 26 Issue 4, pp 384-392.,
- RYLE, Gilbert. **El concepto de lo mental**, Buenos Aires: Paidós, 1967.
- SALVADOR CUESTA. **El equilibrio pasional en la doctrina estoica y en la de San Agustín: estudio sobre dos concepciones a través de un problema antropológico**. Madrid: Instituto Filosófico Luis Vives, 1945.
- SAN AGUSTÍN, **Confesiones**. Barcelona: Editorial Iberia, 1976. Traducción de Eugenio de Zeballos. Capítulo XII, 18.
- SANTO TOMÁS, **Cuestiones disputadas sobre el alma**, Pamplona, Eunsa, 1999.
- SARTRE, JP. **Bosquejo de una teoría de las emociones**. Alianza Editorial. 1980. Bosquejo de una teoría de las emociones. Ed. Herman. París. El libro de bolsillo. Ed. Alianza. Madrid, 1965.

- SCHEFLEN, A. *Sistemas de comunicación humana*, en Bateson, Gregory y otros (Selección e introducción de Winkin, Y.); "**La Nueva Comunicación**", Editorial Kairós, Barcelona, España, 1987.
- SCHEFLEN, Albert., **Body Language and the Social Order: Communication as Behavioral Control**. Englewood Cliffs (NJ): Prentice, 1973.
- SCHERER, Klaus R. BANCE, Rainer; WALLBOTT, Harald, *Emotion inferences from vocal expression correlate across languages and cultures*, journal for **Cross-cultural psychology**, Jan 2001, Vol 32, Issue 1 pp76-93.
- SCHERER, Klaus R.; Ceschi, Grazia, *Criteria for Emotion Recognition From Verbal and Nonverbal Expression: Studying Baggage Loss in the Airport*, in **Personality & Social Psychology Bulletin** Mar2000, Vol. 26, Issue 3, pp 327-340.
- SCHIMMACK, Ulrich. *Cultural Influences on the recognition of emotion by facial Expressions*, in **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Jan 96, Vol. 27 Issue 1
- SÉNECA, **Stoicorum Veterum Fragmenta**, ed. J. Von Arnim. 1905.
- SORLIN, Pierre, **Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana**, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- SPINOZA, B., *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editorial Nacional, 1975. Parte tercera: la naturaleza y el origen de la afectividad. **Ética. Demostrada según el orden geométrico**. Ed. Alianza. 1677.
- STEPHAN, Cookie y otros, *Emotional Expresión in Japan and The United States* in **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Nov 98, Vol. 29 Issue6, pp728-749.
- SULLIVAN, Laurie and, Kirkpatrick, Sue. *Facial Interpretation and component consistency in Genetic, Social & General Psychology Monographs*, Nov 96, Vol. 22, Issue 4, pp391-405
- TARKOSKI, Andrei, **Esculpir en el tiempo**, *Reflexiones sobre el cine*, traducido por Enrique Banús, Rialp, Madrid 1991. Título original: **Sapetschatljonnoje Wremja**. Edición inédita en ruso. *Sculpting In Time. Reflections On The Cinema*, por Kitty Hunter-Blair, (1.ed)1986 The Bodley Head Ltd, Londres; (2.ed)1989 rev., Faber and Faber Ltd, Londres. Y en Estados Unidos: University of Texas Press, Austin 1989.
- TMMERS, Monique. *Gender Differences in Motives form Regulating Emotions*, in **Journal of Black Psychology**, Aug 98, Vol. 24, Issue 3 pp. 335-351.

- TODOROV, Tzvetan. **La conquista de América. El problema del otro.** México: Siglo XXI Editores. 1987.
- TORRES, Nubia, *El psicoanálisis y los afectos*, Seminario sobre emociones, Facultad de Psicología, Universidad Javeriana, Bogotá, abril de 2003.
- VIGARELLO, G *El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana* en Michel Feher (Ed.), **Fragmentos para una historia del cuerpo humano**, Tomo II, Madrid, Taurus. 1991
- VILLAR, Alicia, *Descartes: la pasión por la verdad*, en **Razón y Fe**, diciembre de 1996, Madrid, pp.415-426.
- VV.AA, **El personaje dramático**, Madrid, Taurus, 1985.
- WALDEN. *Production and discrimination of facial expressions by preschool children*, **Child Dev.** 1982 Oct;53 (5):1299-1311, Field TM, Walden TA.
- WALZER, Arthur E. *Campbell on the passions: A rereading of the Philosophy of Rhetoric*, in **The Quarterly Journal of Speech**, Minnesota: Speech Communication Association Feb 1999.
- WATZLAWICK, Paul. **The pragmatics of human communication**, Norton, New York, 1967.
- WIERZBICKA, Anna, *Human emotions: ¿universal or culture sepecific?*, in **American Anthropologist**. Vol 88, Number 3. Sept/86. American Anthropological Association. Pp 584-593.
- WITTGENSTEIN, L. **Last writings on the philosophy of psychology**, Blackwell, Oxford, 1980.
- WITTGENSTEIN, **Remarks on de Philosophy of Psychology**, Blackwell, Oxford, 1980, Vol, 1, 458.
- ZAJONC, R. B. & McIntosh, D. N. *Emotions Research: Some Promising Questions and Some Questionable Promises*, in **Psychological science**. Vol. 3, No 1. 70-74. 1992.
- ZAJONC, R. B. *The interaction of affect and cognition* in Scherer, K.R. & Ekamn, P., **Approaches to Emotion**. Lawrence Erlbaum Associates, 1984.
- ZAJONC, R.B., *Feeling and thinking: preferences need no inferences*. **American Psychologist**, 35, 151-175. 1980.
- ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la imagen**, Madrid, Cátedra, 1995.



## ANEXOS



# ANEXO 1

## 1. Admiración

1 (s. XVI al XXI) *f.* Acción de admirar o admirarse (Dispensar ~, profesar ~, sentir ~, tener ~, tributar ~, causar ~, despertar ~, producir ~, provocar ~)

2 Cosa admirable.

3 *Psicol.* Sentimiento complejo de novedad, extrañeza, sorpresa, estupor producido por la contemplación de objetos que exceden la capacidad intelectual.

**ADMIRAR** (l. -ari)

1 *tr.* Ver o contemplar con sorpresa, placer o entusiasmo [una cosa]: admirábamos su talento; ~ un cuadro; ~ a los grandes capitanes; *prnl.*, significando sorpresa: se admiraban de su talento.

2 (s. XVII al XXI) Causar una cosa sorpresa o placer: su talento admiraba a todo el mundo.

3 Tener en singular estima [a una persona o cosa que de algún modo sobresale en su línea].

4 Experimentar hacia algo o alguien un sentimiento de gran estimación, considerando la rareza o dificultad que envuelve la cosa admirada o sintiéndose uno mismo incapaz de ser o hacer lo mismo.

5 Extrañar mucho un suceso que ocurre contra todas las probabilidades: Me admira que no le hayan metido a la cárcel.

6 Contemplar u observar con deleite o aprecio [a alguien o algo bello]

**Usos e ideas afines**

1. Dejar [o quedarse] ABSORTO [o ATÓNITO], caerse la BABA, dejar [o quedarse] con la BOCA abierta, estar pendiente de la BOCA de, dejar [o quedarse] BOQUIABIERTO, llevarse de CALLE, cautivar, estar CHOCHO por ~, hacer[se] CRUCES, embelesar[se], embobar[se], enajenar[se], encandilar[se], \*entusiarsmar[se], tirar [o caerse] de ESPALDAS, mirarse como en un ESPEJO, estar por, dejar [o quedarse] ESTÁTICO, \*estupefacto, \*extasiar, fascinar, dar el GOLPE, hacerse con, maravillarse, dejar [o quedarse] PASMADO [PATIDIFUSO o PATITIOSO], causar SENSACIÓN, suspender, dejar [o quedarse] SUSPENSO. ► Culto, éxtasis, fanatismo. ► Aureola, halo, nimbo. ► Cosa de ver, COSA no [o nunca] vista, maravilla, pasmo, portento, prodigio, sensación. ► ¡Ah!, ¡anda!, ¿así...?, ¡atiza!, ¡diablo!, ¡gua!, ¡ha!, ¡o!, ¡oh!, ¿es POSIBLE?, ¡VIVIR para ver!. ► \*Aspaviento, persignarse, santiguarse. ► Pasmado. ►

**Sinónimos**

1 *f.* **maravilla, asombro, sorpresa, pasmo, estupor; desprecio.** *Se utiliza sorpresa cuando la admiración es inesperada. Admiración, pasmo y estupor siguen una serie intensiva.*

2 **amor, asombrar, deslumbrar, extrañar, fascinar, ofuscar, pasmar, requiebro, sorprender.**

## 2. Desesperación

1 (s. XVIII al XXI) *f.* Pérdida total de la esperanza.

2 *fig.* Alteración extrema del ánimo causada por la consideración de un mal irreparable o por la impotencia de lograr éxito.

3 Cosa que la causa: ser [una cosa] una ~, ser sumamente molesta.

4 Estado de desesperado (exasperado, impaciente o furioso)

5 (*Rel catól*) Falta de esperanza en la salvación eterna o en los medios para conseguirla.

6 (s. XVI al XXI) Alteración extrema del ánimo causada por cólera, despecho o enojo.

**DESESPERAR** (*des-* + *esperar*)

1 (s. XVI al XXI) *intr.-prnl.* Desesperanzar: ~ de la pretensión. -

2 (s. XVI al XXI) *tr.* Impacientar, exasperar [a uno]. -

3 *prnl.* Despecharse hasta el punto de cobrar horror a la vida.

4 *intr.* Perder la \*esperanza de cierta cosa: 'Desespero ya de encontrarlo'

5 Quitar [o perder] la tranquilidad, poner[se] inquieto o desazonado: 'Le desesperaba ver que no podía hacer lo que quería'.

**6** Quitar [o perder] la tranquilidad por la insistencia en una cosa que molesta o disgusta: 'Me desespera con su terquedad. Me desespera verla todo el día mano sobre mano'.

**7** *prnl.* Sentir y mostrar con lamentaciones, gestos, etc., \*disgusto violento por un contratiempo grave.

**8** (s. XVI al XXI) Despecharse hasta el punto de tener horror a la vida.

#### *USOS E IDEAS AFÍNES*

Darse con la cabeza [cabezadas, cabezazos] contra la pared, tocar [coger o agarrar] el CIELO con las manos, caer en la DESESPERACIÓN, entregarse a la DESESPERACIÓN, DESHACERSE, ENFURECERSE, ponerse FURIOSO, ponerse como [volverse] LOCO, tirarse de los PELOS, ponerse RABIOSO.

Se hala los pelos.

Si ton ni son.

A tontas y a locas.

Corre como loco.

A la topa tolondra.

A la loca.

Se comió las uñas.

#### **Sinónimos**

Desazonarse, encolerizarse.

### **3. Espanto**

**1** *m.* Miedo súbito y fuerte.

**2** (s. XIII al XXI) Asombro, consternación.

**3** (s. XIX al XXI) Amenaza con que se infunde miedo.

**4** Enfermedad causada por el espanto.

**5** **Amér.** Fantasma, aparecido.

**6** *m.* Miedo muy intenso, que impulsa a huir. ~ \*Terror.

**7** \*Horror causado por un espectáculo terrible o cruel.

**8** (*inf.*) Se usa hiperbólicamente como cosa muy desagradable: '¡Qué espanto! He engordado más de diez kilos en el último mes'.

**9** Susto causado a un animal y que generalmente le hace huir.

**10** Muy grande o extraordinario.

**11** (s. XVI al XVIII) Admiración o asombro por alguna novedad.

**12** *Ecuador y Chile.* Enfermedad de los niños que se manifiesta por su timidez y flaqueza.

#### *Usos e ideas afines*

Curado de ESPANTO: Impasible ante cualquier cosa por estar acostumbrado a todo.

Se fue de p'atrás

Se quedó boquiabierto

Se me pone la carne de gallina

Se le pararon los pelos

Fue como una aparición

Me quedé frío

Se quedó estupefacto

Huyó como una rata

#### **Sinónimos**

**1.** *m.* **susto** \*, **sobresalto** \*, **miedo** \*, **temor** \*, **pavor** \*, **terror** \*.

**2.** **amenaza**.

**3.** **horror** \*.

## 4. Esperanza

**1** (s. XIV al XXI) *f.* Confianza de lograr una cosa, de que la cosa deseada se realice: dar ~ a uno, darle a entender que puede lograr lo que solicita o desea. Se usa a menudo en pl; dar, tener, concebir esperanzas.

**2** Lo que es objeto de dicha confianza.

**3** (s. XIV al XXI) Virtud teologal por la cual se aguarda de Dios su gracia en este mundo y la gloria eterna en el otro.

**4** Persona o cosa en que alguien confía para conseguir algo: 'El trasplante de corazón es su última esperanza'.

**5** (s. XII al XXI) Sentimiento que nace de considerar como posible lo que se desea.

**6** Sentimiento que nace de considerar que [algo] nos será favorable o que [alguien] actuará según nuestro deseo.

**7** Probabilidad [de algo].

### USOS E IDEAS AFÍNES

Alimentarse de ESPERANZAS: Lisonjearse con poco fundamento de conseguir lo que se desea o pretende.

Estado de buena ESPERANZA: Embarazo, preñez.

La dulce espera.

La luz al final del túnel.

Verde

Con el corazón henchido.

Detrás de aquella nube siempre brillará el sol.

Después de la tempestad viene la calma.

No todo está perdido.

Poco a poco.

La esperanza es lo último que se pierde.

### Sinónimos

**1. f. confianza, creencia, ilusión.** *Ilusión se utiliza cuando la esperanza tiene poco o ningún fundamento real.*

## 5. Impaciencia

**1** (s. XVI al XXI) *f.* Falta de paciencia.

**2** *f.* Cualidad de impaciente. Estado del que tiene impaciencia. \*Impaciente.

**3** Desazón causada por la pesadez o importunidad de alguien. Exasperación

### USOS E IDEAS AFÍNES

Agitado, ansioso, apurón, excitado, inquieto, \*intranquilo, nervioso, vehemente. ► \*Angustia, ansia, ansiedad, apurón, comezón, desasosiego, excitación, fiebre, hormigueo, hormiguillo, impaciencia, inquietud, intranquilidad, nerviosidad, nerviosismo, tensión. ► Febril. ► Arder, estar en ASCUAS, hacer perder la CALMA, sacar de sus CASILLAS, derretirse, desesperar[se], deshacerse, no tener ESPERA, \*exasperar[se], no ver la HORA de, impacientar[se], ponerse NERVIOSO, perder [o hacer perder] la PACIENCIA, pudrir[se], repudrirse, pudrir [o quemar] la SANGRE, perder [o hacer perder] la TRANQUILIDAD, estar en VILO, estar VOLANDO. ►

Desesperante, interminable, largo, mortal. ► ¡Bueno!, ¡BUENO está lo bueno!, ¡ya está BIEN!, esta es la HORA en que. ► El que ESPERA desespera; matar la GALLINA de los huevos de oro; no por mucho MADRUGAR amanece más temprano; no se ganó ZAMORA en una hora; ¡todo se ANDARÁ!

Como marido en sala de parto.

Se fumaba hasta los dedos.

### Sinónimos

**1. f. desasosiego, inquietud, intranquilidad, ansiedad.**

## **Inquietud**

- 1 (s. XVI al XXI) *f.* Falta de quietud, desasosiego, desazón.
- 2 Alboroto, conmoción.
- 3 Inclinación del ánimo hacia algo, en esp. en el campo de las artes.
- 4 *f.* Estado de inquieto.
- 5 («Tener, Ser persona de [o sin] inquietudes»; gralm. pl.) \*Preocupaciones de orden espiritual, ambición, etc.

## **Inquieto**

- 1 [Pers. o animal] que muestra cierta agitación nerviosa que le hace moverse mucho.
- 2 [Pers.] que tiende a promover agitación o desorden.
- 3 [Pers.] que tiende a dedicarse a cosas nuevas.
- 4 (s. XV al XXI) Que no está quieto o es de índole bulliciosa.
- 5 (s. XVIII al XXI) Desasosegado por una agitación del ánimo.
- 6 (s. XVI y XVIII) Tremolante, que se agita en el aire.

### **USOS E IDEAS AFÍNES**

Como perro con gusano

## **Sinónimos**

1. *f.* **intranquilidad, zozobra, desazón, desasosiego, ansiedad\*, ansia, agitación, angustia, congoja, tribulación, desatiento, incomodidad\***;
2. **alboroto, conmoción, sobresalto\***;
3. **disforia, (med.) malestar**;

## **6. Resignación**

- 1 (s. XVI al XXI) *f.* Entrega voluntaria que uno hace de sí poniéndose en las manos de otro.
- 2 Resigna, acción y efecto de resignar.
- 3 (s. XVIII al XXI) Conformidad, tolerancia y sufrimiento en las adversidades.
- 4 *f.* Acción de resignar un cargo, etc.
- 5 Acción de resignarse.
- 6 Cualidad o estado de resignado.

## **Resignar**

- 1 (s. XV al XXI) *tr.* Renunciar [un beneficio eclesiástico] a favor de un sujeto determinado.
- 2 (s. XVIII al XXI) *en gral.* Entregar una autoridad el mando a otra en circunstancias excepcionales.
- 3 (s. XVIII al XXI) *prnl.* Conformarse, entregar su voluntad, condescender: resignarse con su suerte.
- 4 *prnl.* \*Conformarse con una cosa irremediable, generalmente después de haber luchado inútilmente contra ella: 'No le queda más remedio que resignarse con su ceguera. Se resigna a ser el último en todas partes'.
- 5 Aceptar [algo negativo] renunciando a luchar para evitarlo.

### **USOS E IDEAS AFÍNES**

Bajar [o doblar] la CABEZA, encogerse de HOMBROS, sobrellevar. ► Filosofía, paciencia, resignación. ► Paciente, resignado, santo. ► ¡Está BIEN...!, ¡alabado [o bendito] sea Dios!, ¡vaya por Dios!, ¡qué le vamos [o qué se le va] a HACER!; a lo hecho, PECHO; ¡qué REMEDIO!, ¡cómo ha de SER! ►

Así es la vida.

Unas son de cal y otras de arena.

Se entregó.

Quemó las velas.

Qué más da.

A lo hecho pecho.

Dios sabe como hace sus cosas.

Será de Dios.  
No hay más remedio.  
Hay que sufrir.  
La vida no es color de rosa.

### **Sinónimos**

**Conformarse.**

## **7. Sorpresa**

- 1** (s. XVIII al XXI) *f.* Acción de sorprender: coger a uno de ~, hallarse desprevenido, sorprenderle.
- 2** Efecto de sorprender.
- 3** Cosa que da motivo para que alguien se sorprenda: en este sobre encontrarás una ~.
- 4** *f.* Impresión causada por una cosa \*inesperada: 'Me causó sorpresa encontrarle allí'
- 5** («Dar una») Impresión, generalmente de alegría, producida a alguien haciendo una cosa que no espera: 'Les pienso dar una sorpresa llegando sin avisar'.
- 6** Particularmente, objeto de regalo que se oculta en una cosa.
- 7** Operación de \*guerra que coge desprevenido al enemigo.

### **SORPRENDER**

- 1** (s. XVIII al XXI) *tr.* Coger desprevenido [a uno]: ~ a uno con alguna noticia; ~ en el hecho.
- 2** *fig.* Descubrir [lo que otro ocultaba o disimulaba]: ~ un secreto. -
- 3** *tr.-prnl. fig.* Conmover o maravillar [a uno] con algo imprevisto o raro: sorprenderse de la bulla.
- 4** *tr.* Causar la impresión correspondiente en alguien cierta cosa que aparece u ocurre inesperadamente: 'Nos sorprendió llegando sin avisar'.
- 5** \*Descubrir a alguien que no esperaba ser visto, haciendo cierta cosa o en cierta forma, generalmente con disgusto suyo: 'La sorprendieron las visitas cuando estaba sin arreglar. Sorprender *in fraganti*'.
- 6** Engañar o burlar [la buena fe de alguien].

### **USOS E IDEAS AFÍNES**

Anonadar, dejar con la BOCA abierta, caer como una BOMBA, dejarse CAER con..., descolgarse, \*destaparse, coger de NUEVAS, paralizar, pasmar, salir[se] con, saltar con. ► Atónito, con la BOCA abierta, boquiabierto, desconcertado, estupefacto, extrañado, frío, sin habla, helado, de hielo, con los ojos muy abiertos, parado, pasmado, patidifuso, patitieso, petrificado, de una PIEZA, planchado, seco, suspenso, turulato. ► Hacerse de NUEVAS. ► \*Chasco, escopetazo, golpe, sorpresa, trabucazo. ► CAJA de sorpresas. ► Emboscada, encamisada, \*estratagema, GOLPE de mano. ► \*Extraño, extraordinario, gracioso, grande, de lo que no HAY, impresionante, imprevisto, inaudito, \*incomprensible, inconcebible, increíble, \*inesperado, insólito, insospechado, mágico, maravilloso, milagroso, pasmoso, portentoso, prodigioso, \*raro, \*repentino, sensacional, sobrenatural, sorprendente, sorpresivo, tremendo, lo nunca VISTO. ► Por ARTE de encantamiento, por ARTE de magia. ► ¡Uy!, donde menos se piensa salta la LIEBRE, ¡ave MARÍA!, parece MENTIRA, ¡dichosos los ojos que te ven!, recórcholis, ¡habrás visto!

Donde menos se piensa, salta la liebre.

Abrió los ojos.

Quedó boquiabierto.

No me lo esperaba.

Guau.

Vaya.

Con las manos en la masa.

### **Sinónimos**

**1. f. admiración\*, asombro, estupor, pasmo, campanada, susto, impresión.**

## 8. Ira

(Del lat. «ira»; v. «airado, airar, iracundo, irascible». «Provocar ~; Acometer ~; Estar poseído de ~; Encenderse en ~, Llenarse de ~; Bramar, Mugir, Rugir de ~; Desahogar, Descargar, Desfogar; Acceso de ~, Arrebato de ~, Ataque de ~; Ciego de ~».)

**1** Cólera. Furia. Furor. Rabia. Enfado muy violento, en que se pierde el dominio sobre sí mismo y se cometen violencias de palabra o de obra: 'Destrozó el coche en un arrebato de ira'. ☞ A veces tiene el mismo sentido justiciero que «cólera»: 'La ira divina'.

**2 f.** Pasión violenta que mueve a indignación y enojo.

**3** Deseo de venganza, según orden de justicia.

**4** Deseo de injusta venganza.

**5 fig.** Furia de los elementos.

**6 f., pl.** Repetición de actos de saña o venganza.

### USOS E IDEAS AFÍNES

IRA SORDA. Enlace frecuente.

Descargar alguien SU IRA contra una cosa o una persona que se expresa. Hacerles sufrir las consecuencias de ella aunque no sean la causa.

¡IRA DE DIOS! Exclamación de \*cólera o \*enfado, desusada en lenguaje actual.

Enverdecer de IRA.

Crujir los dientes, exaltarse la bilis.

ESTÁ ARREBATADO.

SE SALIÓ DE LA ROPA.

### Sinónimos

**1. f. furor, furia\*, rabia, cólera, irritación, enojo, indignación\*, coraje, enfado, molestia. Rabiarse, encolerizarse, enfurecerse.**

## 9. Abatimiento

**1** Acción de \*abatir[se]. ☞ Estado de abatido.

### ABATIR

**1 tr.** Derribar, echar por tierra [alguna cosa]: ~ un árbol al suelo.

**2** Derribar, hacer caer a tierra [una pieza de caza].

**3** Hacer que baje [una cosa]: ~ la bandera.

**4** Inclinar, poner tendido [lo que estaba vertical].

**5 tr.-prnl. fig.** Humillar.

**6** Hacer perder o perder las fuerzas, el ánimo, el vigor: abatirse por, o en, la enfermedad; abatirse de espíritu; aquella enfermedad le abatió.

### ABATIRSE

**1** Descender» una cosa que está en el aire; por ejemplo, una \*ave o un avión: 'El águila se abatió sobre su presa'.

**2** Ceder, \*doblegarse o \*rendirse». Cesar en una actitud de ataque o de resistencia: 'Sólo se abatió ante los ruegos de su madre'.

**3** Ponerse abatido (desanimado o triste).

**4 fig.** Postración física o moral de una persona.

### USOS E IDEAS AFÍNES

\*Abandonarse, \*abrumar[se], \*achicar[se], acobardarse, acochinar[se], acuitar[se], afligirse, agobiar[se], amilantar[se], angustiar[se], aniquilar[se], \*anonadar[se], \*apabullar[se], apenar[se], aplanar[se], aplastar, apocar[se], \*ceder, \*debilitar[se], decaer, dejarse, deprimir[se], derribar[se], desalentar[se], \*desanimar[se], descorazonar[se], descuajar, desesperanzar, desfallecer, desinflar[se], desmayar, desmoralizar[se], desnervar[se], desnerviar[se], encoger[se], enervar[se], enflaquecer, flaquear, hundir[se], postrar; sentirse agobiado, caerse el alma a los pies, dejarse caer.

Abollado, alicaído, aliquebrado, hecho añicos, apocado, avefría [ave fría], cabizbajo, caído, decaído, derribado, desanimado, desconsolado, \*deshecho, desmayado, desmazalado, hecho un guiñapo, hundido, lánguido, melancólico, hecho migas, miserable, muerto, mustio, pobre, hecho polvo, sombrío, hecho un trapo, \*triste, hecho trizas.

Abajamiento, depresión, desaliento, desánimo, desengaño, desesperanza, flaquea, melancolía, morriña, postración, tristeza.

\*Débil. \*triste».

Está friquiado.

Hecho un guiñapo.

Como un gusano.

## Sinónimos

**1. m. decaimiento, desfallecimiento, agotamiento, desaliento\*, desánimo, postración, aplanamiento, depresión\***; **animación, ánimo, aliento.** *Abatimiento y decaimiento son accidentes que pueden afectar al cuerpo y al alma. Desfallecimiento y agotamiento se refieren a estados puramente físicos. Desaliento y desánimo, a estados de ánimo puramente morales. Postración y aplanamiento expresan con más intensidad los estados aludidos, y se aplican lo mismo a lo físico que a lo moral.*

**2. humillación, apocamiento, rebajamiento, abyección; nobleza**

## 10. Cólera

1 (fem.). Bilis.

2 (fem.); «Montar en ~. Sufrir un acceso [ataque] de ~; Descargar; Deponer». Furia. Ira. Enfado muy violento en que el que lo experimenta grita, se agita y se muestra agresivo.

3 *fig.* Ira, enojo, enfado: montar uno en ~, airarse, encolerizarse; tomarse uno de la ~, perder el uso racional por la vehemencia de la ira.

### COLÉRICO

(Estar ~).

1 Descompuesto. Encolerizado. Enfurecido. Furibundo. Furioso». Poseído de cólera. ♂ («Ser»). «Irascible. Violento». Propenso a la cólera.

### USOS E IDEAS AFÍNES

Arrebato, berrenchín, berrinche, coraje, desesperación, despecho, furia, furor, ira, iracundia, \*irritación, irritación sorda, perra, perrera, rabia, rabieta, saña, soberbia, veneno, violencia.

Acceso, arranque, arrebato.

\*Brusquedad.

A sangre caliente.

Airado, arrebatadizo, borracho, botafuego, bravo, \*cascarrabias, ceñudo, colérico, corajudo, energúmeno, fiero, frenético, furibundo, furiente, furioso, furo, geniazo, iracundo, irascible, \*irritable, paparrabias, pólvora, polvorilla, poseído, malas pulgas, pulguillas, \*rabetas, rabetillas, rabioso, hecho un torete, torvo, tufillas, violento.

¡Ira de Dios!, ¡Vive Dios!» y otras exclamaciones de \*amenaza, \*enfado, etc.

«\*Encolerizar[se]. \*Enfadar[se]. \*Indignar[se]. \*Irritar[se]. \*Pasión».

DESCARGAR una persona SU CÓLERA en alguien o algo. Hacer sufrir las consecuencias de ella a la persona o cosa en cuestión, aunque no tenga la culpa de la cosa que la provoca.

Poner el grito en el cielo.

Se salió de sus casillas.

Mata y come del muerto.

Descompuesto.

Le hierve la sangre.

Se salió del guacal.

Voló mierda al zarzo.

## Sinónimos

1. f. ira, rabia, furia\*, furor, irritación, enojo, saña, arrebato, enajenamiento, bilis, hiel, indignación\*. encolerizarse, airarse, enfadarse. indignarse.

## 11. Serenidad

1 Cualidad o estado de sereno:

2 «Quietud».

3 Estado del tiempo cuando no está alterado por ningún fenómeno atmosférico que lo haga desapacible: 'La serenidad de la tarde'.

4 (Conservar; Turbar; Recobrar, Recuperar). «\*Tranquilidad». Estado de la persona no alterada por la ira u otra pasión, o por el miedo o estado de ánimo semejante.

5 (Conservar). Cualidad de la persona que conserva en los momentos de peligro o ante un suceso imprevisto la capacidad de obrar como conviene.

### SERENO

(Del lat. *serenus*, tranquilo, sin nubes, sereno, puro, feliz; el significado «ambiente de la noche» puede explicarse porque como ambiente al que se exponen ciertas cosas, sólo es aprovechable si la noche es despejada.)

1 (adj.; aplicado al cielo o al tiempo). «\*Despejado». Sin nubes o niebla.

2 Cuando se dice, por ejemplo, 'una tarde serena', se alude también a la calma del ambiente.

3 (aplicado a personas y, correspondientemente, a su estado de ánimo, aspecto o palabras —poco a las acciones, aunque sí se aplica, por ejemplo, a «resolución»—). No perturbado por alguna pasión o una alteración de ánimo tal como el miedo.

### USOS E IDEAS AFÍNES

Aplomado, dueño de sí, \*impasible, reposado, sosegado, \*tranquilo. Aplomo, calma, dominio de sí, equilibrio, imperturbabilidad, \*inalterabilidad, presencia de ánimo, sangre fría. A sangre fría. Recobrase, reponerse, reportarse, componer el semblante, serenarse. \*Desapasionado.

\*Inalterable. \*Indiferente. \*Valiente.

Duerme como un bebé.

Nada lo perturba.

Va de locha.

No lo mueve un terremoto.

Perro viejo late echado.

## Sinónimos

1 f. sangre fría, impavidez, entereza\*, imperturbabilidad, calma\*, tranquilidad, sosiego, reposo\*. *Sangre fría e impavidez denotan valor y tranquilidad de ánimo ante el peligro.*

2 adj. **claro, despejado**. *Se trata del tiempo atmosférico.*

3 **apacible, sosegado, tranquilo, quieto\*, bonancible\*, templado, impávido\***. *Templado e impávido se dicen del que se conserva sereno ante el peligro o la dificultad.*

## 12. Humildad

1 (fem.). Cualidad de humilde, en cualquier acepción: 'Contestar con humildad. Se avergüenza de la humildad de su familia'.

2 Particularmente, \*virtud cristiana contrapuesta al orgullo o la vanidad.

Humildad de garabato. *Humildad afectada.*

3 f. Virtud derivada del sentimiento de nuestra bajeza.

4 Acto de humildad.

5 Condición inferior, esp. la social: la ~ de su cuna, de su trabajo, de sus méritos.

### HUMILDE (l. -ari)

1 (Del lat. «húmilis», de «humus», tierra; lo mismo que «humano» y que «HUMUS»). Adj. aplicado a las personas, a su condición o clase social, a su aspecto o sus vestidos, etc. Aunque, a veces, se emplean indistintamente «humilde» y «modesto», «humilde» expresa un grado menos en la escala de las posiciones económicas y sociales; puede, por ejemplo, decirse 'un modesto propietario', pero sería impropio decir un 'humilde propietario').



2 Pertenciente a una clase social de las que viven muy pobremente de su trabajo, pero no miserablemente: 'Una humilde lavandera. De familia humilde. De humilde extracción'.

3 Se aplica a la persona que practica la virtud de la humildad. ⚔ («Estar, Ser»). Se dice de la persona que, por tendencia natural o en alguna ocasión o con alguien, adopta actitud de persona inferior o más modesta.

V. «su humilde SERVIDOR».

#### USOS E IDEAS AFINES

«Bajo, derribado, terrero. Apocado, deferente, encogido, \*modesto, modoso, \*respetuoso, servicial, \*tímido. Evangélico, franciscano, seráfico. Acatar, humillarse. Servil. Arrogante, encumbrado, \*impertinente, \*insolente, \*soberbio. \*Dócil. \*Humillarse. \*Insignificante. \*Modesto. \*Pobre».)

#### SINÓNIMOS

##### 1 Modestia

## 13. Miedo

1 (Del lat. «metus»; v.: «medroso, meticulado; amedrentar». «Dar, Inspirar, Poner -ant.-; Coger, Sentir; Tener; Cundir, Propagarse»; se construye en general con «de» con un complemento verbal: 'tiene miedo de que me entere [de venir]'; y con «a» con un complemento nominal: 'tienes miedo a los fantasmas', pero también se oyen o leen sin extrañeza construcciones como 'tiene miedo a equivocarse' o 'tengo miedo de los toros'.)

2 Estado afectivo del que ve ante sí un \*peligro o ve en algo una causa posible de padecimiento o de molestia para él: 'Tiene miedo de caerse'.

3 «Temor». Creencia de que ocurrirá o puede ocurrir algo contrario a lo que se desea: 'Tengo miedo de no llegar a tiempo si me entretengo más'.

4 *m.* Perturbación angustiosa del ánimo por un peligro real o imaginario: ~ cervical, fig., el grande o excesivo.

5 Recelo o aprensión que uno tiene de que le suceda una cosa contraria a lo que deseaba.

#### USOS E IDEAS AFINES

MIEDO CERVICAL. Miedo muy grande.

M. INSUPERABLE (derecho). Miedo, como circunstancia atenuante o eximente de un delito.

CAGARSE DE MIEDO (soez). «Morirse de miedo».

EL MIEDO GUARDA LA VIÑA. Frase de significado claro.

MORIRSE DE MIEDO. Tener mucho miedo.

MUCHO MIEDO Y POCA VERGÜENZA. Expresión humorística con que se comenta el miedo de alguien o se alude a que a alguien le acomete el miedo de que ocurra una cosa que es consecuencia de una acción que podía y debía haber evitado.

(V. «\*inconsecuencia».)

TEMBLAR DE MIEDO. Además de con su significado material, se emplea hiperbólicamente con el significado de «tener mucho miedo».

Sufijo, «-fobia»: 'agorafobia, hidrofobia'.

« \*Alarma, aprensión, \*desconfianza, espantada, espanto, estremecimiento, horror, horrura, mieditis, pánico, pavor, pavora, recelo, respeto, sobrecogimiento, \*sospecha, \*susto, temor, \*terror.

\*Achicar[se], estar con el alma en [pendiente de] un hilo, \*asustar[se], \*atemorizar[se], cagarse, no llegar la camisa al cuerpo, temblar las carnes, dar diente con diente, \*encogerse, no quedar gota de sangre en el cuerpo [en las venas], \*intimidar[se], morirse de miedo, hacerse un nudo en la garganta, cerrar los ojos, arrugarse [encogerse] el ombligo, ponerse los pelos de punta, recelar, remosquear, no saber dónde meterse, \*sospechar, estar temblando -temblar-, temblar, \*temer, no tenerlas todas consigo, zurrarse.

Asustadizo, \*cobarde, espantadizo, medroso, meticulado, miedoso, más muerto que vivo, pálido, \*pusilánime, \*tímido, timorato.

\*Temible, \*terrible.

Bu, \*coco, cuco, \*demonio, duende, espantajo, espectro, fantasma, gomia, quimera, trasgo.

El diablo las carga, no sea el diablo que, ¡Dios mío!, ¡Dios nos coja confesados!, ¡Dios quiera...!, quiera Dios, ¿en qué pararán estas misas?

\*Valiente.

\*Achicarse. \*Amenazar. \*Asustar. \*Atemorizar. \*Intimidar. \*Peligro. \*Sospechar. \*Susto.

\*Temer. \*Tímido. \*Vergüenza».

#### SINÓNIMOS

**1 m. recelo, temor\*, espanto, pavor, pánico, medrana, jindama\*, cobardía, terror\*, cagalera.** (col.) **cerote; valor, tranquilidad, audacia.** *Siguen una serie intensiva: recelo, temor\* (daño supuesto); miedo (daño real o supuesto); espanto, pavor y terror (con señales exteriores del estado psíquico); pánico es terror colectivo. Miedo ocupa la posición central de la serie, y puede sustituir a cualquiera de ellos. Medrana es col. y poco usado; jindama es germanismo o vulgarismo. La cobardía es la condición del que habitualmente tiene miedo o es propenso a él. La cobardía es permanente; el miedo puede ser ocasional. La cobardía es el efecto del miedo. ``El miedo es la aprehensión viva del peligro que sobrecoge y ocupa el ánimo. El temor es el convencimiento del ánimo, el efecto de la reflexión, que le hace prever y le inclina a huir del peligro. Un niño tiene miedo de quedarse solo o a oscuras. Un hombre que va solo, y sin armas, tiene temor de encontrar ladrones en un camino. De aquí que el miedo siempre es despreciable, pero no lo es siempre el temor; y así se dice: el temor de Dios, y no el miedo. Es noble el temor de la deshonra, que hace perder al soldado el vergonzoso miedo al enemigo`` (LH).*

**2. timidez\*.**

## 14. Resentimiento

**1** Sentimiento penoso y contenido del que se cree maltratado, acompañado de enemistad u hostilidad hacia los que cree culpables del mal trato.

#### RESENTIDO, -A.

**1** («Estar»). Se dice del que tiene resentimiento.

**2** («Ser un»). Se dice del que se siente maltratado en general, por la sociedad o por la suerte, y siente hostilidad hacia los que considera más afortunados.

#### RESENTIR

**1** («de»). \*Sentir dolor o molestia física en alguna parte del cuerpo o a consecuencia de alguna dolencia pasada: 'Se resiente todavía de la pierna [del golpe en la cabeza]'.

**2** «Consentirse. \*Debilitarse». Perder fortaleza una persona o una cosa: 'Con las penalidades se resintió su salud. La pata de la mesa se ha resentido con el golpe. Los cimientos se resintieron con el terremoto'.

× («con; por»). Recibir alguien \*disgusto o \*pena por una cosa que le hacen o dicen y que toma como muestra de desconsideración o falta de afecto.

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Amargado. \*Envidioso».

«Contrapuntarse, dolerse, gazmiarse, molestar, ofenderse, picarse, repuntarse, requemarse, darse por sentido. Molesto, ofendido, picado, quejoso, sentido. Entripado, entuchado, rescoldo, resquemor. \*Amostazarse. \*Rencor. \*Susceptible».

#### SINÓNIMOS

**1** adj.-s. **quejoso, descontento, dolido, disgustado, amargado\*, malhumorado, pesimista, rencoroso, vengativo, vindicativo.**

**2 m. queja, escozor, resquemor, rencor.** *Estos cuatro sinónimos forman una serie intensiva*

## 15. Angustia

**1** (Del latín «angustia», derivado de «angustus»; v. «ANG-»; «Tener, Sentir; Causar», etc.)

«Ansiedad». \*Intranquilidad con padecimiento intenso, por ejemplo por la presencia de un gran peligro o la amenaza de una desgracia.

**2** «Agobio». Desazón o \*malestar causado por la sensación de no poder desenvolverse; por ejemplo, por tener más trabajo o atenciones a que acudir de aquellos a que es posible hacerlo o por estar rodeado de muchas cosas en desorden.

**3** \*Malestar físico intenso no causado por dolor determinado, que produce respiración fatigosa y sensación de no poder vivir.

- 4 f. Aflicción, congoja.  
 5 Temor opresivo sin causa precisa.  
 6 Sofoco o sensación de opresión en la región torácica o abdominal. -  
 7 f., pl. And. Náuseas.  
 8 Estado psíquico de desasosiego causado por algo penoso o desagradable a lo que hay que hacer frente o que hay que soportar, y que gralm. se manifiesta con ciertas reacciones somáticas.  
 9 Desasosiego Causado por miedo o incertidumbre.  
 10 (*filos*) Estados de desazón surgido de la reflexión crítica sobre la existencia.  
 11 Penalidad o dificultad  
 12 Malestar que precede al vómito  
 13 (*col*) Persona o cosa que causa angustia. \*¡Qué angustia de mujer, siempre preocupada!  
 14 f. s. XV al XX. Aflicción, congoja.  
 15 s. XVI al XVIII. Estrechez de lugar o de tiempo.

#### ANGUSTIADO, -A.

- 1 («Estar»). Afectado de angustia (no es corriente tratándose de angustia física).  
 2 \**Estrecho o falta del espacio necesario*.  
 3 («Ser»; aplicado a personas). \*Apocado.  
 4 Que denota o implica angustia.  
 5 s. XVI al XX. Que implica o expresa angustia.  
 6 s. XVIII al XX. Estrecho o reducido en el lugar o en el tiempo

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Abrumar, acongojar[se], acosar, agobiar[se], angostar[se], apenar[se], \*apremiar, apurar[se], atormentar[se], atosigar[se], desasosegar[se], desazonar[se], ensangostar[se], \*inquietar[se], oprimir, hacer padecer, ahogarse en un vaso de agua. Agonía, ahogo, aína, angoja, ansia, ansiedad, ansión, comezón, congoja, desasosiego, desazón, impaciencia, inquietud, \*intranquilidad, \*malestar, nerviosidad, nerviosismo, opresión, \*padecimiento, \*preocupación, presura, tensión, tósigo, zozobra. No llegar la camisa al cuerpo, más muerto que vivo. Agonías, \*pusilánime. \*Tranquilo. \*Agobio. \*Apuro. \*Asma. \*Prisa».

#### SINÓNIMOS

- 1 Aflicción, dolor, tristeza\*, congoja, zozobra, desconsuelo; ánimo, consuelo, alegría.  
 2 Agobio, sofocación, inquietud, ansiedad\*, tribulación, ansia\*, zozobra, desazón, desasosiego, intranquilidad, agitación, inquietud, asfixia, sofoco.

## 16. Rabia

- 1 (fig.). «Coraje. \*Furia. Furor». Violencia con que se ataca o se acomete, por ejemplo en una batalla.  
 2 «\*Cólera. Coraje. Furia. Furor». Estado de enfado que se exterioriza con manifestaciones violentas, como gritos, golpes o ademanes descompuestos: ‘Cerró la puerta con rabia, de un portazo’.  
 3 (fig., «Dar; Tener»). \*Enfado o \*disgusto violento producido, por ejemplo, por algo que sale o resulta distinto de como se desea, por una oportunidad desperdiciada, por envidia de que otro consiga lo que uno mismo quiere, o por algo que le sucede bien a una persona a quien se tiene antipatía. Se emplea mucho, en general hiperbólicamente, por la misma persona que la experimenta para expresar su estado de ánimo: ‘Me da rabia tener que recurrir a él’.  
 4 («Coger, Tomar, Tener»). \*Antipatía o \*aversión; sentimiento contra una persona o una cosa, que impulsa a apartarse de ella, a tratarla mal, a no tomarla (si se trata de comidas), etc.: ‘Dice que el maestro le pone malas notas porque le tiene rabia. Les tiene rabia a las películas de dibujos’.  
 5 fig. Ira, enojo, enfado grande: tener ~ a una persona, tenerle odio o mala voluntad.  
 6 f. Sentimiento de desagrado y rechazo que va acompañado de agitación nerviosa y que impulsa a la violencia  
 7 (*raro*) Pasión o entusiasmo pasajeros. \*Palacios *Juicio* 252: Lope de Vega hubiera podido blasonar de infinidad de innovaciones, si hubiese padecido esa rabia de originalidad que hoy aqueja sin compasión a los escritores mediocres.  
 8 s. XIII. Pena, dolor.

9 s. XVI al XX. Ira, enojo, enfado grande.

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Muerto el PERRO, se acabó la rabia».

DE RABIA MATÓ LA PERRA. Frase con que se comenta el que alguien se \*desahogue de su enfado con una persona o una cosa que no tienen culpa de él.

«Asco, coraje, corajina, grima. Rechinar los dientes, morderse las manos, subirse a [por] las paredes, tirarse de los pelos. \*Cascarrabias, perrengue, rabietas. Arrabiadamente, caninamente, furiosamente, rabiosamente. Refregar [Refrotar] por las narices. Para que te amueles -amolar-[te chinchas -chinchar-, te enteres -enterarse-, te fastidies -fastidiar-. rabies -rabiarse-, lo sepas -saber-]. ¡Huich! [¡huiche!], ¡rabia [rabiarse, etc.]! -rabiarse-. \*Cólera. \*Concomerse. \*Despecho.

\*Enfado. \*Mortificar. \*Reconcomio»

#### SINÓNIMOS

1 Ira, enojo, cólera, furia\*, furor.

## 17. Celos

1 («Con. Poner»). \*Cuidado, \*diligencia e \*interés con que alguien hace las cosas que tiene a su cargo: 'Cumplió mi encargo con mucho celo. Pone celo en su trabajo'.

2 («Estar en»). Estado de exacerbación del apetito sexual en los \*animales. ∓ Época en que lo tienen.

3 (en pl.; «Dar, Tener; de»). \*Sentimiento penoso experimentado por una persona por ver que otra cuyo cariño o amor desearía para sí sola lo comparte con una tercera, o por ver que otra persona es preferida a ella misma por alguien. (El complemento con «de» puede ser la persona cuyo cariño se desea o la persona interpuesta: 'Tiene celos de su marido [de sus compañeros]. Siente celos del aire'.) ∓ Puede atribuirse a los animales.

4 m. Cuidado y esmero en el cumplimiento de los deberes.

5 Interés ardiente y activo por una causa o persona, esp. por la gloria de Dios y el bien de las almas.

6 Recelo de que lo que uno tiene o desea, llegue a ser alcanzado por otro.

7 m. pl. Sospecha de que la persona amada ponga su cariño en otra: dar celos, dar una persona motivo para que otra los sienta.

#### CELO

1 m. Diligencia o interés en la ejecución del trabajo propio.

2 Apetito sexual. *Normalmente referido a los irracionales. Tb la época en que se presenta.*

3 En pl: Sentimiento penoso causado por la certeza, el temor o la sospecha de que otra persona se lleva el afecto de la persona querida.

4 En pl: Sentimiento penoso causado por el mayor éxito logrado por un competidor.

5 s. XVI al XX. Impulso íntimo y ferviente que promueve las buenas obras.

6 s. XIV al XVII. Propósito, voluntad o deseo de hacer alguna cosa buena o conveniente.

7 s. XIII al XX. Cuidado, fomento o defensa vigilante de cosas que merecen respeto.

8 s. XV al XX. Diligencia y Esmero en el cumplimiento de alguna obligación o menester.

9 s. XIII al XX. Envidia del bien ajeno, o recelo que uno siente de que cualquier afecto o bien que disfruta o pretende llegue a ser alcanzado por otra persona.

10 s. XIII al XX. Amor extremado y eficaz a Dios y a su gloria, o a las cosas santas o dignas de reverencia

11 s. XIV al XX. Apetito venéreo de los irracionales

#### CELOSO, -A.

1 («de; en»). Se aplica a la persona que pone celo en la cosa que se expresa: 'Celoso del [en el] cumplimiento de su deber'.

2 («de»). Se aplica al que mantiene con rigor sus \*derechos, etc.: 'Es muy celoso de sus prerrogativas'.

3 («Estar; Ser; de»). Se aplica al que siente celos o es propenso a sentirlos: 'Un marido celoso. Está celoso de su primo'.

4 Se aplica al \*barco que, por falta de estabilidad, aguanta poca vela.

5 s. XV al XX. Que muestra celo en la conservación o fomento de alguna cosa o en el cumplimiento de sus obligaciones

6 s. XIV al XX. Que tiene celos.

7 s. XVI al XX. Concerniente o relativo a los celos o a la persona que los tiene.

8 s. XVII. Causado o promovido por los celos

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Brama, estro, furor uterino, ronca, satiriasis. Alzado, ardiente, botiondo, cachondo, caliente, salida, toriondo, verriundo. Amorecer, carabritear, piñonear. Bramadero. \*Amor. \*Sexo».

«Celotipia, duda, martelo, pelusa, pelusilla, \*sospecha. Concomerse, corroer, rabiarse, reconcomerse, roer. Dar achares, amartelar. \*Rival. Otelo. Encelar[se]. \*Amor. \*Envidia».)

DAR CELOS. Hacer una persona con su comportamiento que sienta celos de ella otra persona.

«\*Cuidadoso, \*cumplidor, \*diligente, \*escrupuloso, \*exacto, \*fiel, \*íntegro»

#### SINÓNIMOS

1 m. **cuidado, esmero, diligencia, ardor, entusiasmo, devoción.**

*Celo intensifica las ideas expresadas por sus sinónimos y connota además asiduidad o continuidad. El ardor, el entusiasmo y la devoción pueden ser pasajeros; el celo es continuado y se manifiesta en la reiteración de actos.*

## 18. Venganza

1 Acción y efecto de vengarse.

#### VENGAR

1 (Del lat. *vindicare*; v.: «vindicar; devengar, revancha».) Causar un daño a una persona como respuesta a otro o a un agravio recibido de ella: 'Quería matarle para vengar la muerte de su padre'. El complemento puede ser la persona que recibió el primer daño: 'Vengó a su padre'. Puede llevar como complemento con «en» la persona en quien se realiza la venganza: 'Vengó en él el daño recibido de sus antepasados. Vengar la ofensa en el ofensor'.

2 Tomar satisfacción [de un daño o agravio (*cd*)] haciendo sufrir otro a la persona responsable.

3 s. XIII al XX. Satisfacción que se toma del agravio o daño recibidos.

4 s. XIII al XVIII. Castigo, pena.

5 s. XVI. MED. Uno de los accidentes del alma.

#### USOS E IDEAS AFÍNES

VENGANZA LEGAL. Práctica antigua por la que estaba autorizado legalmente el \*castigo del ofensor por la víctima o sus parientes.

«Desagraviarse, desforzarse, despucarse, \*desquitarse, tomar el desquite, sacarse una espina, pagar en la misma moneda, pagarlas, tomar la revancha, lavar con sangre, tomar satisfacción, satisfacerse, vindicar. Desagravio, despique, desquite, pena del talió, reparación, represalia, satisfacción, vindicación. Desfacedor de entuertos, vengador, vindicador. Vindicta. Vindicativo, vindicatorio. Diente por diente, ojo por ojo. \*Generoso, \*magnánimo, \*noble. \*Castigo, \*compensación».

#### SINÓNIMOS

1 tr.-prnl. **vindicar, desquitarse, despucarse, tomar la revancha.** *Vindicar es forma literaria. Desquitarse rige la preposición de.*

## 19. Sumisión

1 (fem.). Acción de \*someter[se].

2 Actitud sumisa.

3 *f* Acción de someter(se) [a una autoridad o dependencia].

4 s. XVII al XX. Acción y efecto de someter o someterse.

5 s. XVII al XX. **Acatamiento**, subordinación manifestada con palabras o acciones.

#### SUMISO, -A.

1 (Cultismo deriv. del lat. *submissus*, participio de *submittere*, someter, y éste de *mittere*; v. «METER». «Estar; Ser» -no frec.-) Participio irregular de «someter», usado sólo como adjetivo (el regular es «sometido»); se aplica a la persona que, circunstancialmente o por carácter, se deja dirigir por otras.

2 *adj* [Pers.] que se somete [a una autoridad o dependencia].

3 [Cosa] que denota sumisión.

4 s. XVI al XX. **Obediente**, subordinado.

5 s. XVIII al XX **Rendido**, subyugado.

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Borrego, más blando que una breva, buenecito, \*dócil, esclavo, como un guante, \*humilde, jusmeso, como una malva, manso, manteca, mego, obediente. Acatar. Acatamiento, mansedumbre, rendimiento. \*Obedecer. \*Someter»

#### SINÓNIMOS

1 f. **acatamiento, obediencia, servilismo, supeditación, acato, dependencia\*, respeto, veneración, rendimiento.**

1 adj. **obediente, subordinado, dócil\*, bienmandado, manipulable, manejable.**

2 **Rendido, subyugado, avasallado.**

## 20. Arrogancia

1 \*Orgullo o \*insolencia. Actitud del que trata a otros con desprecio, despotismo o falta de respeto. ꝛ Puede tener, como «altivez» y «orgullo», sentido no peyorativo, cuando el objeto de esa actitud son personas más poderosas que el que la tiene.

2 s. XVI al XX. Calidad de arrogante. Altanería, soberbia.

3 s. XVII al XX. Valentía, aliento, brío.

4 s. XVIII Gallardía, garbo

#### ARROGANTE.

1 Orgullosa o insolente.

2 «\*Apuesto». De elevada estatura y hermosa presencia.

3 *adj* Altivo u orgulloso

4 Apuesto o de hermosa presencia

5 Elegante y aireoso.

6 s. XVII al XX. Que se arroga cualidades que no posee; altanero, soberbio

7 s. XVI al XX. Gallardo, aireoso

#### ARROGARSE

(Del lat. *arrogare*, apropiarse, de «rogare», rogar; con los nombres «autoridad, atribuciones, derechos, facultad, poder» y otros semejantes.) «Adjudicarse». \*Atribuirse la cosa de que se trata sin más razón que la propia voluntad: 'Se arrogaban el derecho de acuñar moneda'.

#### USOS E IDEAS AFÍNES

#### SINÓNIMOS

1. **adj. altanero, altivo\*, orgulloso, soberbio, engreído, engallado.**

2. **valiente, brioso.**

3. **gallardo, airoso, apuesto.**

## 21. Orgullo

1 ꝛ (no reprobatorio; «Sentir; Tener; por»). Sentimiento de \*satisfacción de alguien por cosas propias a las que atribuye mérito o por cualidades propias que considera superiores a las de otros: 'Siente un legítimo orgullo por su obra. Sus hijos le llenan de orgullo'. ꝛ (reprobatorio; «Tener; de»). «Altanería. Altivez. Arrogancia. \*Soberbia». Sentimiento y actitud del que se considera superior a los otros y les muestra desprecio o se mantiene alejado de su trato: 'Tiene orgullo de clase'.

2 *m* Alta estima de sí mismo o de las cosas propias, FREC. Con sentimiento de superioridad sobre los demás.

3 s. XIV al XX. **Arrogancia**, vanidad, exceso de estimación propia que a veces es disimulable por nacer de causas nobles y virtuosas.

4 s. XVI y XVII. Ostentación y majestad o hermosura de una cosa.

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Humos, \*soberbia, toledo, tufos. Amor propio, \*dignidad, propia estimación. Altanero, altivo, alzado, ancho, argullosa, arrogante, cerrero, cogotudo, copetudo, empinado, encastillado, encrestado, engallado, enterado, entonado, envirotado, erguido, estirado, finchado, hinchado, \*impertinente, \*insolente, pechisacado, \*soberbio, tieso, tragavirotos. ¡A mucha honra!

Enorgullecerse, ensoberbecerse, alzar el gallo, gloriarse, tener a honor, a honra, tenerse a menos. Blasón, motivo de orgullo, título de gloria. Deshincharse. \*Humilde, \*llano. \*Dignidad. \*Impertinencia. \*Insolencia. \*Presunción. \*Soberbia»

#### SINÓNIMOS

**1. m. soberbia**\*, **engreimiento**, **altanería**, **altivez**, **arrogancia**, **vanidad**\*, **presunción**, **desprecio**\*; **humildad**, **modestia**, **campechanería**. ``*Orgullo es el exagerado aprecio que uno hace de sí mismo; vanidad es la ostentación de todo lo que puede llamar la atención o excitar la envidia de los hombres; presunción consiste en atribuirse una cualidades que no posee*``  
{(M).}

**2. amor**\* **propio**, **estimación**. *Ejemplo: {no quise ofrecerle dinero para no herir su orgullo.*

#### ORGULLOSO, -SA

**1. adj. ufano**, **engreído**, **envaneido**, **hinchado**, **presuntuoso**, **altivo**\*, **altanero**, **arrogante**, **soberbio**, **despreciativo**\*, **estirado**, **empinado**, **envarado**; **modesto**, **humilde**.

## 22. Terror

**1** (Del lat. *térror*, -*oris*, deriv. de *terrere*, aterrar; v. «aterrar, aterrorizar, impertérrito». «Causar, infundir...; Sentir, Tener...»). «Espanto. Horror. Pánico. Pavor». \*Miedo intensísimo.

**2** Miedo colectivo que mediante actos violentos se hace padecer a una población a fin de anular su resistencia política.

**3** (*hist*) Período de la Revolución Francesa comprendido entre mayo de 1793 y julio de 1794, durante el cual se decretaron numerosas ejecuciones

**4** s. XV al XX. **Miedo**, espanto, pavor de un mal que amenaza o de un peligro que se teme.

**5** s. XVII. **Pánico**.

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Espanto, horror, horrrura -ant.-, pánico, pavor, pavora, sobrecogimiento. Apocalíptico, \*aterrador, atroz, dantesco, desemejable, despeluznante, escalofriante, espantable, espantoso, espeluznante, fiero, formidable, horrendo, horrible, hórrido, horrrífico, horripilante, horrrisonante, horrrisono, horrroroso, imponente, \*impresionante, lamentable, pavoroso, \*terrible, terrífico, terrorífico, torvo, tremebundo, tremendo, truculento. \*Asustar, aterrecer, aterrorizar, despavorir[se], empavorecer, terrecer. Aterrorizado, despavorido, empavorecido, espantado, horrrorizado, sobrecogido. Desencajado, con los ojos fuera de las órbitas. Estremecimiento, \*temblor. Impertérrito. \*Miedo».

#### SINÓNIMOS

**1. m. pavor**, **pánico**, **horror**\*, **espanto**, **miedo**. *Terror, pavor y pánico aluden a un miedo muy intenso; espanto se utiliza cuando el miedo se asocia con un susto.*

## 23. Preocupación

**1** (fem.; «Asaltar; Tener; Embargar; Ahuyentar, Apartar, Desechar, Desterrar; Cargado de; Absorto en»).

Pensamiento o idea que preocupa: 'La preocupación por el porvenir de sus hijos. Un gobernante cargado de graves preocupaciones'.

**2** «\*Prejuicio». Idea preconcebida que incapacita para pensar rectamente en cierta cosa. ∞ «Aprensión. Escrúpulo. \*Prejuicio». Idea rutinaria sobre la inconveniencia social de ciertas acciones, que coarta la libertad para obrar: 'Es una mujer llena de preocupaciones'. ∞ Escrúpulo o \*aprensión de cualquier otra clase: 'Tiene la preocupación de que tiene algo en el corazón [de que le sienta mal la leche]'.

**3** s. XVII al XX. **Anticipación** o prevención que una cosa obtiene o merece.

**4** s. XVII al XX. Juicio o primera impresión que hace una cosa en el ánimo de uno, de modo que estorba para admitir otras especies o asentir a ellas.

**5** s. XVIII al XX. Ofuscación del entendimiento causada por pasión, por error de los sentidos, por educación o por el ejemplo de aquellos con quienes tratamos.

**6** s. XVII al XX. Cuidado, desvelo, previsión de alguna contingencia azarosa o adversa.

#### PREOCUPAR

1 D. R. A. E.: «Ocupar antes o anticipadamente una *Ícosa*, o prevenir a uno en la adquisición de ella».

2 Íd.: «fig. Prevenir el ánimo de uno de modo que dificulta el asentir a otra opinión».

3 Ocupar insistentemente el pensamiento de alguien una cosa por la que siente temor o ansiedad: 'Le preocupa mucho la enfermedad de su hijo'. ∓ O una cosa que hay que resolver o en que hay que tomar una decisión: 'Me preocupa cómo decirle que se busque otro empleo'. ∓ Ser cierta cosa objeto de atención por parte de alguien, que le da importancia y acomoda a ella su conducta: 'No le preocupa el qué dirán'. ∓ Tener un pensamiento insistente que causa desazón: 'Me preocupa que fui injusto con él'.

4 *prnl.* Estar prevenido en favor o en contra de una pers. o cosa.

5 Dedicar [alguien] su atención [a una pers. o cosa (compl. DE o POR)].

6 s. XVIII al XX. Ocupar antes o anticipadamente una cosa o prevenir a uno en la adquisición de ella.

7 s. XVII al XX. Prevenir el ánimo de uno, de modo que dificulte el asentir a otra opinión.

8 Poner el ánimo en cuidado, embargarle, mantenerle fijo en una especie, un asunto o una contingencia.

9 s. XIX y XX. Estar prevenido o encaprichado a favor o en contra de una persona, opinión u otra cosa.

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Angustiar[se], antecupar, apurar[se], atormentar[se], llevar de cabeza, cuidar, complicarse la existencia, importar, inquietar, mortificar[se], ocupar, dar que pensar, dar[se]» o «tomar[se] mal rato [un mal rato, malos ratos], torturar[se], complicar[se] la vida. Cavilación, cuidado, desazón, espina, inquietud[es], losa, obsesión, pesadilla, pesadumbre, quebradero de cabeza, quimera, sombras, temor, tormento. No hacer caso, \*desentenderse, despreocuparse, dejar al tiempo. Aborto, \*abstraído, alarmado, cabizbajo, cogitabundo, cuidador, ensimismado, \*inquieto, \*intranquilo, meditabundo, pensativo, reconcentrado. Un clavo saca otro clavo. Suspiro. Descuida [Descuide usted, etcétera] -descuidar-, no te preocupes [se preocupe usted, etc.] -preocuparse-, está [esté usted, etc.] tranquilo. ¡Pues señor...! \*Angustia. \*Cavilar. \*Impaciencia. \*Inquieto. \*Interés. \*Intranquilo. \*Miedo»

#### SINÓNIMOS

1 tr.-*prnl.* **Inquietar, intranquilizar, desasosegar, tomar con calor, tomar a pecho, absorber;**

## 24. Impasibilidad

1 (fem.). Cualidad de impasible. Actitud impasible.

2 (\*teología). *Se considera uno de los atributos de los \*bienaventurados.*

3 s. XVII al XX. Calidad de impasible.

#### IMPASIBLE

1 D. R. A. E.: «Incapaz de \*padecer» (de acuerdo con la definición del D. R. A. E. de «padecer», esto significa «incapaz de sentir el daño físico o moral», pero no implica intervención de la voluntad).

2 (adj.; indiferente, laudatorio o despectivo; puede construirse con «estar» o con «ser» según los casos, pero generalmente se adjunta con valor adverbial a otros verbos: 'escuchó impasible la noticia'). Se aplica a la persona que no se altera o muestra emoción o turbación por cosas que corrientemente las producen, así como a su rostro, actitud, etc.

3 Indiferente a las emociones.

4 s. XVI al XX. Incapaz de padecer

5 s. XVIII al XX. Sereno, insensible, indiferente

6 Imperturbable

#### USOS E IDEAS AFÍNES

«Cariparejo, hierático, impávido, impertérrito, imperturbable, inalterable, inmutable.

\*Circunspecto. \*Entereza. \*Indiferencia. \*Inexpresivo. \*Insensible. \*Sereno. \*Tranquilo».)

#### SINÓNIMOS

1 adj. **imperturbable, impertérrito, inalterable\*, indiferente, insensible, flemático.**



## Referencias

FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona, 1994.  
Diccionario General de la Lengua Española Vox

Diccionario de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española Vox

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

ALONSO, Martín, *Enciclopedia del Idioma*, Aguilar, Madrid, 1982.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del Español*, Gredos, Madrid, 1998.

AA.VV., *Diccionario del Español Actual*, Aguilar, Madrid, 1999.

**Anexo 2. CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS**

Escena	Plano	Descripción	PP	PP	PM	PA	PG	Particularidades	Toma
	1	Aparecen los créditos sobre un paisaje del altiplano cundiboyacense. La música de fondo es instrumental de flauta y piano.					X	Abre con fade a imagen, con angulación central y cámara estática.	10"
1. Créditos	2	Mismo paisaje desde otra perspectiva, misma música. Continúa la presentación de los créditos.					X		15"
	3	Se muestra el mismo lugar desde otro punto de vista, mientras los créditos aparecen. La música instrumental es la misma.					X		8"
	4	Se hace un recorrido del paisaje, aparece el título de la película y una introducción en la cual se relata el contexto en que se desarrolla la historia.					X	Comienza con cámara estática y angulación central; se hace un paneo de izquierda a derecha de cuadro.	1'26"
2. La Resolana (masacre). Día.	5	Por una carretera destapada, avanza un carro negro, antiguo hasta encontrarse con la cámara de frente. El plano finaliza con terreno cercado (aparentemente de una finca). La música de ambientación instrumental esta vez de flautas únicamente por pocos segundos. Luego se oye el ruido del carro.					X	La cámara está estática, con angulación central. Cuando el carro se acerca, la cámara hace un paneo siguiéndolo y vuelve a detenerse hasta cuando este sale por el lado derecho de cuadro.	16"
	6	El carro entra de izquierda a derecha de cuadro, se estaciona en la puerta de una finca donde hay un niño peinando un caballo a izquierda de cuadro. Se oye el sonido del campo, de una vaca y especialmente el del carro. Cuando el niño lo siente voltea para ver quién es.					X		7"
	7	Unas manos de hombre que se encuentran dentro de un carro, terminando de cargar un revólver. Se escucha una voz en off que da la orden de no dejar vivo a nadie.		X					5"
	8	Se baja un hombre del carro y cierra la puerta. El niño sale de izquierda de cuadro corriendo, mientras que el hombre abre la puerta de la finca. Se oye cerrarse la puerta del carro, el motor y el sonido ambiente.					X		4"
	9	Aparece el niño por derecha de cuadro corriendo. Sube unas escaleras, donde se encuentran dos niños más armando una cometa roja y una azul, y llama desesperado a su tío Pedro. Este último sale por una puerta y lo abraza inquieto. Se escucha el ruido de las escaleras cuando el niño sube y el sonido de la naturaleza.					X	Se hace un travelling siguiendo al niño hasta la puerta donde se encuentra con su tío. Allí la cámara se detiene.	12"

	10	El carro entra a la finca por derecha de cuadro y lo cruza saliendo por la izquierda. De un momento a otro se ve el hombre corriendo al lado del vehículo hasta que salen de cuadro. El único sonido es el del motor del automóvil.					X		8"
	11	Unos campesinos están arando la tierra en una siembra de maíz detrás de la casa de la finca, se oyen las palas contra la tierra. Luego suenan unos tiros y los campesinos salen a correr. Finalmente suena el motor del carro.					X		8"
	12	El carro negro arranca y desaparece de izquierda a derecha de cuadro. Mientras avanza el hombre con el arma en la mano derecha, se sube al carro y cierra la puerta. Al desaparecer queda la vía desierta. El sonido es el del motor del automóvil.					X	Se hace un pequeño paneo de izquierda a derecha de cuadro cuando el carro da la curva para desaparecer.	9"
	13	Se muestran las cometas roja y azul sobre las escaleras. La azul está rota, lo cual significa que los asesinos son liberales. Se escuchan las herraduras y el relincho de los caballos.	X						5"
3. Recorrido del caballo por el pueblo. Día	14	Perspectiva del altiplano cundiboyacense en el cual se ha venido desarrollando la historia. Los pasos de un caballo y un alarido, se oyen en off.					X		6"
	15	Panorámica de un pueblo y sus alrededores. Aún el galope del caballo en off.					X		4"
	16	Perspectiva de acercamiento al pueblo. Suenan las herraduras del caballo en off.					X		3"
4. Librería. Día.	17	León María está recostado sobre una mesa, descansando. De un momento a otro, levanta la mirada inquieto por las voces y el galope de los caballos que se oyen en off por la calle.	X						15"
	18	Plano general de una librería en el cual el protagonista se para de su sitio y se dirige hacia la puerta de derecha a izquierda de cuadro. Se escuchan los pasos del personaje y en off los del caballo.					X		4"
	19	León María sale de la librería para ver lo que pasa afuera y sigue con su mirada al caballo. Aterrado y víctima del asma, entra de nuevo al lugar donde se encuentra. Se escuchan en off gritos de una mujer horrorizada por lo que sucede con el caballo.	X	X				La cámara lo sigue haciendo un travelling. En cierto momento se acerca tanto a él, que lo pone en p.p. y posteriormente vuelve al plano medio.	20"

	20	El protagonista entra de espaldas a la librería mirando temeroso hacia la calle. Sube unos dos escalones y se refugia detrás de una biblioteca; sigue viendo lo que pasa afuera.					X	Angulación central, cámara quieta. Es el personaje quien se acerca a la cámara.	13"
5. Iglesia. Misa. Día.	21	El padre Amaya dando el sermón en el altar de la iglesia y hablando sobre lo sucedido anteriormente en la Resolana. Sólo se oye la voz de él con el eco particular de una iglesia.			X				8"
	22	Los feligreses oyendo el sermón del padre Amaya, todos vestidos de negro. Se oye voz en off del padre.					X		5"
	23	Continuación del eufórico sermón del padre Amaya, es interrumpido por tos. Se oye la únicamente su voz y su eco.			X				8"
	24	Doña Gertrudis susurra con Don Julio acerca de lo que dice el padre Amaya, se encuentran sentados cerca al altar. Se oye la voz de ello y en off la tos del cura.			X				10"
	25	Doña Gertrudis murmura y alega que el padre Amalia está culpando a los liberales de la masacre de la Resolana.	X						2"
	26	Don Julio asiente sobre lo que dice doña Gertrudis. No se oye nada							1"
	27	Doña Gertrudis habla irónicamente para sí misma sobre la culpabilidad de la masacre. Sólo se oye su voz.	X						2"
	28	Don Julio se endereza y vuelve a atender el sermón del padre Amaya, se oye la voz en off de éste.	X						3"
	29	León María y su esposa se encuentran entre los feligreses atendiendo el sermón del padre Amaya, este sigue hablando de la masacre, se oye su voz en off.			X				4"
	30	El padre Amaya sigue dando su sermón. Sólo se oye su voz.	X						14"
	31	León María y su esposa entre los feligreses. Se destaca la presencia en la iglesia y la atención al sermón del protagonista. Voz en off del sermón del cura Amaya.	X	X				Travelling hacia León María, y termina en un p.p. de su rostro. Angulación central.	19"
6. Final de misa. Fachada de la iglesia. Día.	32	Medio día despejado, se muestra el campanario y suenan las campanas indicando el final de la misa.	X					Contrapicado, cámara quieta.	4"
	33	Un lustrabotas da brillo a los zapatos de un hombre a las afueras de la iglesia. Comienza a salir los feligreses tras el final de la eucaristía. Por un momento se oyen las campanas y después los pasos de la gente.					X		26"

34	Plano de la salida de la iglesia; salen los feligreses, ente ellos se encuentra doña Gertrudis y Don Julio, se despiden y ella se dirige hacia Alfonso Santacolomay Alvarado que están a afuera de la iglesia; los saluda. Se oyen sus voces y los pasos de las demás personas.			X				Plano secuencia de doña Gertrudis hecho por medio de un travelling, donde hay dos cortes de movimiento. Angulación central.	34"
35	Alvarado,Alfonso Santacolomay doña Gertrudis conversana cerca de lo que se dijo en la misa sobre la masacre de la Resolana. Doña Gertrudis se ve de frente. Se oye la voz de ellos y sonido ambiente.			X				Plano contra plano enfocando a Doña Gertrudis. Angulción central, cámara quieta.	10"
36	Continua conversaciónde Alvarado,AlfonsoSantacolomay doñaGertrudis, esta vez los hombres de frente Se oye la voz de ellos y sonido ambiente.			X				Angulación lateral, cámara quieta.	9"
37	Continua la conversaciónentre los tres personajes. Se ven feligreses de fondo. Se oye la voz de ellos y sonido ambiente.			X				Plano contra plano enfocando a Doña Gertrudis. Angulción central, cámara quieta	11"
38	Alvarado,Alfonso Santacolomay doña Gertrudis, miran hacia derecha de cuadro a ver quien se acerca. Doña Gertrudis se da vuelta y comenta la llegada de LeónMaría. Se ven feligreses de fondo. Se oyela voz de ellos y sonido ambiente.			X					3"
39	Se ven de espalda doña Gertrudis y Alfonso Santacoloma. León María se quita el sombrero saludandoy doña Gertrudis asiente con la cabeza. Se ven feligreses de fondo. Se oye la voz de ellos y sonido ambiente.			X					1"
40	Doña Gertrudis saluda a León María y a su familia; voltea su cabeza mirando a Alvarado y a Alfonso Santacoloma. Se ven feligreses de fondo. Se oye la voz de ellos y sonido ambiente.			X					2"
41	Doña Gertrudis se despide cortésmente de Alfonso Santacoloma y de Alvarado, ellos se retiran y ella se dispone a hablar con León María y su familia. La esposa del protagonista se quita el velo y mientras tanto Amapola coquetea con alguien que se encuentra fuera de cuadro. León le solicita a Doña Gertrudis que le ayude a conseguir un trabajo, ella asiente y sale por izquierda de cuadro. Se ven feligreses pasar. Se oyela voz de ellos y sonido ambiente.			X					43"
42	Tres jóvenes campesinos se encuentran reunidos, dos de ellos prenden un cigarrillo y uno coquetea con Amapola que se encuentra fuera de cuadro.			X					3"
43	Amapola se voltea sonriente y sigue coqueteando con su querido joven, a derecha de cuadro se alcanza a ver sutilmente el velo de su madre. Sonido ambiente.			X					2"
44	Los jóvenes campesinos fuman y el muchacho en cuestión sigue la mirada de Amapola. Sonido ambiente.			X					2"
45	Amapola deja de coquetear sonriente y se voltea.			X					2"

7. Habitación de León María. Día..	46	León María se encuentra en su habitación, vestido en camiseta interior se lava la cara en un platón de porcelana frente a un espejo, y por unos segundos se mira pensativo. Se oye en off el radio en el cual hablan de la caída del conservatismo en 1930; por esta razón León reflexiona.		X	X			Se hace un zoom in hacia el rostro de León María reflejado en el espejo desembocando en un p.p. del mismo; luego un breve paneo hacia el rostro reflejado para enfocarlo bien. Angulación central y cámara quieta.	4"
8. Plaza de Mercado. Día.	47	Se muestra la plaza de mercado del pueblo, a izquierda de cuadro se ve el puesto de quesos, allí está la vendedora y alguien fuera. Pasan personas, se ven vendedores; se oyen sus voces y sonido ambiente.					X		4"
	48	Otra perspectiva de la plaza de mercado, León María lleva algo en su brazo, la atraviesa de izquierda a derecha de cuadro por la mitad. Actividad normal de plaza de mercado, pasan personas, se ven vendedores; se oyen sus voces y sonido ambiente.					X		7"
	49	Vista de un puesto de frutas y verduras en la plaza, León María para un momento y sigue su rumbo pasando junto a otros. Se oyen voces de vendedores y sonido ambiente.			X			Paneo de izquierda a derecha de cuadro siguiendo a León María. Angulación central.	11"
	50	Vista del puesto de quesos. Doña Dolores Herrera habla con don Rosendo a cerca de la rifa que este está haciendo para la casa liberal. Ella le compra una boleta y él la anota. Se oyen voces de vendedores y sonido ambiente.			X				8"
	51	Llega don León María al puesto de quesos, don Rosendo le ofrece una boleta pero León la rechaza pues él es godo. Doña Dolores hace un comentario a cerca del partido del protagonista. Se oyen voces de vendedores y sonido ambiente.			X				27"
	52	En el puesto de quesos León María mira para abajo y con la frente en alto acepta su condición de godo y se enorgullece de ella. Se oyen voces de vendedores y sonido ambiente.		X					8"
	53	En el puesto de quesos Don Rosendo habla de su mala opinión a cerca de los godos. Se ve el hombro de León María. Se oyen voces de vendedores y sonido ambiente.		X				Plano contra plano enfocando a don Rosendo. Angulación central y cámara quieta.	5"
	54	En el puesto de quesos don Rosendo y León María siguen peleando por política. Don Rosendo agradece a León y este se defiende. La pelea concluye con la partida de don Rosendo y León María ofuscado parte con un cuchillo un queso rojo, que simboliza su odio por el partido liberal.		X	X			Plano secuencia que con pequeños paneos sigue la conversación entre León María y Rosendo, zoom in hacia León María que lo deja en p.p. Paneo hacia el queso para terminar en un p.p. del mismo.	41"

9. Calle. Frente casa de León María.	55	León María camina rápidamente hacia su casa por una calle del pueblo, toca la puerta, alguien le abre y él entra. Se cierra la puerta y se oye el golpe. Sonido ambiente.				X			Paneo de derecha a izquierda de cuadro buscando a León María, cuando lo encuentra se hace un travelling siguiéndolo hasta la entrada en donde termina con angulación central y cámara quieta	18"
10. Librería. Interior. Día.	56	Don Andrés Santacoloma, un comprador, busca un libro, mientras que León María está sentado en su escritorio pensativo. Don Andrés Santacoloma llama un par de veces para preguntarle precio del libro y León María distraído atiende. Vende el libro, don Andrés sale por derecha de cuadro; se queda León solo y guarda la plata. Se oyen sus voces.				X			Plano secuencia que empieza con cámara quieta en don Andrés, luego se desplaza hacia derecha de cuadro haciendo un paneco donde aparece León María al fondo de cuadro. En ese momento cámara quieta hasta que León María se mueve hacia izquierda de cuadro, la cámara lo sigue haciendo un paneco de derecha a izquierda y de arriba abajo.	58"
	57	Llega Agobardo, a la librería, le pide un libro a León para llevárselo al padre Amalia, en ese momento llega Gustavo Gardeazabal, el dueño de la librería, y conversan un poco. Sale Agobardo por derecha de cuadro y María se acerca de derecha a izquierda de cuadro. Se oyen sus voces.				X			Plano secuencia que sigue la conversación de los tres hombres pequeños peneos y zoom in para destacar las caras de los personajes. Zoom out para destacar ambiente en el que se encuentran.	47"
	58	El protagonista comenta, un poco preocupado, que las ventas en la librería están malas. Se escucha también un comentario de don Gustavo. Se oyen sus voces.				X				8"
	59	El dueño de la librería se voltea hacia León y continúa con la conversación que sostenían. Angustiado confiesa y debe aceptar tristemente que su negocio le está dando pérdidas. Se oyen sus voces.				X				8"
	60	León María escucha atento lo que le dice Don Gustavo, dejando ver síntomas de un ataque de asma. En off se escucha la voz de Don Gustavo.				X				6"
	61	Don Gustavo continúa consternado hablando sobre la situación de la librería. Solo se oye su voz.				X				4"
	62	Don Gustavo y León María hablan de la enfermedad del protagonista. El señor Gardeazabal busca un elemento que era de su abuelo, para controlar los ataques de asma. Se oye la voz del dueño de la librería.						X	Comienza cámara quieta, luego un plano secuencia en donde se hace un paneco de izquierda a derecha siguiendo a don Gustavo hasta el lugar donde encuentra lo que está buscando. Angulación central	20"

	63	León María sufre un ataque de asma y le cuenta a don Gustavo su historia de la enfermedad y su temor por todo lo que le dijo el Legajo de Palmira. El señor Gardeazaballe entrega el elemento. Por un seg. se oye la voz en off de don Gustavo y la de León mientras le habla.			X	X			El plano comienza con cámara estática y hace un zoom in hacia el protagonista para terminar en un p.m.	25"
	64	Gustavo oye aterrado lo que León le dice. Voz en off de León		X						3"
	65	León María habla del temor que le da sufrir un ataque de asma y más cuando se encuentra en la calle. Sólo se oye su voz.		X						12"
11. Casa doña Gertrudis. Patio y sala. Día.	66	Doña Gertrudis alimenta a su pajarito. Por derecha de cuadro aparece la empleada y le dice que ha llegado el señor alcalde, doña Gertrudis aparece por derecha de cuadro para entrar a la casa. Se oye la voz de la empleada y por un momento en off la de la dueña de casa.		X	X				El plano comienza con cámara estática y hace un paneo siguiendo a la empleada para quedar en p.m., termina en cámara estática y angulación central.	20"
	67	Doña Gertrudis entra a la sala a recibir al alcalde por derecha de cuadro, se sienta y espera. Al fondo se ve a la empleada. Se oyen los pasos de las dos mujeres.			X				El plano empieza con cámara estática, cuando entra doña Gertrudis a cuadro se hace un travelling siguiéndola hasta que se sienta.	11"
	68	Entra el alcalde por derecha de cuadro, saluda a Doña Gertrudis y se sienta. Se oyen las voces de los dos conversando.			X				Se inicia el plano con cámara detrás de hombro, enfocando al alcalde. Luego hace un travelling siguiendo al personaje hasta que se sienta.	7"
	69	Se muestra a Gertrudis sentada con un bastón en la mano. Habla con el alcalde, moviendo sus influencias, para conseguir que le den un nuevo empleo a León María en el puesto de quesos del mercado. A derecha de cuadro, se ven las piernas cruzadas del alcalde y se escuchan únicamente las voces de ambos.				X				13"
	70	Se escucha la voz de Gertrudis en off, mientras que enfocan al alcalde, quien posteriormente responde que el puesto se lo ha prometido a alguien más.			X					12"
	71	Doña Gertrudis impone su voluntad sobre la del alcalde, y le exige que el puesto sea otorgado a León, a pesar de su condición de "godo".		X						16"



12. Puesto de quesos.	Día.	72	León ya ocupa el puesto de los quesos en el mercado. Está sosteniendo una conversación con un personaje que juega coca, mientras que en la radio se escucha un discurso de Gaitán (voz en off). León se ofusca y pide que la radio se apague, el personaje de la coca se acerca y le dice que <i>el caudillo del pueblo</i> va a acabar con el país. Se sigue oyendo el discurso en off.					X	X			El plano empieza con cámara quieta y angulación central. Después se hace un zoom in a los personajes cuando hablan del discurso quedando en pm..	29''
13. Casa de León María.	Baño y habitación.	73	La esposa de León se pone paños de agua de plantas medicinales. Tiene todo el torso desnudo. Se encuentran en el baño donde solo se escuchaba ebullición del agua.					X					15''
		74	León María lee la prensa recostada sobre la cama, escucha su voz y luego la de su esposa en off.					X					13''
		75	Se muestra a la esposa de León quien le cuenta de la efectividad de los sahumeros que continua aplicándose en el cuerpo.					X					13''
		76	Nuevamente se muestra a León en su habitación. Sostiene una conversación con su esposa de quien se escucha la voz en off.					X					16''
		77	De nuevo se muestra a la esposa del protagonista en el baño ejecutando la misma acción. Ahora se oye la voz en off de León quien conversa con ella.					X					7''
		78	León desde su cuarto le advierte a su esposa que no debe salir sola a la calle. Se oye la voz en off de ella también.					X					8''
		79	La mujer de León termina de efectuar su acción en el baño y se dirige a la habitación en la que se encuentra, haciendo una réplica a lo que éste le dice. Cuando entra en el cuarto, León le pega un alarido estruendoso exigiéndole que se cubra y ella responde que qué importa si están solos.					X				Se hace un travelling siguiendo a la esposa de León desde el baño hasta la habitación. El plano finaliza con cámara estática y angulación central.	12''
		80	León María replica disgustado que no le importa, que "es una cuestión de principios".					X				La cámara muestra a León de espaldas. Está quieta y su angulación central.	9''
14. Flash	periódicos	81	Se ve la primera página de un periódico en el cual se dice: "liberales a las urnas". Se ve una foto de Gaitán en la parte inferior del cuadro.	X								Este plano es un corto flash con angulación central y cámara quieta.	2''
		82	Primera plana del diario <i>El Tiempo</i> que anuncia: "victoria con el liberalismo".	X								Este plano es un corto flash con angulación central y cámara quieta.	2''
		83	Otro periódico dice: "Ospina Pérez presidente". A derecha de cuadro se ve una foto de la persona en cuestión.	X								Este plano es un corto flash con angulación central y cámara quieta.	2''

15. Plaza del pueblo.	Lustra botas. Día.	84	Se muestran p.p. la caja del embolador (Lamparilla) con unos periódicos al lado. Aparece León María leyendo un diario; en ese momento llega Gertrudis de fondo de cuadro. El protagonista se levanta de su puesto, la saluda y contento dice que su partido a ganado. Ella, ofendida, le responde que él no ha ganado nada. El embolador celebra también el triunfo de los conservadores.				X		X	Empieza con un p.g. y a través de un paneo de abajo hacia arriba pasa a ser un p.m.	31''
16. Fiesta en la plaza del pueblo.	Papayera Día.	85	Se muestra una perspectiva del pueblo, ambientado por música de trombón de papayera de fondo.						X	Un plano general abierto con angulación central y cámara estática.	7''
		86	Entra Amapola por izquierda de cuadro atravesando la plaza, llena de gente, hasta llegar donde se encuentran sus padres. León María le dice a su esposa que no salude a Arrieta, quien pasa por allí; que "eso es cuestión de principios" (voz en off). Todos salen por derecha de cuadro. Continúa la música de papayera de fondo.				X			Se hace un travelling siguiendo a Amapola de izquierda a derecha de cuadro hasta que ella se detiene junto a sus padres. Se finaliza haciendo un paneo hacia la papayera.	58''
17. Muerte de	Gaitán. Día.	87	Un mujer del pueblo corre de izquierda a derecha de cuadro gritando desesperada que mataron a Gaitán				X			Se hace un travelling de la mujer de izquierda a derecha de cuadro	2''
		88	Unos habitantes del pueblo discuten en la acera, acerca de lo sucedido. Por la calle, pasa un carro negro. Se escucha la voz en off de la mujer, el motor del carro y la radio anunciando la grave noticia.						X		1''
18.	Iglesia. Día.	89	Sale el cura Amaya apurado de una puerta de la catedral del pueblo. Después de cerrarla, corre hacia otra puerta, entra en la iglesia y se encierra. Se escucha la radio en off.						X	El plano empieza con cámara quieta y después se hace un paneo siguiendo al cura.	8''
19.	Calle. Día.	90	Se ven algunas personas corriendo desesperadamente por las calles del pueblo. Se oye aún la radio en off.						X		4''
		91	Una anciana golpea con urgencia las rejas de la ventana de una vecina avisándole que su tienda está siendo asaltada.				X				3''
20. casa de don	Julio. Día.	92	Don Julio Caicedo quita el letrero del directorio conservador de la pared su casa.				X				1''

21. Calles del pueblo. Día.	93	Se muestra un hombre a izquierda de cuadro cerrando una puerta con mucho afán.					X		3''
	94	Un hombre se asoma desde la puerta de su casa. Velozmente vuelve a entrar en ella y cierra la puerta.			X				2''
22. Casa. Día.	95	Entran un hombre y una mujer por derecha de cuadro. Ella alega diciéndole que pudo haberla matado de un susto por lo que está sucediendo. Se desplazan hasta izquierda de cuadro y allí entran a su casa.				X		Se hace un travelling de los personajes de derecha a izquierda de cuadro.	6''
23. Calles del pueblo. Noche.	96	Un hombre entra a una casa de afán y cierra la puerta de un fuerte golpe. Ya es de noche				X			3''
	97	Unos manifestantes entran por izquierda de cuadro con antorchas en la mano. Van gritando, protestando.			X				4''
	98	Un hombre bebe licor. Aún es de noche y se oye la voz en off de los manifestantes.			X				1''
	99	Se muestra la continuación de la protesta en la cual los manifestantes se desplazan de izquierda a derecha de cuadro; ya casi no se ven.					X		1''
	100	Otros manifestantes aparecen por derecha y atraviesan el cuadro hasta la izquierda. Se oye en off una emisora de radio que da las noticias.			X				2''
	101	Los manifestantes que vienen de izquierda de cuadro se encuentran con unos que están detenidos en la calle. Tienen antorchas en la mano todavía es de noche. Se escucha el sonido del radio que anuncia las noticias.			X			Se hace un travelling de izquierda a derecha de cuadro que sigue a los manifestantes hasta que estos se detienen frente a los otros y luego continúa mostrando un pedazo de la calle.	5''
	102	La gente con antorchas, está atenta a algo que nosotros no vemos. Se oye la radio en off.			X				1''
	103	Un hombre campesino, con una antorcha prendida en la mano, cruza el cuadro de derecha a izquierda. Se oye la radio en off.			X				1''
	104	Dos personas atraviesan el cuadro de izquierda a derecha. Son un hombre vestido de paño con un sombrero y un campesino (con antorcha en la mano). Se oye en off la radio.			X				2''

24. Casa de León María.	Frente y dentro. Noche.	105	León María se encuentra de pie al lado de una ventanade su casa observanddos reflejos de las antorchas,pues las cortinas están cerradas. Desesperado y con las manos en los oídosescucha lo que sucedeafuera en la calle. Se oye la radio en off.				X					4''
		106	Los manifestantescaminan de frente a fondo de cuadro. Es de noche así que llevan unas antorchas encendidas en la mano. Las noticias radiales en off, ambientan el plano.					X		Travelling que sigue a los manifestantes quienes le dan la espalda a la cámara. Angulación central.		3''
		107	El protagonista sigue detrás de la ventana desesperado y se va por der de cuadro. Radio en off.				X					4''
		108	Dos manifestantes: un cachaco y un campesino, corren de izquierda a derecha de cuadro				X			Travelling que sigue a unos manifestantes de izquierda a derecha de cuadro con angulación central.		3''
25. Calle. Noche.		109	León cruza una esquina y se topa con unos manifestantes. Sigue caminando y llama por la ventanade una casa a Atehortúa. León avanza mientras los demás salen; los espera en la puerta y se van todos por izquierda de cuadro.				X	X		Plano secuencia. Empieza con un travelling del protagonista. Cuando este se detiene, la cámara hace lo mismo. Cuando el personaje arranca nuevamente, la cámara continua haciendo el travelling por unos segundos. La secuencia empieza en p.g. y termina en p.m.		30''
26. Tienda. Noche.		110	Un hombre que se encuentra a derechade cuadro, en una tienda saca un paquete y lo pone encima del mostrador. Del otro lado de este, es decir, a izquierda de cuadro, se encuentra León María con sus compañeros. Todos miran el contenido del paquete y protagonista toma un taco de dinamita que hay dentro del mismo.				X			Se hace un paneo de derecha a izquierda, después la cámara se detiene con angulación central.		28''
27. Calle. Noche.		111	Vienen los manifestantes con las antorchas encendidas. Se oyen sus voces y pasos, levemente en off el radio				X					5''
		112	León María se dirige hacia los manifestantes que están fuera de cuadro, con sus compañeros; uno de ellos le da la dinamita. Avanzando izquierda a derechade cuadro. Se oyen las voces en off de los manifestantes y el radio.				X			Travelling de izquierda a derecha siguiendo a León y a sus amigos termina en plano americano.		7''
		113	Los manifestantes se desplazan de fondo a frente de cuadro. León María de espaldas a la cámara con los tacos de dinamita en la mano, se acerca a la marcha por izquierda de cuadro y enciende la pólvora. Se escuchan las voces de protesta.		X	X				El plano empieza con angulación central y cámara estática. Luego se hace un zoom in en el que se muestra en p.p. la dinamita en la mano del protagonista.		5''
		114	León María lanza la dinamita, detrás de él se encuentra sus amigos. Se la voz de los manifestantes.				X					1''

		115	Cae la dinamita al suelo y estalla. León corre y sale por derecha de cuadro. los manifestantes están cubiertos por la cortina de humo que deja la explosión. Se escucha el estallido y los gritos de horror de las personas que estaban en la marcha.			X			Comienza con cámara quieta y angulación central y luego hace un paneo de abajo arriba para mostrar la explosión y la reacción de los manifestantes.	2"
		116	Aparece un manifestante enfrente de cuadro con una antorcha encendida. Al fondo de cuadro se ven sus compañeros. Todos corren de izquierda a derecha de cuadro. se oyen sus voces.			X			En este plano se hace un paneo de izquierda a derecha del cuadro siguiendo a los manifestantes.	1"
		117	Ocurre lo mismo que en el plano anterior solo que en este los manifestantes son otros.			X			Encontramos un paneo de izquierda a derecha de cuadro.	1"
		118	Los manifestantes huyen hasta fondo de cuadro gritando horrorizados. Se ven algunas antorchas encendidas en el suelo y otras que aún llevan estos					X	Empieza con angulación central y cámara estática, al final del plano se hace un paneo de arriba abajo	11"
28.	Iglesia.	Día.	119	El padre Amaya da un sermón en el cual habla sobre lo sucedido la noche anterior.			X			11"
29.	Casa de doña Gertrudis.	Día.	120	Alvarado, Don Andrés Santacoloma, y otro hombre se encuentran reunidos en la casa de Doña Gertrudis, ellos hablan de lo que paso en el Bogotazo y en su pueblo. Resaltan la labor de León María .			X		Empieza en cámara estática y con angulación central, luego hace un paneo siguiendo a Alvarado.	23"
				Se escuchan sus voces						
			121	Doña Gertrudis comenta con los demás la actitud de León María; esta impresionada. Sólo se escucha su voz			X			9"
30.	Mercado.	Día.	122	Unos niños, con uniforme, comentan indignados acerca de León María; él cual no está presente en el cuadro. murmuran sobre lo que ven a través de una ventana .			X			6"
				Se oyen los susurros de los niños.						
			123	León María corta un queso y en seguida levanta la mirada y sonríe. Se escuchan los susurros.			X			3"
			124	León María está en el puesto de quesos a fondo de cuadro mirando a los niños, que al sentirse descubiertos salen corriendo. Se oyen sus voces y sonido ambiente.				X	Los niños en referencia. Angulación central y cámara estática.	1"
			125	Salen los niños corriendo y desaparecen por derecha de cuadro			X			2"
31.	Río.	Día.	126	Tres campesinos observan detenidamente un cuerpo humano sin vida que flota en el río y comentan sobre él. Se oyen sus voces y sonido ambiente.				X	Comienza con angulación central y cámara estática, luego hace un paneo de derecha a izquierda para terminar en plano general del río.	11"
			127	Dos de los campesinos observan consternados el río que está fuera de cuadro . sólo se escucha el río y el sonido ambiente.			X			1"

	128	El muerto dentro del agua flotando. Se comenta sobre la razón de su muerte.					X		3"
		Sonido ambiente							
32. Casa de León	María. Noche..	129	León María lee en la mesa un telegrama que le envía su partido político citándolo a una reunión. Su voz en off leyendo el comunicado.		X				8"
		130	León María termina de leer el telegrama y reflexiona acerca de este. Se escucha su voz en off			X			17"
33. Farmacia. Día.		131	León llega a la botica de Don Julio y los dos comentan sobre el telegrama que recibieron del directorio conservador. Don Julio comenta su preocupación por esto.			X		Plano secuencia que empieza con angulación central y cámara estática, luego hace un paneo izquierda a derecha en el que sigue a don Julio que efectúa alguna acción y luego cambia de dirección el paneo de derecha a izquierda	33"
		132	Don Julio comenta que no le gusta nada la notificación del partido. Se escucha únicamente su voz.		X				16"
		133	León María deja ver su amor por el partido diciendo que el acatará todo lo que le manden los jefes, "es una cuestión de principios" afirma. Sólo se escucha su voz.		X			Paneo de izquierda a derecha, termina en p.m.	20"
34. Directorio	Conservador. Día.	134	De el fondo de cuadro entra un carro negro. Se detiene enfrente del directorio conservador y se bajan los representantes del partido y entran al directorio. Se escucha el sonido del motor del carro.			X	X	Empieza con angulación central y cámara estática. Cuando el carro se detiene se hace un paneo de derecha a izquierda que sigue a los personajes hasta la entrada.	43"
		135	Don Julio recibe a los representantes y a que el es el líder del Directorio en ese municipio.			X			14"
		136	León María escucha lo que el abogado Perdomo le dice sobre su actitud el Bogotazo. Se escucha la voz en off de Perdomo.		X				42"
		137	Perdomo continúa hablándole a León María sobre lo sucedido esa noche, dándole confianza y destacando su acción valerosa.		X				13"
		138	León María escucha como Perdomo le propone que sea el guardián y defensor de todos los principios construidos por el partido.		X				8"
			Se escucha la voz de Perdomo en off.						

35. Frente casa de León María	Noche.	139	Es de noche, Atehortúa y otros hombres sacan una caja del baúl del carro y la entran a la casa de León María. Se oyen ladridos de perros.				X					25"
36. Happy bar.	Noche.	140	León María se encuentra en el Happy bar. Entra de fondo de cuadro a frente. Primero se toma un trago y luego se lleva un limón a la boca. Se oyen ladridos.				X				Se hace un travelling del recorrido del protagonista, finaliza con angulación central y cámara estática.	20"
37. Plaza del pueblo.	Día.	141	En una panorámica de la plaza del pueblo se ve un carro negro cruzando el cuadro de izquierda a derecha.						X			12"
38. Calle.	Día.	142	A izquierda de cuadro se ve un borracho recostado en una pared de una casa. De allí sale una señora, se alarma un poco pero termina ignorando al hombre. Finalmente sale por derecha de cuadro.						X			13"
		143	Una señora del pueblo se resigna, otra más joven esta detrás de ella.		X							4"
39. Iglesia.	Día.	144	Sentada en la iglesia a derecha de cuadro la primera mujer le cuenta a la segunda (que está a derecha de cuadro) que vio a un hombre "muerto borrachera". Se muestra a León María a fondo de cuadro, quien se voltea para escuchar lo que hablan las dos mujeres. Se oyen sus voces y el eco.			X					La cámara desenfoca a las mujeres que están en frente de cuadro y enfocan a León María que esta a fondo de cuadro. Angulación central y cámara estática.	21"
40. Calle.	Día.	145	Se ven los pies del muerto y de los habitantes que lo observan. Se oyen sus voces en off que comentan que el cuerpo no es del pueblo que el alcalde acerca		X				X		Angulación central y cámara estática. Zoom out quedando en p.g. 14"	14"
41. Farmacia.	Día.	146	Entra Alvarado por derecha de cuadro a la botica de Don Julio, quien se encuentra organizando algunos medicamentos. Alvarado le pregunta si conoce las razones de la muerte del desconocido y que si es por cuestiones políticas				X					29"
		147	Alvarado indaga para presentar en los noticieros lo que esta sucediendo.									4"
		148	Julio responde asustado que no sabe nada y da media vuelta		X							3"

42. Carretera.	Noche.	149	Es de noche. León María ordena que la gente del pueblo sea protegida, pero que en cambio traigan unos muertos de afuera para que la gente los tome en serio. Luego entra al carro que está al frente en la parte izquierda de cuadro.								33"
43. Happy Bar.	Noche.	150	Están jugando billar tres señores que intrigados cometen la muerte de personas desconocidas y que no son de allí, en un plano pasan otros dos personajes que también hablan de lo mismo pero se nota su oposición y dicen que deben ser cuestión de los godos. Se oye el radio en off y las voces de los personajes.		X					Es un plano secuencia que inicia en primer plano, por medio de un plano pasa a plano medio y al final regresan primer plano	41"
44. Barbería. Día.		151	Rosendo Zapata esta en la barbería comentando sobre la consignación que hizo León María, dando a entender que es mucho para él, que eso no lo da un puesto de quesos. Solamente se escucha su voz.	X						Se hace un paneo de izquierda a derecha siguiendo al barbero hasta llegar a donde esta el barbero, allí termina en angulación central y cámara estática.	8"
45. Alcaldía. Día.		152	Una mujer del pueblo hace una petición al señor Gardeazabal. Los dos se desplazan por el corredor de la alcaldía, al llegar a la entrada donde se encuentra el alcalde guardando sus cosas para desocupar el despacho Gardeazabal intenta hablar con él pero este se niega.			X				Se hace un travelling de izquierda a derecha siguiendo a los personajes, finaliza angulación central y cámara estática.	13"
		153	Gardeazabal insiste diciendo que es grave, pues la mujer esta denunciando que quieren asaltar su vereda. Le pide al alcalde que haga algo		X						9"
		154	Se oye la voz en off de Gardeazabal, mientras que el alcalde le dice que no puede hacer nada, que si no ha escuchado la radio. El primero esta de pie al lado izquierdo de cuadro, y solo se ven sus piernas por la parte de atrás, y a fondo de cuadro se encuentra el alcalde agachado guardando algunas cosas					X			8"
		155	Gardeazabal pregunta que tiene que ver la radio	X							3"
		156	El alcalde con una caja en las manos le explica que el ya no es el mandatario del pueblo, que los liberales no gobiernan más. Inicia un desplazamiento de derecha a izquierda de cuadro, dirigiéndose a la mujer de forma cruda, para que se queje ante su sucesor. Sale por izquierda de cuadro. Entra un hombre por izquierda de cuadro, se dirige a Gardeazabal ofensivamente se va por derecha e cuadro.		X					Se hacen dos paneos que siguen los movimientos del alcalde; cuando ese detiene la cámara también lo hace.	27"
6. Habitación de don Gustavo. Amanecer.		157	Don Gustavo Gardeazabal se encuentra dormido en su alcoba. Abre los ojos y que ya es de día pero intenta volver a dormirse. Súbitamente lo despiertan los llamados desesperados de una mujer que toca a su puerta.		X						27"



41	de		Se escucha la voz e off de la mujer y los golpes a l puerta								
47.	Calle. Día.	158	Por derecha de cuadro entra don Gustavo, la señora de la vereda y una mujer más, caminando muy apurados. La primera mujer replica que ella lo había advertido, atacaron su vereda. Los personajes se acercan a la cámara hasta quedar en primer plano, donde se refleja sus caras de preocupación, especialmente la de Gardeazabal.	X				X		Empieza con angulación central y cámara estática, luego cuando los personajes se acercan a la cámara se hace un travelling de fondo a frente de cuadro anticipándose a pasos, al final la cámara se detiene nuevamente mostrándolos en primer plano.	21"
		159	Están los tres personajes enfrente de cuadro, observan atentos y anonadados una zorra fúnebre que cruza de izquierda a derecha por el fondo de frame . La perspectiva cambia y entre los personajes vemos perderse la carroza hacia el fondo de cuadro. Se escucha una música fúnebre en el piano, los cascos del caballo, las ruedas de l zorra y las campanas de la iglesia.			X				Empieza con angulación central, luego la cámara hace un travel de derecha a izquierda circular hasta llegar a los personajes. Después se hace un paneo de izquierda a derecha hasta que se sitúa entre las dos mujeres para mostrar la carroza.	22"
48.	Toma del cementerio. Día.	160	Vista de un cementerio: lápidas y cruces blancas sobre un prado verde . Se escucha en off la misma música de piano.					X			8"
49.	Casa de Doña Gertrudis. Día.	161	Entran cuatro hombres por izquierda de cuadro, se acercan a la cámara hasta quedar en plano medio. Ingresan a un lugar oscuro donde hay imágenes religiosas, entre los hombres se reconoce Alvarado. Se oye de fondo la música, en off.			X		X		Empieza el plano con angulación central y cámara estática, cuando los personajes se acercan a la cámara se hace un pequeño zoom out para darle más espacio a su entrada.	14"
		162	Esta Doña Gertrudis sentada en frente del piano tocando la melodía que se escuchaba en los planos anteriores. Cuando siente la presencia de los visitantes detiene su acción, toma su bastón y dirige la mirada a ellos . habla acerca de lo que está ocurriendo en el pueblo y revela su preocupación . Sólo se escucha su voz.			X					16"
		163	Se oye la voz de Doña Gertrudis en off , mientras que se muestra la ca los visitantes que la escuchan atentos entre ellos reconocemos a Alfonso y Alvarado, La Dama comenta que el partido liberal está siendo cruelmente amenazado y masacrado y las víctimas ya son cercanas a la zona.	X						Se hace un paneo que muestra una a una de los visitantes.	12"
		164	Gertrudis continúa hablando y ordena, a manera de consejo, que la noticia sea divulgada en el noticiero de Alvarado. Esto lo dice mientras lo señala con su bastón .			X					3"

	165	Alvarado mira detenidamente frente de la cámara , con una expresión favorable. No se escucha nada.		X						1"
50. Carro. Noche.	166	Es de noche, un carro estacionado ocupa el cuadro, a la derecha se ve un hombre fumando tabaco. León María se sube al automóvil y se acomoda la parte de atrás. Aparece por derecha de cuadro Alvarado, quien interroga al protagonista acerca de los asesinatos, el responde friamente que no sabe nada, pues por su casa no ha visto ningún muerto. Golpea la silla del su conductor, indicando que es hora de arrancar			X				Empieza el plano con Angulación central y cámara estática, luego hace un paneo para mostrar como León María se sube al carro y se sienta. La cámara se detiene y el plano termina como empezó.	23"
51. Frente a colegio. Día.	167	León María camina por una de las calles del pueblo con un algodón de azúcar en la mano. A izquierda de cuadro, dos hombres están sentados en una banca. Se escuchan los pasos del protagonista y algunas voces lejanas de un alboroto juvenil.			X		X		Comienza con angulación central y cámara estática, luego se hace un travelling de derecha izquierda siguiendo a León hasta mostrarlo en plano medio.	12"
	168	Por el pasillo del colegio salen varias jovencitas con uniformes rosados (izquierda de cuadro) después sale Amapola en compañía de una niña. Se desplazan de izquierda a derecha de cuadro hasta que se encuentran con su enamorado. Su amiga sale por derecha de cuadro y los dos se quedan sonriendo y charlando un poco. De pronto Amapola se queda mirando al frente y al expresión de cara cambia completamente; parece estar asustada. Sonido ambiente			X				La cámara está quieta hasta que Amapola sale por la puerta, allí se inicia un travelling siguiéndola en su recorrido hasta que se encuentra con el muchacho. Entonces, la cámara vuelve a detenerse.	19"
	169	León María observa a su hija desde la cerca del frente lentamente cruza la calle de derecha izquierda de cuadro al mismo tiempo que con violencia lanza el algodón de azúcar al suelo. Cuando llega hasta donde está Amapola, la toma del brazo y se la lleva caminando hasta el fondo del cuadro. El enamorado no comprende y se da la vuelta para verla partir. Ninguno de los tres dice algo solo se escucha el sonido ambiente.			X		X		Un plano general que se inicia con cámara estática angula central. León se va acercando a la cámara y esta inicia un travelling que lo sigue de derecha a izquierda de cuadro mientras el cruza la calle. En ese momento el plano cambia a medio para enfatizar en la acción dramática. Cuando León, la toma por el brazo la cámara hace un paneo de derecha a izquierda de cuadro en el cual se muestra como van saliendo por el fondo de frame.	21"

52. Casa de León María. Frente y dentro.  Serenata. Noche.	170	León María esta a derecha de cuadro con una pijama a rayas, sentado en un butacoy con los pies descalzos entre un platón de agua. a su lado (izquierda de cuadro), en una mesa, hay un radio a través del cual León escucha el rosario. De pronto empieza a ir otro ruido que la baja el volumen al radio, se le ventanade su silla y camina hasta la ventana, la cual abre cauteloso se escucha algo de música, parece que es bien entrada la noche ya que el cuadro es bastante oscuro								Después mostrar los pies de León, se hace un paneo de arriba abajo para ver al protagonista completo la cámara se detiene en un plano medio y finalmente se hace un paneo de izquierda a derecha de cuadro que lo sigue hasta la ventana.	27"	
	171	El grupo de músicos comienza la serenata para Amapola con la canción <i>Pedacito de cielo</i> . A derecha de cuadro se ve la ventana de León María quien más adelante enciende la luz de la habitación. Se oye la voz de los músicos hablando y finalmente cantando.						X			21"	
	172	Amapola en pijama aparece por derecha de cuadro y se asoma a la ventana a través de la cual ve a su amado tocando la guitarra. Se oye en off a los músicos cantando.						X			Angulación central y cámara estática, al final se hace un breve paneo siguiendo a Amapola. Se ve a través de la ventana en profundidad de campo al amado de Amapola.	16"
	173	Los músicos continúan con la serenata para Amapola cantando la misma canción. La luz de la ventana a derecha de cuadro continúa encendida y en el extremo izquierdo de ella se ve la sombra de León. Sólo se oyen los músicos cantando.							X			10"
	174	León María, en pijama, observa la serenata a través de la ventana sin abrir las cortinas. Se oye en off el radio transmitiendo el rosario y a los músicos cantando.							X			4"
	175	Los músicos continúan con la serenata interpretando la misma canción. Al fondo del cuadro se ve la ventana de la habitación de los esposos Lozano y una sombra en ella. Se oyen los músicos cantando.								X		7"
	176	Agripina se encuentra entre dormida, se despierta por el ruido de la serenata y ve a su esposo asomado por la ventana, este se encuentra fuera de cuadro. Lo llama y pregunta inquieta por la música. Se oye su voz y en off los músicos interpretando la misma canción.								X		10"
	177	León María le pide a su esposa que se quede quieta; abre la ventana y le hecha a los músicos el baldado de agua con la que se estaba lavando los pies. Se oyen en off los músicos cantando.								X		Comienza con angulación central y cámara estática, Cuadro León María va a coger el recipiente en donde está el agua, hace un breve paneo de arriba abajo y luego sube de nuevo para seguirlo.

	178	León María en fondo de cuadro hecha el agua a los músicos, estos salen huyendo espavoridos. Se oyen los músicos cantando un momento y el agua caer.			X					1''
	179	León María hecha a los músicos. Él está muy molesto. Sólo se oye su voz iracunda.			X					2''
	180	Amapola contempla un por la ventana todo lo que está sucediendo afuera y llora desconsoladamente. Se aleja de la venta. Sólo se oye su llanto.		X					Comienza con angulación central y cámara estática enfocando a Amapola desde atrás. Cuando ella se aleja de la ventana la cámara hace un paneo alejándose con ella. Termina con angulación central y cámara estática.	7''
53. Carretera. Carro de León María. Día.	181	El carro de León María viene de fondo de cuadro hacia frente. León viene solo en él con su chofer. Por un segundo se oye en off el llanto de Amapola. Se oye el motor del carro y el ambiente. El carro sale por izquierda de cuadro.					X		El plano empieza con angulación central y cámara estática. A medida que el carro se acerca la cámara se mueve con él y hace un corto paneo siguiendo su recorrido hasta que desaparece de cuadro.	11''
	182	León María pensativo en el interior del carro, mira al frente y luego por la ventana. Sonido en off del motor del carro.		X						10''
54. Plaza de pueblo. Día.	183	El carro de León María entra por derecha superior de cuadro a la plaza de un pueblo. La recorre y luego se estaciona. Varias personas y automóviles atraviesan el cuadro. Sonido del motor de los carros.				X	X		Comienza con angulación central y cámara estática. Cuando el carro entra a cuadro la cámara hace un zoom in para encuadrarlo quedando en p.a. y lo sigue haciendo un travelling; se detiene cuando este se estaciona finalizando de nuevo en angulación central y cámara estática.	17''
	184	León María se baja del vehículo y sale por derecha de cuadro. Se ve una edificación colonial de fondo. Sonido de motor de carros.			X				La cámara comienza estática y con angulación contrapicado. Se hace un corto paneo siguiendo a mientras se baja del carro y luego se detiene.	8''
55. Despacho de Perdomo. Día.	185	León María está en la oficina del abogado Perdomo a quien le pide una beca para su hija Amapola; el gocho asiente pues León ha hecho importantes cosas por el partido. Perdomo además le informa a León que pronto llegará su pueblo el nuevo alcalde designado por el gobierno de Ospina Pérez. Sólo se oye la voz del jefe conservador			X					31''

56.									
Calle de León María	Despedida. Día.	186 Amapola parte del pueblo rumbo al lugar en el que su padre le consiguió la beca. Ella está sentada en el asiento trasero del carro y se despide nostálgica de su progenitor que se encuentra fuera de cuadro. Los hombres de León María conducen el automóvil. Se oye el motor del carro y sonido ambiente.		X			X	Angulación central y cámara estática. A medida que el carro se aleja el cuadro se abre y termina en un p.g., pareciera que la cámara hace un zoom out para abrir el plano pero es la sensación que deja el movimiento del automóvil.	10''
	187	León María esta en la puerta de su casa despidiendo a Amapola; mira la partida del carro con melancolía. Se oye en off el motor del carro y sonido ambiente		X					5''
	188	El carro se va por fondo de cuadro. Pasan personas del pueblo por la... Se oye el motor del carro y sonido ambiente.					X		8''
57. Alcaldía. Día.	189	En la alcaldía hay gente preguntando por el alcalde (2); su secretario, a izquierda de cuadro, lo disculpa y dice que primero este debe atender los asuntos más urgentes. Se oye la voz del secretario y de las demás personas hablando, en off una puerta que se abre.			X				10''

	189	León María sale, por izquierda de cuadro, de la oficina del alcalde acompañado por él. Se despiden y el alcalde le manifiesta a León que puede ir cuando lo necesite. Las personas que deseaban hablar con el alcalde miran desconcertadas. León parte acompañado por uno de sus hombres. Se oyen las voces del protagonista y del alcalde; y pasos.				X					16''
	190	En la oficina de don Rosendo. Este comenta con un cliente la llegada de los hombres de León María (Atehortúa y Celín). Se oye su voz murmurando y en off los pasos de los dos hombres..				X					9''
58. Banco. Día.	191	Celín y Atehortúa están detrás de un mostrador en la oficina de don Rosendo. Este comenta que ellos son los guardaespaldas de León María; en ese momento uno de los hombres lo mira de reojo. Se oye en off la voz de don Rosendo.				X					5''
	192	Don Rosendo afirma que estos dos hombres son de los pájaros más peligrosos. Sólo se oye su voz.		X							7''
	193	Atehortúa y Celín se miran pensando lo mismo. Al fondo del cuadro se ve a don Rosendo trabajando. Silencio.		X					Angulación central y cámara estática, en profundidad de campo se ve a don Rosendo.		5''
59. Frente al banco. Día.	194	Atehortúa está parado en una calle del pueblo, esperando la salida de don Rosendo. Se oyen en off las campanadas de la iglesia.						X			6''
60. Banco. Día.	195	Don Rosendo siente las campanas de la iglesia, mira el reloj y se alista para salir. Sale por izquierda de cuadro. Se oyen en off las campanas de la iglesia y los pasos de don Rosendo .				X					17''
61. Calle del pueblo. Día.	196	Don Rosendo camina por una calle del pueblo, se cruza con una mujer y sigue avanzando. Atehortúa que está fuera de cuadro le dispara y don Rosendo cae muerto instantáneamente. Se oye en off el disparo y por un segundo la voz en off de doña Gertrudis diciendo que ya los están matando ahí.						X	Comienza con angulación central y cámara estática, cuando don Rosendo entra a cuadro la cámara hace un travelling de izquierda a derecha siguiéndolo. En el momento del disparo la cámara se detiene.		34''
62. Cementerio. Día.	197	Funeral de don Rosendo, en el se encuentra doña Gertrudis quien afirma que todos están corriendo peligro en el pueblo; Alvarado quien asiente después del comentario de la señora Potes y don Luis quien niega la veracidad de las palabras de la mujer. Se oyen sus voces.				X			Comienza con angulación central y cámara estática, luego la cámara hace un travelling de derecha a izquierda mostrando a las personas influyentes que se encuentran en el funeral de don Rosendo.		12''

	198	El cura Amayaora por el alma de don Rosendo, los asistentes al funeral responden. Se oye la voz del cura y en coro la de los asistentes.				X				5''
	199	Todos los asistentes oran. El padre Amayahechaagua bendita a la tumba alguien se acerca con una corona de flores. Se oyen sus voces en coro.					X			6''
	200	Se muestra la corona de flores en la tumba y luego el sacerdote quien continua orando. Se oye la voz del cura y en off la de los asistentes.	X			X			Comienza con angulación central y cámara estática; luego la cámara hace un paneo de arriba a abajo para encontrar al sacerdote concluye con angulación central y cámara estática en p.a.	10''
	201	El señor Restrepo y otro hombre comentan sobre el motivo de la muerte de Rosendo y dicen que hay que tomar medidas. León María los escucha atento y los mira de reojo. Se oyen las voces de los hombres y cuando se muestra a León María se oyen en off.	X						Comienza con angulación central y cámara estática. Para buscar a León la cámara hace un travelling de izquierda a derecha.	24''
63. Club.	Día.	202	Un niño arregla su bicicleta en el club. Llega Lamparilla (uno de los pájaros) y pregunta por el señor Restrepo, el niño lo hace seguir a una oficina. Se oyen sus voces y en off un radio transmitiendo un partido de fútbol.	X	X				Angulación central y cámara estática. Entra por izquierda de cuadro el pájaro para quedar en p.p.	17''
		203	Lamparilla entra a la oficina y observa todo lo que hay ahí. Se encuentra con un cuadro de Gaitán y para fijándose en él. Se oye en off el radio transmitiendo el partido y el golpe de una puerta.	X					La cámara hace un paneo de izquierda a derecha siguiendo al hombre y para cuando él se detiene terminando en angulación central y cámara estática.	8''
		204	El niño sale con la bicicleta, se cruza con Restrepo y le avisa que alguien lo espera en su oficina. Restrepo sigue rumbo a la oficina y sale por derecha de cuadro. El niño desaparece por derecha de cuadro. Se oyen sus voces y el radio en off.				X			9''
		205	Lamparilla está en la oficina de Restrepo, saca el arma y le dispara al liberal que aparece por izquierda de cuadro cuando ya ha sido herido. Restrepo muere instantáneamente. Se oye el disparo, la caída al piso de la víctima, y en off continua el radio.				X		Vista a través de una ventana. Angulación central y cámara estática.	14''
		206	Lamparilla imita lo que hace Gaitán en la foto que está de fondo. Sigue sonando en off el radio transmitiendo el mismo partido.	X						10''
		207	El pájaro sale de la oficina y pasa sobre el cadáver. Continúa oyéndose en off el radio.			X				4''





67. Casa de Doña Gertrudis. Noche.	217	Doña Gertrudis y don Andrés Santacoloma están impacientes por la no llegada de León María. Por izquierda de cuadro entra la empleada y les informa que el alcalde decretó toque de queda desde esa noche, avisa y sale por izquierda con don Andrés. Se oyen sus voces y por un segundo en off una campana.						X		41''
68. Esquina del pueblo. Noche.	218	La gente del pueblo se dirige a sus casas haciendo caso del toque de queda. Sólo se oyen pasos.						X		12''
	219	Se muestra el carro de León María; en el está sus guardaespaldas. Se oye el motor del carro.		X						7''
69. Frente de la casa de León María. Noche.	220	Doña Gertrudis llega a la casa de León María y toca la puerta, pregunta por él y pide que salga pues ella se atrevió a desobedecer el toque de queda para ir a verlo. La empleada de León le dice que en ese momento él está en el <i>Happy bar</i> . Se oye la voz de Gertrudis, la de la empleada y el toc toc en la puerta				X		X	La cámara hace un paneo de derecha a izquierda siguiendo a doña Gertrudis. Cuando ella se detiene la cámara queda estática, en angulación central y en p.m.	50''
70. <i>Happy bar</i> . Noche.	221	Se muestra el carro de León María y luego el letrero del <i>Happy bar</i> . Se oye en off la música ranchera que sale del bar.		X	X				Paneo de izquierda a derecha y luego hacia arriba para terminar en p.p. con la cámara en angulación central y cámara estática	25''
	222	En el interior del bar. Se muestra a la mesera detrás de la barra. León María habla con sus guardaespaldas cerca de lo de Bellavista. Se oyen sus voces y en off la música ranchera.		X	X				Se comienza con angulación central y cámara estática, cuando la mesera se mueve la cámara la sigue haciendo un paneo de derecha a izquierda alrededor del bar hasta llegar a León María. Ahí hace un zoom in para enfocar la conversación de los tres hombres quienes quedan en p.p.. Termina en angulación central y cámara estática	30''
	223	Atehortúale comenta que todos los rojos están ocupados en su zona. Se oye su voz y en off continúa la música.		X						4''
	224	León María responde a esto que falta gente de la suya y que deber buscarla. La gente de ellos está en San Jerónimo. Se oye su voz y en off continúa la música.		X						9''



	235	León María, dentro del automóvil, le dice al alcalde que el único delito es estar en contra del gobierno y le aclara que le debe ayudar a acabar con sus enemigos, es decir con los liberales. Se oyen en off las voces de los godos.	X							18''
	236	El alcalde, desde afuera del carro, habla de los liberales y los defiende argumentando que todos son buena gente. Se oye su voz y en off a los godos.	X							8''
	237	León María, dentro, enfurecido le pide que recuerde lo sucedido el 9 de abril. Se oye su voz y en off a los godos	X							8''
	238	El alcalde lo mira y vuelve su mirada de nuevo hacia la cárcel al oír que culpan a los rojos. Se oyen en off las voces de los godos.	X							3''
	239	Los godos atribuyen todos los problemas a los rojos y enfurecidos gritan que van a ir a buscarlos a sus casas. Sólo se oyen sus voces y gritos en coro.					X			6''
	240	El alcalde, fuera del carro, le prohíbe a León María que cualquiera entre a las casas de los liberales. Se oye su voz y los gritos iracundos de los godos en off.	X							9''
	241	Los godos se dirigen a las casas de los liberales. Se oyen sus voces iracundas.		X		X			Angulación central y cámara estática. Los godos se acercan desde fondo de cuadro y terminan en un p.m.	7''
	242	El alcalde, fuera del carro, le propone a León que se valla con toda esa gente a cambio de que en una semana todos los liberales salgan del pueblo. Se oye su voz.	X							13''
	243	El alcalde, fuera del carro, promete convencer a los liberales y ruega que se vayan ya de su pueblo. Se oye su voz y en off los pasos de los godos.		X						7''
	244	León María le advierte que sólo una semana. Se oye su voz y en off los pasos de la gente.	X							7''
72. Carretera destapada (San Jerónimo). Día.	245	Un camioncito va cargado, entra por derecha de cuadro y atraviesa hasta salir de por el lado izquierdo. Son los liberales que huyen de San Jerónimo. Se oye el motor del carro.					X		Se comienza con angulación central y cámara estática, después la cámara hace un paneo siguiendo el recorrido del camioncito.	10''

73. Calle del pueblo (San Jerónimo). Día.	246	Otros liberales afligidos desertando San Jerónimo. Se vanen zorras, que entran por derecha de cuadro, en ellas llevan su trasteo. Se oye el pasar por caminos de piedra.					X	Comienza con angulación central y cámara estática, luego la cámara sigue las zorras haciendoun paneo de derecha a izquierda hasta que estas salen de cuadro.	21''
74. Finca (San Jerónimo) Día.	247	Un hombre ofrece una suma moderada por una finca que está vendiendoun liberal, el señor Gaviria, quien también debe partir del pueblo. Éste no acepta y sale por fondo de cuadro. Se oye la voz del negociante.					X	Comenzando con angulación central y cámara estática, luego la cámara hace un pequeño paneo de izquierda a derecha para mostrar a los dos hombres y finalmente la partida del señor Gaviria.	17''
75. Campo de tejo. Día	248	Caen dos tejos al bocín sin torear ninguna mecha. Se oye la caída de los tejos y en off el canto de un gallo.	X						5''
	249	Un abogado le propone a León María que compre una finca pues afirma que es muy buena y una ganga. León dice que no le interesa pues no tiene dinero y además afirma que esos lujos son para ricos. Los acompañan varios hombres. Por un momento se oye en off el canto del un gallo y las voces de los dos hombres.					X		22''
	250	León María se dispone a lanzar un tejo, mientras tanto comenta que a él no le importa el dinero pues con lo que le paga el directorio le alcanza. Sólo se oye la voz de él y sonido ambiente.		X	X			Comienza con angulación central y cámara estática, luego se hace un paneo de derecha a izquierda siguiendo a León y se termina en p.m.	4''
	251	El tejo que lanzo León está en una mecha. Se oye el estallido de la mecha y una voz en off que dice: "bien".	X						1''
	252	León María afirma (respecto a lo del dinero) que "es una cuestión de principios". Sólo se oye su voz.		X				La cámara hace un pequeño paneo de derecha a izquierda siguiéndolo; cuando el se detiene la cámara termina en angulación central y cámara estática.	6''
76. Finca de doña Gertrudis.	253	Doña Gertrudis está en su finca, llega Alvarado y Arrieta a saludarla. Se oyen sus voces y sonido ambiente.		X				Angulación central y cámara estática. En profundidad de campo se ven Alvarado y el otro hombre que lo acompaña.	8''
Día.	254	Entran los dos hombres a la finca de doña Gertrudis, y le dicen que la visitan pues hacen tiempo no la veían. Ella les pide que le cuenten que ha pasado últimamente en el pueblo. Se oyen sus voces y sonido ambiente.					X	Comienza con angulación central y cámara estática, luego se hace un paneo de derecha a izquierda para encontrar a los personajes en un mismo punto.	12''

	255	Alvarado y Arrieta le comentan a doña Gertrudis sobre la novedad de las boletas en letra gótica, que los pájaros (como se les nombra en el editorial del periódico del día) están dejando por debajo de las puertas de los liberales. Ella afirma conocer sobre estas boletas; a propósito del comentario de los pájaros, ella sostiene que el jefe de los del sector es el Cóndor. Buen nombre para León María Lozano. Se oyen sus voces y sonido ambiente.				X			La cámara hace un travelling de derecha a izquierda siguiendo a los personajes a través del corredor. Cuando ellos se detienen la cámara queda estática y con angulación central. Después hace un pequeño paneo de izquierda a derecha mostrando el movimiento de Alvarado.	43''
77. Happy bar. Noche	256	León María y sus secuaces hacen una boleta de advertencia para que alguien desaloje el pueblo. Los perros de un vecino interrumpen el dictado así que León María manda a callarlos y Celín los mata, lo que ocasiona que el dueño de un canino se queje. Terminan el dictado y organizan quien va a enviar las boletas. Se oyen las voces de los cuatro hombres, en off los ladridos de los perros y los disparos.				X			Angulación central y cámara estática. Cuando uno de los guardaespaldas se sienta la cámara hace un leve paneo de arriba-abajo y continúa el resto del plano quieta.	1'34''
	257	Perea escribe la boleta mientras los demás debaten quien la llevará. Se oye en off la voz de uno de los guardaespaldas.				X				2''
	258	Se acerca a ellos energúmeno el vecino al que le mataron el perro. Silencio.		X						2''
	259	Perea continúa escribiendo la boleta.				X				1''
78. casa del dueño del perro. Día.	260	Se ve al dueño del perro asesinado, sentado en una mecedora en el solar de su casa. Se encuentra a derecha de cuadro remendando algo. De pronto suena la puerta varias veces. El hombre tira lo que tiene en la mano y se dirige a la puerta desplazándose de derecha a izquierda de cuadro. Cuando se levanta, una paloma que estaba parada en la silla sale a volar. Se oye su aleteo, el golpe de la puerta y el sonido ambiente.						X	El plano se inicia con cámara estática y angulación central. Luego se hace un paneo de arriba hacia abajo cuando el personaje se pone de pie. Posteriormente la cámara se detiene y el señor cruza el cuadro de derecha a izquierda.	26''
	261	Se encuentra un hombre a derecha de cuadro, de espaldas a la cámara. La toma por detrás de hombro muestra al dueño del perro, que enfadado abre la puerta a izquierda de cuadro. Se escucha la voz en off del primer hombre saludando.				X				4''
79. exterior día.	262	El ayudante de León María (es decir el primer hombre del plano anterior), levanta su brazo derecho sacando de debajo de cuadro un pequeño perro blanco. Le dice irónicamente al dueño del perro asesinado, que éste es un presente de parte de León y que saludes.				X				5''

80. exterior día.	263	Entra León María caminando por la calle desde fondo de cuadro. va bastanteapurado con las manos en el cuello. Se desplaza hasta el frente izquierdo del cuadro, donde se encuentra con la criada de su casa, a la cual le ordena cerrar y trancar la puerta. Ella obedece y la calle queda casi desierta a excepción de una mujer que va hacia fondo de cuadro. se yela voz de León, sus pasos y el golpe de la puerta al callarse.						X		16''
81. casa de León María.	264	León a izquierda de cuadro recibe el aire que le proporciona la criada a través de un fuelle. León retira la mano de la muchacha, se levanta hasta derecha, luego al frente y finalmente a izquierda de cuadro, donde se detiene. Se oye respirar con muchísima dificultad, después se voltea a mirar hacia fondo de cuadro y se dirige hacia allá, donde se encuentran varias imágenes religiosas. Se detiene en frente de ellas dándole la espalda a la cámara. Se escucha sonido ambiente.		X					El plano inicia con cámara estática y angulación central. Luego se hace un travelling que sigue cada uno de los desplazamientos de León María. Igualmente, la cámara se detiene cada vez que el protagonista lo hace.	47''
	265	Se ve una canastilla de buñuelos sostenida por una mano que se encuentra a izquierda de cuadro. se oye en off tocar la puerta y la voz de la criada saludando y la de un hombre que indica que los buñuelos son para León María de parte de la familia Ayala. La criada los recibe y cierra la puerta.		X					Se empieza con cámara estática y angulación central, después se hace un paneo de arriba abajo hasta llegar a la cara de la muchacha, allí la cámara se detiene.	15''
	266	Se muestra a la criada que está a izquierda de cuadro sirviendo algo de comer. Se oye la voz en off de Agripina llamando a León María y diciéndole que se siente mal. El se levanta de la mesa y se dirige al dormitorio donde está su esposa acostada en la cama. Ella le cuenta de que se trata.		X	X				La cámara hace primero un paneo de izquierda a derecha de las acciones de la criada hasta mostrar a León, luego inicia un travelling en el que sigue el recorrido del protagonista hasta donde se encuentra a su esposa. Finalmente se hace un zoom in para mostrarla a ella y ahí se detiene para terminar en un p.p.	29''
	267	León María con la mano en el estomago y semblante de enfermo muy pronunciado; se sienta y trata de escuchar a su esposa (que le habla y su voz se oye off). De pronto sufre un sobresalto que lo pone alerta. Mira hacia izquierda de cuadro.	X	X					El plano comienza con angulación central y cámara estática. Luego se hace un paneo de abajo arriba en el cual se muestra el cuerpo y la actitud de León. Se hace un zoom in para enfocar su rostro terminando en p.p.p.	14''
82. Calle. Noche.	268	Se abre la puerta de la casa de León María, de ella sale la empleada muy angustiada y pidiéndole a Dios. Sale corriendo hacia derecha de cuadro hasta que desaparece. Se oye la puerta abrirse y cerrarse, la voz de la mujer y sus pasos.			X		X		Comienza con angulación central y cámara estática. Cuando la mujer sale de la casa la cámara hace un paneo de izquierda a derecha para seguirla, a medida que ella se aleja el plano se va abriendo para terminar en un p.g.	8''

83. Central telefónica .	Noche.	269	En la maquina de los teléfonos la operadora busca desesperada al doctor Cardona. Se oye su voz en off.		X					Tilt up, tilt down siguiendo la mano de la mujer.	5''
		270	La operadora sigue buscando al doctor. Esta muy angustiada, lo vemos en su rostro. Sólo se oye su voz.		X						1''
		271	Se muestra la maquina telefónica, la mujer sigue desesperada buscando al doctor Cardona. Se oye la voz en off de la mujer y la maquina funcionando		X						5''
		272	Se muestra la mortificada cara de la mujer. Ésta por fin logra comunicarse con el doctor y le informa que envenenaron a León María Lozano. Se oye sólo su voz.	X							2''
84. Casa de los Lozano. Adentro y afuera.		273	El doctor Cardona, a derecha de cuadro, se encuentra en la habitación de los dolientes junto con la empleada, que está a izquierda; y se dispone a examinarlos. Comienza por Agripina, quien se encuentra acostada sobre la cama. Se oye la voz del doctor y en off la de la empleada cuando Cardona le pide un platón y ella asiente.			X				Comienza con angulación central y cámara estática. El doctor se acerca y luego la cámara lo sigue (sacando de cuadro a la empleada) haciendo un travelling por su recorrido finalizando de nuevo estática mostrándolo cuando examina a Agripina.	21''
		274	Van llegando varios hombres a situarse frente a la casa de León María. Murmuran, se oyen sus pasos.					X		Se hacen pequeños paneos de izquierda a derecha e inversamente mostrando la llegada de los hombres. Angulación central.	12''
		275	De nuevo dentro de la casa, el doctor (a izquierda de cuadro) continúa examinando a Agripina (derecha inferior de cuadro) quien está aparentemente inconsciente. Se oye en off un quejido de León María, al oírlo el doctor voltea a ver.			X					3''
		276	León María se retuerce de dolor y se queja, finalmente cae al piso desfallecido. Se oyen sus lamentos y luego el golpe de la caída.			X				Comienza con angulación central y cámara estática. A medida que León María se retuerce la cámara lo sigue haciendo pequeños paneos en distintas direcciones hasta el momento en que cae al piso.	9''
		277	La empleada entra a la habitación con el platón y ve a León María en el piso. Ella está muy atemorizada. Se oye su voz.			X					2''

278	El doctor se acerca a examinar a León María que está tirado en el piso, a izquierda inferior de cuadro. En la cama, al fondo del cuadro, está Agripina acostada. Los dos esposos están inconscientes. Sólo se oyen unos golpes que le da el doctor en el pecho a León.					X		9''
279	Los enemigos de León María se encuentran frente a la casa chismoseando a cerca de lo sucedido. Hay un hombre que va de grupo en grupo, éste se desplaza de izquierda a derecha y pone atención a todo lo que se dice; finalmente se devuelve es él quien reúne a todos los hombres en un mismo lugar. Comentan que León y su esposa se están muriendo, que la empleada fue la que lo dijo y el veneno con que los envenenaron. Se oyen múltiples murmullos y pasos.	X			X		La cámara comienza con angulación central y cámara estática. Luego sigue al hombre haciendo un paneo de izquierda a derecha y se devuelve con él hacia donde está el resto de la gente. Termina en p.a.	24''
280	El padre Amalia llega a la casa de León María para hacer la unción de los enfermos. Atraviesa la calle pasando junto a todos los chismosos hasta entrar a la casa. Las personas murmuran cerca de tal visita. Se oyen múltiples murmullos, pasos y la cerrada de la puerta.					X	Se hace un travelling de derecha a izquierda siguiendo el recorrido del Padre Amalia hasta que entra a la casa de León. Angulación central.	15''
281	Un grupo de niñas mira a través de la ventana de la casa de León chismoseando lo que ocurre. Las niñas se ríen y salen corriendo hacia derecha de cuadro pues sienten la llegada de los músicos, la gente al rededor las mira y finalmente ellas se pierden entre la multitud. Se oyen las voces de las niñas, su risa; en off los múltiples murmullos de la gente alrededor y unas notas de la guitarra.	X				X	Se empieza con angulación central y cámara estática. En el momento que las niñas salen corriendo la cámara hace un travelling siguiéndolas hasta perderlas, momento en el que queda en p.p. pues se están enfocando otras personas.	7''
282	Aparecen por derecha de cuadro los músicos, interpretando la canción "Pedacito de cielo", mucha gente los sigue. La gente se entusiasma. Los músicos atraviesan el cuadro de derecha a izquierda y se ubican frente a la ventana de la habitación de León; la gente se hace alrededor de ellos. Se oye la música, pasos y las voces de todos los asistentes.				X	X	Los músicos entran por derecha de cuadro y la cámara hace un travelling siguiéndolos hacia izquierda hasta que estos paran frente a la ventana de la habitación de León. Finaliza en p.a. con angulación central y cámara estática.	36''
283	El padre Amalia ora por la pareja de enfermos. Él a derecha de cuadro de pie y ellos acostados en la cama abajo. Se oye en off a los músicos interpretando "Pedacito de cielo".					X		6''
284	Los músicos continúan tocando la misma canción. Se oye la música y voces de los asistentes.		X					5''
285	Se ve toda la gente que está en la cuadro frente a la casa de León María. Los músicos junto a la ventana y las demás personas festejando por la mala suerte del Cóndor. Se oye la música y las voces de los asistentes celebración.					X		8''



286	Dos personas(a izquierda de cuadro) están hablando junto a la puerta de la casa de los Lozano. La puerta se abre y sale de la casa el padre Amaya. Este camina hacia derecha de cuadro, y se tropieza con un grupo de hombres; que lo acechan con la mirada, el padre los ve y sale de cuadro por derecha. Los tres hombres se miran entre ellos. Se oyen off la música y las voces de los festejantes.					X			La cámara comienza estática y con angulación central. Luego se hace un travelling de izquierda a derecha siguiendo al padre Amaya hasta que éste se topa con el grupo de hombre, ahí la cámara queda nuevamente estática.	13''
287	La fiesta ya está muy avanzada. Echan voladores y la gente baila. Se oyen las voces de los festejantes, el volador y en off la música.					X			Subjetiva. Cámara al hombro, pasapor entre la gente como si ella fuera una de las personas entre la multitud.	20''
288	Un hombre echa un volador. La fiesta continua. Se oye el volador, en off la música y las voces de los festejantes.					X			Se hace un paneo de abajo - arriba siguiendo al volador hacia el cielo.	1''
289	La criada de León María se encuentra recostada en un sillón. Se oye en off la música de la fiesta y el estallido del volador.					X				3''
290	El doctor Cardona espera un poco impaciente a que se acabe la fiesta; mira el reloj. Se oye la música off.					X				6''
291	Se ve cómo se lanzan un par de voladores; también se escucha el sonido que éstos hacen.					X				1''
292	Se ven varias personas que bailan al ritmo de la música típica de la región.	X							Paneo de izquierda a derecha.	11''
293	La criada de León está bastante preocupada por la fiesta. Habla o el doctor le dice que van a quemar la casa. Se oye a voz e ella y en off la música.					X				4''
294	Cardona le contesta que no se preocupe. Se sigue oyendo la música.					X				2''
295	Siguen festejando los habitantes del pueblo. Bailan al ritmo de la música y algunos hombres echan voladores. Se escucha el jolgorio.							X	Se hace un paneo para ver lo que sucede en la fiesta. Angulación de la cámara es: picado.	22''
296	Se encuentran, León y Agripina en la alcoba aún convalecientes., acostados en la cama. El doctor los está cuidando; le toma el pulso a León. Se escuchan los ruidos de la fiesta en off.					X			Empieza en primer plano de la cara de Agripina. Luego hace un paneo de izquierda a derecha para mostrar a León, continuando haciéndolo hasta mostrar a acción del doctor. Finalmente se hace otro paneo de abajo a arriba para mostrar al doctor.	22''
297	Se desarrolla la fiesta como hasta ahora. Se oye la algarabía (música, voces, etc)							X	La cámara está quieta y en picado muestra de nuevo lo que pasa en la fiesta.	15''
298	León María continua enfermo y devuelve los buñuelos envenenados. Lo ayuda una mujer y el médico está ahí con ellos.					X				6''
299	La fiesta continua, todos bailan al ritmo de la música. Se oye la algarabía (música, voces, etc)							X	La cámara está estática y la angulación en picado.	9''

85. Casa de León María. Frente e interior.	Día.	300	Los hombres de León María llegan en un carro a la casa de él. Se baja carro y en ese momento sale el doctor Cardona de la casa para irse. La calle queda muy sucia después de la fiesta. Se oye el motor del carro y en off unos borrachos hasta que aparecen en cuadro.					X	X	La cámara hace un panning de izquierda a derecha siguiendo a los pájaros hasta que se encuentran con el doctor Cardona, en ese momento se hace un travelling también de izquierda a derecha siguiéndolo hasta que camina por la calle y se encuentran con los borrachos; estos en profundidad de campo; ahí la cámara queda estática en p.g.	37''
		301	León María mira por la ventana acompañado de sus hombres. Dice enfadado: "Córdones no entierran todos los días." Se oye su voz y en off los borrachos cantando.		X	X				La cámara hace un panning de izquierda a derecha siguiendo el movimiento de León María terminando en un p.p. de su cara. La angulación central.	19''
86. Campo, en el pueblo.	Día.	302	Uno de los pájaros se sube a un carro, éste arranca y se ven unas gallinas comiendo algo del piso; detrás de ellas hay dos cadáveres (de los músicos) tirados en el piso. Primero se oye el motor del carro y luego sólo se oyer las gallinas.	X	X	X				La cámara hace un travelling desde el carro hasta llegar a los muertos; al pasar por las gallinas estas quedan en un p.p.; en el momento en que los cadáveres aparecen en el cuadro se hace un zoom out y termina en un p.m.	32''
87. Duelo. Frente y dentro de la casa de León María.	Día.	303	Por fondo de cuadro aparece un desfile fúnebre, que llora a los músicos muertos. Vienen mucha gente en él y una banda tocando música de duelo. Se oye la música						X		37''
		304	León María mira por la ventana el desfile. Agripina comenta que es la tercera vez que pasan. León está muy molesto y se retira. Se oye sus voces y en off la música de duelo					X		Se comienza con angulación central y cámara estática. Cuando León se retira se hace un panning de izquierda a derecha siguiéndolo, él desaparece de cuadro por derecha y la cámara muestra únicamente a la mujer.	8''
		305	La banda cruza el cuadro de izquierda a derecha, continúan tocando música de duelo. Sólo se oye la música.			X			X	Se hace un travelling de atrás hacia adelante siguiendo a la banda mientras avanza, luego la cámara se detiene y los músicos atraviesan el cuadro de izquierda a derecha hasta salir de él. Se termina en p.m. con angulación central, cámara estática.	16''

88. Cementerio Día.		306	Se muestran las tumbas, dentro del cementerio del pueblo, de los N.N. que a dejado la matanza comandada por el cóndor. Se oye la música e duelen off.		X				X	La cámara hace un paneo de izquierda a derecha mostrando todas las tumbas, luego el plano se abre por medio de un zoom out, de esta manera se muestra una panorámica del cementerio quedando en p.g.	18''
89. Alcaldía.	Día.	307	El alcalde espera en la puerta de la alcaldía a doña Gertrudis, Alvarado y don Andrés, entran. Se dirigen a él como voceros del pueblo para protestar por todo lo que ha venido ocurriendo en la región. Se oye en off la voz de doña Gertrudis						X		19''
		308	Doña Gertrudis afirma que las autoridades no hacen nada por evitar lo que sucede contra los habitantes de la región. El Alcalde oye atento lo que la mujer dice, cuando ella termina él desmienta todo lo dicho y alega que las autoridades están para velar por todos. A Alvarado le lee, para su noticia el último decreto del Gobierno Nacional en donde le confieren a León María la orden de San Carlos. Se oye en off la voz de doña Gertrudis, luego la voz del Alcalde y finalmente su voz en off cuando lee el decreto.		X					Plano secuencia en donde se hace un travelling de derecha a izquierda e inversamente siguiendo al alcalde, primero su mirada y luego sus movimientos. Para enfocar a los otros tres personajes hace un cambio de dirección, y luego travelling de derecha a izquierda para mostrar únicamente a Alvarado.	47''
90. Tienda. Noche..		309	Tres provincianos oyen en la radio el boletín del noticiero de Alvarado; en el que se da cuenta del decreto 1453, en el cual le confieren a León María la orden de San Carlos por ser un ciudadano ilustre. Habla de lo ocurrido la noche en que despiadados asesinos intentaron envenenarlo. Culmina con el himno nacional. Se oye la radio.		X	X				La cámara hace un zoom out para abrir el plano y mostrar a los hombres que están junto al radio. Termina en p.m.	19''
91. Iglesia.	Día	310	León María se encuentra rezando en la iglesia; oye un estruendo para y se retira. Se oye el eco de la iglesia y en off un estruendo.		X						17''
		311	En el fondo del cuadro están bautizando a un niño, León María se acerca por derecha de cuadro y husmea detrás de una pared. Se oye la voz del cura y el eco de la Iglesia.			X					6''
		312	León María sigue mirando el bautizo, está vez de frente. Se oye en off la voz del cura y el eco de la iglesia.			X					1''
		313	La madre de niño que están bautizando ve a León María y se asusta; lo toma en sus brazos ocultándolo del cóndor. Se oye el eco de la iglesia.			X					9''
		314	León María se retira del lugar del bautizo y se dirige hacia las velas para prender una. Sale cuadro por izquierda. Se oye el eco de la iglesia y el llanto del bebe.			X				Travelling de derecha a izquierda siguiendo a León María. Cuando él para frente a las velas la cámara queda estática en angulación central	29''

92. Finca de Aurelio	Arango. Día.	315	Don Arango está cortandoleña, del fondo aparece uno de los hombres de León María, quien viene a entregarle una boleta, se la da y se marcha. Se oye el cortar de la leña y la voz del pájaro.				X			Se comienza con angulación central, cámara estática. El pájaro aparece en profundidad de campo, y cuando don Arango lo siente llegar hace un paneo arriba abajo siguiendo la mirada de don Arango.	29''
		316	Don Arango lee la boleta en letra gótica. Silencio.		X					Angulación central, cámara estática.	7''
		317	El hombre de León María se va. Don Arango molesto por la boleta le pregunta que si lo van a sacar del pueblo, y con su actitud demuestra que no está dispuesto a irse. Se oye la voz de Don Arango y en off el canto de un gallo.		X			X		Se comienza con angulación central, cámara estática. Don Arango se acerca y se hace un pequeño paneo para enfocar su cara terminando en p.p.	20''
		318	León María se está bañando con una manguera en el patio de su casa. Los dos guardaespaldas aparecen al fondo, vienen buscándolo. Sólo se oye el agua caer.						X	La cámara hace un pequeño paneo de izquierda a derecha siguiendo a León. Los guardaespaldas están en profundidad de campo, termina con angulación central, cámara estática.	9''
93. Patio.	Baño. Día.	319	Entran Celín y Atehortúa al patio, sólo los vemos a ellos; León María los reprende porque llegaron en un momento y a un lugar inoportuno. Los hombres bajan la cabeza. Se oye la voz de León en off.				X				5''
		320	Vemos a León María. Está ofuscado reprendiendo a sus hombres porque están ahí y no buscando a Arango. Ellos responden que ya la gente es eso. Se oye la voz de León María, la caída del agua y la voz off de uno de los guardaespaldas.				X				5''
		321	Atehortúa le dice a León María que Arango está en el pueblo haciendo compras y que anda diciendo que es muy macho. Se oye el agua caer y la voz de uno de los hombres.				X			Angulación central, cámara estática. Vemos los dos hombres de espaldas y a León María al fondo del cuadro de frente.	6''
		322	Los guardaespaldas terminan de contarle a León María las novedades de Arango, quien está diciendo que se caga en todos ellos. Se miran los dos asintiendo. Se oye la voz de uno de ellos y en off la caída del agua.				X				3''
		323	León María está molesto. Da la orden de matar a Arango ya. Se oye su voz y la caída del agua.				X				10''

94. Emisora. Día.	324	Un periodista habla por teléfono, está recibiendo una chiva. Inmediatamente cuelga le cuenta a Alvarado lo que ocurre: Se trata del indio Arango quien está retando a León María y a sus hombres, la gente del pueblo apuesta que no alcanza a subirse en el bus de regreso. Alvarado no sabe exactamente lo que se trata así que sale a indagar pues admite que no se va a perder lo que suceda. Se oyen sus voces y en off un radio.				X		Plano secuencia en el que se comienza con angulación central y cámara estática. Cuando el periodista termina de hablar por teléfono, la cámara lo sigue haciendo un travelling, primero de abajo arriba y luego de derecha a izquierda hasta que se encuentra con Alvarado; en ese momento la cámara baja pues él está sentado. Permanece estática por un momento mostrando a Alvarado de frente y al periodista de espaldas; cuando Alvarado se levanta lo sigue con un paneo de izquierda a derecha hasta que este sale por fondo de cuadro.	36''
95. Calle del pueblo. Muerte. Día.	325	El indio Arango camina muy audaz por la calle. Lleva una bolsa, hace mucho ruido con sus zapatos. Sale por derecha de cuadro y en ese momento aparece por izquierda Alvarado quien lo mira tratando de seguirlo. Se oyen los fuertes pasos de Arango		X	X		X	Travelling siguiendo al indio; a medida que éste avanza se convierte en p.m. Cuando Arango sale de cuadro la cámara queda estática con angulación central, Alvarado entra a cuadro en p.p..	20''
	326	Uno de los pájaros espera al otro lado de la esquina al indio Arango para matarlo. Cuando oyes sus pasos sale y dispara. Arango quien iba adelante alcanza a esconderse, Alvarado es alcanzado por la bala y muere instantáneamente. El pájaro y el indio salen huyendo por lados contrarios. Se oyen en off los pasos de Arango, luego la bala y gritos afirmando que mataron.		X	X			Paneo de izquierda a derecha siguiendo al pájaro. La cámara termina estática y en p.a.	21''
	327	Vemos a Alvarado muerto tirado en la calle. Silencio.			X				3''
96. Happy Bar. Noche.	328	León María está sentado en una mesa pensativo. Llegan sus hombres y les pide cuentas sobre lo del indio Arango, ellos no saben de él así que el Cóndor les da la orden de ir a buscarlo. Ellos se van. Entra al bar el alcalde quien aparece por fondo de cuadro, se acerca y se sienta en la mesa de León María, hablan de Alvarado y de todos los sucesos del día que tienen que ver con él. Se oyen las voces de León, sus guardaespaldas y del alcalde; en off música ranchera.				X		La cámara comienza estática y con Angulación central por unos momentos. Cuando se va a sentar el alcalde se hace un pequeño paneo de abajo arriba e inversamente y luego vuelve a estar estática.	1'2''
	329	El alcalde le cuenta a León María que en el entierro de Alvarado Gertrudis Potes fue la única que se atrevió a hablar de él. La mujer aseguró que León era el jefe de los pájaros, el cóndor. Se oye la voz del alcalde; en off la de León María y la música ranchera.		X					18''
	330	León María se ríe por el comentario hecho por doña Gertrudis y afirma que hay que mandarle una boleta "sólo para asustarla", aclara. Llama a Perea para dictársela. Se oye su voz y en off la música ranchera.		X				Angulación central, cámara estática. vemos a León María de frente y a León María de espaldas.	21''

97. Iglesia.	Misa. Día.	331	Doña Gertrudis se levanta de su asiento y se dirige hacia el altar. Silencio.			X				Paneo de bajo arriba siguiendo el movimiento de la mujer.	8''
		332	León María esta sentado junto a su esposa, mientras tanto va siguiendo la mirada a Doña Gertrudis. Se escuchan pasos.	X							6''
		333	El Padre Amaya recibe la Biblia de manos del monaguillo y se dispone a dar el sermón, cuando es interrumpido por Doña Gertrudis. Se escuchan su voz y en off la de Doña Gertrudis			X				Hay angulación central, y se hace un pequeño pase de derecha a izquierda siguiendo a el padre Amaya.	4''
		334	Doña Gertrudis se dirige al Padre, le pide que condene también las notificaciones como lo hizo cuando la masacre de la Resolana, le solicita que lea la tarjeta que le dejaron a ella ante los demás. Se escucha su voz	X							14''
		335	Doña Gertrudis se volteay mira a León María de forma acusadora. Se escucha sólo su voz.	X							2''
		336	Esta León María sentado mirando a Doña Gertrudis, cuando ella lo mira, el baja la mirada. Se escucha la voz de Doña Gertrudis en off	X							1''
		337	Doña Gertrudis regresa su mirada al Padre Amaya, y le entrega la tarjeta que le dejaron debajo de su puerta al Padre Amaya. Se oye su voz.	X							7''
		338	El Padre Amaya toma la tarjeta, la lee y se siente algo ofendido, le responde "Doña Gertrudis estamos en la iglesia", desaprobando la idea. Se escucha la voz del Padre.	X							4''
		339	Doña Gertrudis hace un ruido sarcástico ante su respuesta, da la vuelta y se va.	X							3''
		340	Doña Gertrudis baja las escaleras del pulpito y sale de la iglesia. Mientras tanto el cura comienza a dar su sermón; la gente murmura y observa como sale Doña Gertrudis Se oye al cura y los pasos de Gertrudis					X			17''
98. Charla en el comedor de Doña Gertrudis. Día		341	Doña Gertrudis, Don Arrieta, Don Gardiazábal, Don Andrés y Alfonso Santacoloma, se encuentran reunidos en la casa, mas exactamente en un comedor circular, de Doña Gertrudis, hablando sobre una carta que enviaran a los medios en rechazo de los acontecimientos. Se oye la voz de Doña Gertrudis	X							17''
		342	Don Andrés muestra el descontento y dice que la censura no la dejará pasar. Voltea a ver a su derecha. Sólo se oye su voz.	X							4''
		343	Santacoloma dice que es una carta bastante peligrosa, su cara da media vuelta. Se escucha solamente su voz	X							3''

	344	Don Arrieta dice que nombrar al Cóndores demasiado y mira al frente, a Doña Gertrudis. Se oye su voz.		X						3"
	345	Don Gustavo dice que se deben hacer algunos cambios en la redacción, mira a Doña Gertrudis. Se escucha su voz.		X						4"
	346	Santa Coloma se siente inseguro y dice que no puede comprometerse. Nadie más habla sino él.		X						1"
	347	Doña Gertrudis dice que todos deben comprometerse que así no lo hagan van a terminar muertos.		X	X				Comienza con angulación central y cámara estática; después hace un zoom in hacia ella, terminando en primer plano	9"
99. Lectura de la carta en el Happy Bar	348	Esta León María leyendo el diario junto a sus guardaespaldas, en ese momento entra Perdomo y le insinúa que se haga respetar de los dirigentes del Directorio Liberal. Se escuchan sus voces.		X	X				Inicia con un primer plano del diario, poco a poco se aleja por medio de un travelling donde se alcanza a ver a los actores en plano medio.	17"
100. Oficina de Arrieta. Día	349	Se encuentra Don Arrieta muerto sobre su escritorio, alguien golpea y en off se alcanza a escuchar que una mujer dice que esta mañana lo vio e y un hombre dice que va a abrir a la fuerza.					X		Se hace un paneo desde el diploma ( arriba) hasta donde está su cuerpo (abajo)	14"
101. Carro de Santacoloma Día	350	Esta el cuerpo de Alfonso Santacoloma dentro del carro y con dos agujeros en la espalda. Se escucha a los oficiales hablando de eso y los murmullos de las personas en off.					X		Se hace un leve paneo de abajo arriba.	11"
102. Hospital del pueblo. Día	351	El Padre Amaya sube las escaleras y se dirige hacia una habitación en el hospital, va vestido con una sotana negra y en su mano derecha lleva un sombrero. Se escucha sonido ambiente. A derecha de cuadro esta don Gustavo hablando con un medico.						X	Se hace un travelling del Padre Amaya por un corredor hasta que entra a una habitación del hospital.	17"
103. Habitación hospital. Día	352	Esta Doña Gertrudis a un lado de una cama, la misma donde reposa Don Andrés. Doña Gertrudis con cara de desolación se queda callada. silencio						X		2"

	353	El Padre Amaya queda estupefacto ante lo que ve, no dice nada, Don Andrés llama a Gertrudis, se escucha su voz en off.	X						3"	
	354	Don Andrés, y amoribundle dice a Doña Gertrudis que se la cobraron. Él se muere después de decir eso. Se oye su voz débil.	X						17"	
	355	El padre Amaya ante esta situación sale ofuscado de la habitación cerrando la puerta con fuerza. Sale por derecha de cuadro.	X					Angulación central. Se hace un pequeño paneo de izquierda a derecha.	8"	
104. Calle. ...	Noche	356	Varias velas encendidas que están haciendo la forma de una cruz.					X Picado, cámara estática	4"	
			En off se escuchan los 100 réquiem que le hacen a don Andrés.							
	357	Se ven las manos de alguien haciéndola forma de la cruz con las velas, enciende una y luego la ubica en algún sitio. Se sigue escuchando las oraciones en off	X						5"	
	358	Dos hombres y dos doctores llevan el ataúd por una calle, hay velas por el camino por donde ellos van. Se escuchan dos monjas que van orando los 100 réquiem.					X	Al comienzo la angulación central y la cámara estática después se hace un travelling de izquierda a derecha de cuadro siguiendo a los personajes.	37"	
	359	León María se pasea alrededor de su habitación, víctima de un ataque de asma. Se oye el pito de sus pulmones y en off el cortejo fúnebre.					X		13"	
	360	El cortejo fúnebre continúa su camino. Oran por el alma de don Andrés Santacoloma. Se oyen las voces en coro de las personas que hacen parte del cortejo.					X	La cámara hace un travelling siguiendo al cortejo. Este sale por derecha de cuadro y en ese momento queda la cámara estática y en angulación central.	18"	
105. Salón de actos. Día	Día	361	En la mesa, las personas más influyentes del pueblo; entre ellas el padre Amaya, don Julio Caicedo, el Alcalde y el juez; se encuentran comandando la instalación del Comité Pro Paz que tiene como fin es frenar a los violentos en sus acciones. Se oye la voz del padre Amaya.					X	17"	
		362	Se muestran las personas que están reunidas para la instalación del comité. Entre ellas el doctor Cardona. Todos atentos. Se oye en off la voz del padre Amaya explicando que tal comité está conformado por lo más granado de la sociedad.					X	6"	
		363	Don Gustavo Gardeazabal, entre el público, escucha atento lo que se dice. En off la voz del padre Amaya nombrando a los que conforman el comité.	X						2"
		364	El doctor Cardona, entre el público, escucha atento. En off la voz del padre Amaya aun nombrando a los que conforman el comité.	X						2"



	365	Una mujer en el público oyeatentalo que se dice. En off la voz del padre Amaya aun nombrando a los que conforman el comité.		X						2''
	366	Doña Gertrudis aparece envejecida,entre el público, comenta: "Hay que parar la matazón. Ya han asesinado a la mitad de los firmantes y en las últimas dos semanas, fuera de los 14 de la masacre de Anserma, en B mataron 27 personas..." Al principio se oye en off al padre Amaya, luego sólo la voz de la mujer, y finalmente en off pasos y la voz de Agobardo.		X						22''
	367	Agobardo entra desesperado al salón e informa que la noche anterior hubo una matanza en el Recreo, en donde asesinaron a 11 niños y violaron a las mujeres antes e rematarlas. Al oír esto la gente sale espantada del rec Se oye la voz de Agobardo, al final pasos y voces de los asistentes que se marchan.		X			X		La cámara hace un zoom in para quedar en un p.p. de Agobardo, en angulación central, cámara estática.	23''
106. Happy bar.	Noche.	368	León María se encuentra perturbado y le pregunta a todos sus hombres (que están ahí con él) quién ordeno la matanza del Recreo y que se metieran con las mujeres. Ninguno responde, uno de ellos los presiona para confesar pero nadie responde. Se oye la voz de León y la de uno de los Guardaespaldas.	X	X				La cámara comienza estática con angulación central mostrando al Cóndor en un p.p. Luego hace un zoom out para dejar ver a todos sus hombres, finalizando en p.m.	26''
		369	El carro de León María llega a la plaza por fondo de cuadro. Se oye el motor del carro.				X			4''
107. Plaza de San	Carlos. Noche.	370	León María, dentro del carro, le pregunta a un hombre, que está fuera de él, si ellos tuvieron que ver con la matanza del Recreo. El hombre responde que no sabe nada. Se oye la voz de León María y la del hombre.			X				6''
108. Carretera.	Noche.	371	León habla con otro hombre sobre lo mismo (matanza del Recreo), el hombre contesta que dicen que fueron los Ortega o los mismos de la Gloria. Se oye la voz del León y del otro hombre. Luego la puerta del carro que se cierra y el motor que se prende.				X		Se comienza con Angulación central, cámara estática. Luego la cámara hace un paneo de izquierda a derecha siguiendo a León María hasta que se sube al carro.	13''
109. Finca. Día.		372	León María acompañado de sus dos guardaespaldas continúa indagando sobre los responsables de la matanza del Recreo. El hombre con el que habla afirma que ellos pensaron que habían sido ordenes del Cóndor. León María se extraña. Se oye la voz del hombre y la de León, sonido ambiente.					X		9''

110. Carretera.	Carro. Día.	373	El carro de Leónmaríaavanzapor una carretera destapadesde fondode cuadro, desaparece por frente. Se oye el motor del carro.					X		6''
		374	Interior del carro. LeónMaría mira perplejo y angustiadoal vacío. En off se oye el motor del carro.		X					7''
111. Habitación de León María. Noche.		375	El radio anuncia que pronto se dará un boletín de última hora, suena el himno nacional. León María inmóvil está junto al aparato atento. En off se oye una multitud, pitos de carros y a Agripina que llama a León María.		X		X		La cámara hace un zoom out abriendo el plano para dejar ver a María. Finaliza estática con angulación central en un p.a.	23''
		376	Agripina aterrorizadale preguntaa LeónMaría que está pasandopueshay muchagente gritando afuera. En ese momentotocana la puerta. Se oye la vozde Agripina, en off el escándalode la calle (voces, pitos de carros), el toc toc en la puerta y el himno nacional que suena en el radio.			X			La cámara hace un travelling mientras se acerca Agripina, cuando ella se detiene, la cámara también lo hace quedando estática con angulación central.	11''
		377	LeónMaría le ordenaa su mujer que abra la puerta. Él está muyasustado se da la vuelta, se arregla la corbata y se pone el saco. Se oye la vozde León; en off el escándalo de la calle (voces pitos de carros) y el himno nacional que suena en la radio.		X				La cámara hace un paneo siguiendo a León María hacia la izquierda y luego se devuelve. Finaliza con angulación central, cámara estática.	28''
		378	El alcalde, acompañado por Agripina, entra a la habitación de León María y le informa que han tumbado el gobierno. Todos están consternados. Se oye la voz del alcalde; en off el escándalo de la calle (voces pitos de ca y el himno nacional que suena en la radio.			X			La cámara hace un paneo de derecha a izquierda siguiendo al alcalde hasta encuadrarlo con León María quien entra por derecha de cuadro.	8''
		379	León María mira estupefacto al alcalde. Se oye en off el escándalo de la calle (voces pitos de carros) y el himno nacional que suena en la radio.	X						5''
112. Sala de León María.	Día.	380	El abogado Perdomo le entrega a León María una carta que le envía el ministro de Gobierno, en donde le dicen que le van a asignar una pens que le van a dar todo lo necesario para el transporte de sus muebles. Lo tranquiliza afirmando que el alcalde del lugar al que se traslada es de confianza. León María queda atónito con la noticia. Se oye la voz de Perdomo y en off el radio en el que se habla del nuevo gobierno.		X	X			La cámara hace un zoom out acercándose al rostro de León María, Perdomo sale por derecha de cuadro en ese momento. Termina con angulación central, cámara estática en un p.p.	30''

113. Calle. Frente a la casa de la familia Lozano. Noche.	381	León María y Agripina sentados en un camión; en este llevan todo su trasteo. Están pasmados. Silencio.							X									6''
	382	Un hombre sube al camión y arranca. Se oye la puerta del carro abrirse y cerrarse, y el motor del carro.								X								11''
	383	Parte trasera del camión. Este arranca y sale de cuadro hacia profundidad, hasta perderse en la oscuridad, la calle queda sola pero se sigue oyendo el ruido del motor.								X	X							20''
114. Iglesia. Frente y dentro. Noche.	384	León María camina por una calle dirigiéndose hacia la Iglesia, entra. Uno hombre lo observa (aparece por el frente del cuadro) y dice: "es él, el Cóndor". Se oyen los pasos de León María y la voz del hombre.							X				X					30''
	385	León María está arrodillado en la Iglesia rezando frente al altar, en donde hay una imagen de Cristo. En off se oyen voces y su eco.	X							X								45''
	386	León María aun rezando frente al altar. Se oyen off el trote de un caballo, lo que lo hace distraerse; voltea a mirar como preguntándose si fue su imaginación. Se silencia. El vuelve su mirada al altar y de nuevo oye el ruido, esta vez se aterroriza. Tal situación hace que le den los primeros síntomas de un ataque de asma. Se da la vuelta para levantarse. Se oyen off el trote del caballo, voces en la iglesia y su eco.								X								1'
	387	León María se levanta y en ese momento se silencian los caballos. Camina hacia la cámara aterrorizado, víctima del asma. Sale de cuadro por el frente. Se oye en off el trote del caballo, voces en la iglesia y su eco.											X					20''

	388	León María asmático sale de la iglesia espantado, camina para irse. Se detiene y mira hacia atrás, presa del pánico comienza a correr. Se oye un disparo y cae. Se oyen los pasos de León María, en off carros que pasan.				X	X	La cámara comienza estática. Luego hace un travelling de atrás hacia adelante siguiendo la marcha de León María, en ese momento p.m. El Cóndor cruza la calle, allí p.g.	31''
	389	León María en el piso aun consciente. Se escucha el trote de un caballo, el Cóndor levanta la mirada, cuando se callan los pasos él cae sin vida. Un carro arranca a lo lejos. Aparecen los créditos con la víctima de fondo. Se oye en off el trote del caballo y luego el motor de un carro hasta que terminan los créditos.		X			X	Cuando León María levanta la mirada la cámara sube haciéndolo un pequeño paneo, cuando él cae la cámara baja con él. Luego se hace un zoom out quedando en un p.g de la víctima derrumbada en el piso.	2'36''

**Anexo 3. CONFESIÓN A LAURA**

<i>Escena</i>	<i>No. Plano</i>	<i>Descripción</i>	<i>PPP</i>	<i>PP</i>	<i>PM</i>	<i>PA</i>	<i>PG</i>	<i>Particularidades</i>	<i>Pasiones</i>	<i>Tiempo</i>
C r é d i t o s	1	Créditos: Ministerio de cultura, Dirección de Cinematografía, Proimágenes en Movimiento, Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Portafolio de imágenes "Videoteca del cine colombiano".		X				Fondo blanco, aparecen los logos de las empresas que patrocinan. Aparecen imágenes en fundido.		6"
	2	<i>Suena música con tambores en el fondo.</i> Créditos: Melies Producciones Cinematográficas Ltda. Colombia. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC. En coproducción con: Televisión Española S.A. (TVE, SA). Con el auspicio de La Fundación del nuevo Cine Latinoamericano y el Sundance Institute. CONFESION A LAURA <i>Termina la música</i>		X				Fondo negro. Letreros en rojo. Aparecen por corte directo.		30"
	3	<i>Comienza el discurso de Gaitán.</i> En fondo negro vemos una imagen que parece un dibujo o un grabado, En la primera imagen se ve la palabra UNIDAD, abajo la imitación de una foto que dice Gaitán y la derecha la imitación de un afiche que dice: A la carga. Se va abriendo el plano y vemos, muy pequeño, casi tenue al final de la imagen en negro, la multitud que camina toda hacia la misma dirección. Frente a ellos, otras personas que parecen estar disparando. Vemos que es el rostro de Gaitán elaborado con estas imágenes. <i>El discurso habla de las mayorías del partido a quienes no se les permite entrar en la cámaras, habla de los políticos en decadencia. Al fondo suena la multitud.</i>		X				Blanco y Negro. De PPP del pelo de Gaitán a PP del rostro. Zoom out a la foto de Gaitán.		8"
	4	Vista del centro de Bogotá. La zona de la plaza de toros.					X	Inserto de un noticiero. Cine.		3"
	5	Fotografía de Gaitán apoyada en el suelo y una bandera de Colombia al lado derecho. La gente agitando pañuelos en el fondo.	X					Primer plano con profundidad de campo		1"
	6	La plaza pública, se ve la multitud agitando pañuelos blancos					X	Paneo a la derecha		6"

el estallido del 9 de abril.

7	Imagen de Gaitán pronunciando un discurso y detrás de él la multitud. <i>El discurso dice que a estos políticos unos les dicen comunistas, socialistas y fachistas, "nosotros sabemos que son apenas gente de mala fe"</i>			X			Plano medio con profundidad de campo.	5"
8	Algunas personas cargando el afiche de Gaitán bajando unas escaleras. Se ven las banderas del partido.					X		6"
9	Nuevamente imagen de Gaitán pronunciando un discurso y detrás de él la multitud. Fin del discurso, comienza el noticiero.					X		12"
10	La multitud en la manifestación política. <i>Desaparece el sonido de la multitud y va entrando la música.</i>					X	Picado y paneo descendente.	5"
11	5 imágenes con el asesinato de Gaitán. <i>Música.</i>		X				Imágenes en di solvencia como si fueran diapositivas.	5"
12	Vista aérea de una esquina del centro de Bogotá. La turba se reúne y se empieza a enfrentar con la policía. Aparece un letrero en rojo de dice "Bogotá- Colombia, 9 de abril de 1948. <i>Baja la música y entra el locutor de noticias que dice que en Colombia ha estallado una revolución.</i>					X	Picado.	5"
13	Los enfrentamientos entre la gente y la policía. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Horizontal.	5"
14	Enfrentamiento de la gente en la calle. Se ven los cables del tranvía. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor. Suenan disparos</i>					X	Picado y paneo en diagonal hacia la izquierda.	2"
15	Dos personas se enfrentan entre la multitud. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>		X				Leve paneo descendente y hacia la derecha acompañando a los dos personajes.	4"
16	Se ve la multitud en revuelta y el tranvía al fondo. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>			X			Con profundidad de campo.	2"
17	El tranvía. Se ve al fondo un edificio. Aparece crédito: Vicki Hernández. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>			X			Plano medio con profundidad de campo	10"
18	La esquina de un edificio y el tranvía quemado. Vista de los edificios y papeles que vuelan. En rojo, "Gustavo londoño". <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Primer plano del tranvía con profundidad de campo. Paneo a la derecha y plano general de papeles y otros.	3"
19	Plaza de Bolívar. La gente camina, hay un carro en llamas. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>			X			Picado	11"

20	Hombres con armas. La gente corre. Dice "María Cristina Gálvez". <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Plano horizontal. Luego paneo a la izquierda siguiendo a alguien que corre.	3"
21	Nuevamente hombres con armas y con palos. Las mujeres corren. Unos hombres golpean a alguien en el suelo. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Rápido paneo hacia la izquierda. Luego rápido paneo hacia la derecha	7"
22	Camión llevando gente armada. Disparos. Humo, la gente corre. <i>Suenan disparos. Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Plano horizontal.	7"
23	Vista aérea de mucha gente caminando en las calles. <i>Los disparos suenan muy fuerte.</i>					X	Picado y paneo hacia la izquierda.	6"
24	Se escuchan disparos, humo. Producción ejecutiva "Alexandra Cardona Restrepo". Se aclara la imagen y se ven dos hombres armados reteniendo a otro. Atrás un camión con banderas. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>				X		Plano horizontal	3"
25	Vista aérea de un muerto en la calle y la indiferencia de todos. <i>La voz dice "las calles de la capital sembradas de cadáveres"</i>					X	Picado	1"
26	Vista de un edificio quemándose. Luego vista de un carro en llamas. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Paneo en diagonal descendente hasta un carro en llamas.	5"
27	Vista de frente de un carro de bomberos. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>	X					Plano horizontal	2"
28	Un carro de bomberos que se aleja con la sirena encendida. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>	X					Plano horizontal. La cámara quieta. Acciones fuera de campo.	2"
29	Vista del ejército y un tanque transitando las calles. <i>Dice: al entrar el ejército se producen choques. Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Paneo en diagonal hacia la izquierda y arriba.	2"
30	Hombres en los techos con armas. Productor delegado ACAIC, Miguel Mendoza.		X				Contrapicado	5"
31	Vista de una esquina con muertos en la calle, desde la ventana de un edificio. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>	X					Picado con profundidad de Campo.	2"
32	Toma desde un carro en movimiento de toda la destrucción. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>			X			La cámara se mueve a un lado y otro del carro. Travelin y paneos sucesivos.	8"
33	La gente caminando en medio de la destrucción. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>	X					Plano horizontal.	4"
34	Nuevamente desde el carro mostrando a la gente y luego un carro quemado por las llamas. Crédito: Dirección de arte, Eduardo Arrocha. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>			X			Vista de frente y luego rápido paneo a la derecha para postrar un carro quemado.	7"
35	Desde el carro 5 personas en la calle y un edificio destruido. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>				X		En travelin desde el carro, imagen inclinada con profundidad de campo.	6"
36	Se ve a las personas de la parte de adelante del carro armadas. Luego el panorámico donde se ve a la gente corriendo. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>	X					Primer plano de la escopeta. Luego imagen con profundidad de campo y paneo a la izquierda mostrando al conductor.	6"
37	Un hombre corre con un cerdo muerto al hombro. Crédito: Escenografía y ambientación Oliva Miranda. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>			X			Leve paneo a la derecha acompañando al hombre que corre.	5"

38	La gente que camina en las calles. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Plano general horizontal con profundidad de campo.		4"	
39	Un hombre con sombrero y la cara muy blanca que pasa en una bicicleta o algo parecido. Un carro que pasa. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>			X			Paneo a la izquierda con el hombre, leve paneo a la derecha con el carro.		9"	
40	Unas mujeres cargando una lámpara. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>			X			Leve paneo a la izquierda.		3"	
41	Desde una ventana alguien mira a la gente en la calle. Sacan las cosas de sus calles. Sonido directo: Germinal Hernández, diseño de sonido: José León. Producción: José Ramón Pérez. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Imagen en picado. Paneos circulares como explorando lo que hay en la calle.		19"	
42	Hombres agrupados en la calle. La gente se lleva sus cosas y quema cosas. Créditos: Música, Gonzalo Rubalcaba					X	Plano horizontal.		20"	
43	La gente se lleva sus cosas y a una mujer tratan de robarle algo. Forcejeos. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Plano horizontal. Paneo a la derecha, no se identifica la imagen.		6"	
44	Continúa el robo a la mujer. Finalmente el hombre no logra su cometido. <i>El locutor dice que todo está sin control. Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Plano horizontal. Paneos erráticos a la derecha y a la izquierda.		3"	
45	Vista de la parte de arriba de un edificio y luego la calle. Crédito: Edición Nelson Rodríguez. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Paneo descendente hacia la calle		7"	
46	Gente caminando en la calle. Alguien grita "a la carga con Gaitán". Se ve el hombre que corre. Crédito: Dirección de fotografía y cámara: Adriana Moreno. <i>Música, grita la multitud y continúa el locutor.</i>					X	Plano horizontal. Paneo a la derecha.		5"	
47	Un hombre de espaldas corriendo por la calle donde hay muertos, gente saliendo de sus casas con maletas, un carro abandonado. Créditos: Alexandra Cardona Restrepo. Dirección: Jaime Osorio Gómez. Un hombre con abrigo y sombrero se acerca al edificio. Entra por la puerta y sube las escaleras, se asoma por la ventana. Se escucha la voz de una mujer hablando con una amiga. Entra a su apartamento y se asoma por la ventana. La mujer, sentada continúa hablando por teléfono sobre un Ajiaco, sobre cómo prepararlo y dónde conseguir las "guascas". Dice que no se preocupe, que es un alboroto menor. Santiago se sienta en el comedor. <i>Sonido ambiente.</i>						X	Picado de la calle. Paneo vertical descendente del hombre que camina. Luego paneo ascendente del edificio hasta la ventana. Paneo horizontal a la izquierda hacia la ventana del apartamento. Profundidad de campo.		1:45"
48	Vista opuesta a la ventana. Marido y mujer en el comedor. Ella camina hacia la cámara. Va a arreglar una torta, le pregunta por qué se demoró tanto. - Santiago: dudaba poder regresar. <i>Sonido ambiente.</i>		X		X		Plano horizontal. Paneo descendente hasta mostrar un pastel.		28"	
49	Josefina le reclama a Santiago porque no le trajo el encargo. Los personajes se mueven. Josefina pregunta: ¿y lo del desayuno? <i>Sonido ambiente.</i>		X				Cámara fija. Plano horizontal.	Impaciencia	5"	
50	Santiago se excusa por no haber traído el encargo. Le dice que no hay nada abierto que es una locura. <i>Sonido ambiente.</i>		X				Plano horizontal. Cámara fija.	Vergüenza o derrota	10"	



3. El matrimonio de Santiago y Gertrudis

51	Se muestra a Josefina mientras Santiago habla.		X				Voz e imagen no sincrónicas. Plano horizontal. Cámara fija.		15"
52	Santiago sigue hablando dice que lo de ayer fue terrible... Comienza a hablar Josefina que dice "menos mal me queda un poco de leche". Santiago se da la vuelta.		X				Plano contra plano. Voz e imagen no sincrónicas.	Miedo	3"
53	Josefina.			X				Indiferencia	2"
54	Santiago poniendo la radio y Josefina al fondo hablándole. Le dice que ahora le sirve. <i>Suena la radio.</i>				X		Plano horizontal con profundidad de campo	Impaciencia	11"
55	Josefina en la cocina. Dice: otra vez, Santiago... El sombrero... <i>Suena la radio</i>			X			Plano horizontal. Cámara fija.	Impaciencia	4"
56	Santiago da un giro. <i>Suena la radio</i>				X		Picado hacia Santiago desde Josefina.		2"
57	Josefina. No se lo va a quitar? <i>Suena la radio.</i>			X			Plano horizontal. Cámara fija.	<b>Impaciencia</b>	3"
58	Se ve Santiago reflejado en un espejo. Se acerca para quitarse el sombrero, se lo quita. Se aleja y se sienta nuevamente al lado de la radio. <i>Suena la radio.</i>			X			Plano horizontal. Cámara fija al espejo. Acciones fuera de campo.	Abnegación	13"
59	Las manos de Santiago en la radio. Rostro de Santiago que escucha la radio. La radio dice: han pasado lo peores momentos. Josefina le dice: Santiago, bájele un poquito. Santiago dice que es importantísimo. <i>Suena la radio.</i>	X	X				Paneo a la izquierda y ascendente hasta el rostro de Santiago. De PPP a PP	Impaciencia	34"
60	Josefina con los platos en la mano. Le pide que le baje.			X			Plano horizontal. Cámara fija.	Impaciencia	5"
61	Santiago sentado en la sala escuchando la radio. Josefina en la cocina. Escuchan la radio. Santiago dice que la situación es cada vez más grave. Josefina le dice que no. Que tenemos un gobierno con un presidente serio. Santiago dice que no tiene nada que ver. <i>Suena la radio</i>				X		Plano horizontal. Cámara fija.	Prepotencia, indiferencia	26"
62	Santiago visto desde Josefina que está de lado. Habla Josefina: Cómo es posible que... Santiago: lo que pasa es que... Josefina: es controlable. <i>Continúa sonido ambiente y la radio.</i>					X	Picado de Santiago visto por Josefina de lado. Cámara fija.	Prepotencia, indiferencia	6"
63	Josefina continúa: todo es controlable. Además es solo la guacherna que anda gritando.		X				Plano/Contraplano, Plano horizontal. Cámara fija.	Prepotencia, indiferencia	3"
64	Santiago: Mataron a Gaitán		X				Plano/Contraplano. Picado desde Josefina. Cámara fija.	Impaciencia	2"
65	Josefina: Bueno, sí, y qué, nada va a cambiar.		X				Plano/Contraplano. Plano horizontal. Cámara fija.	Prepotencia, indiferencia	2"
66	Santiago baja la cabeza dice usted cree?					X	Plano/Contraplano. Picado desde Josefina. Cámara fija.	Sumisión, abnegación, derro	3"
67	Josefina, sí claro, ese alboroto dura uno o dos días.			X			Plano/Contraplano. Plano horizontal. Cámara fija.	Suficiencia, indiferencia, triu	4"
68	Santiago: pero es que Gaitán era un hombre que... Josefina: escuche, usted es un funcionario del gobierno. Santiago: No exagere hija			X			Plano/Contraplano. Picado desde Josefina. Cámara fija.	Vehemencia, , impaciencia	7"
69	Josefina: Usted tiene la obligación de ser fiel al gobierno. Lo que tiene que hacer es ir al Ministerio.			X			Plano/Contraplano. Plano horizontal. Cámara fija.	Prepotencia, suficiencia	7"
70	Santiago baja la cabeza y sube la mirada. Dice: como se le ocurre.		X				Plano/Contraplano. Picado desde Josefina. Cámara fija.	Sumisión, abnegación, derro	5"

	71	Josefina dice: si yo fuera usted lo haría. Pero es problema suyo. Yo venía a hablarle de otra cosa, quiero que vaya donde Laurita. Santiago entra en campo. Josefina le dice que solo es cruzar la calle que Laura cumple años y quiere que sea lo primero que reciba en el día. Santiago se niega por el peligro y se dirige a la ventana a mostrarle a Josefina. Dice: no oye esos disparos?			X				Plano/Contraplano. Picado desde Josefina. Cámara fija. Zoom out cuando él entre en el campo. Paneo horizontal a la derecha hacia la ventana.	Indiferencia	57"
	72	Luego vemos una esquina donde hay tres hombres con sombreros y ruanas conversando. En off Santiago dice: esos hombres no me dan confianza.			X	X			Leve picado desde la ventana de Santiago y Josefina.		5"
	73	Desde fuera del edificio se ven los dos de frente mirando por la ventana. Josefina le dice: mijo, quiere más tranquilidad? y se va. Santiago continúa mirando por la ventana.				X			Plano horizontal. Cámara fija.		14"
	74	Vista de la ventana desde fuera del edificio y se ven Santiago y Josefina hablando.				X			Encuadre horizontal, cámara fija.		5"
	75	Josefina en la cocina alistando el pastel para Laura. Se quita el delantal. Con actitud de salir. En off Santiago le dice, no deje eso mija.				X			Paneo acompañando al personaje.		14"
	76	Santiago dice "yo voy". Se acerca al espejo y se pone el sombrero. Josefina dice: De todas maneras es mejor que se ponga la gabardina.			X		X		Paneo de la cámara que lo acompaña.	Abnegación	17"
	77	Josefina cubre el ponqué con una servilleta de tela y se lo entrega a Santiago. "Dígale que le deseo mucha felicidad... "Y esa corbata roja?" Santiago se pone un poco nervioso y dice: vino tinto. Josefina le da las gracias. Se queda Josefina y Santiago se sale del plano.					X		Paneo acompañando a Josefina.	Miedo, quien está pillado	29"
4. Santiago va a la casa de Laura.	78	Vista de la puerta del edificio de Santiago desde la calle. Santiago sale con sigilo, camina hacia el otro edificio. Al entrar al otro edificio se cruza con una señora y se quita el sombrero para saludar.						X	Paneo hacia la derecha que acompaña al personaje. Traveling hacia la derecha.		25"
o en el edificio de Laura y se escucha una explosión	79	Vista del ascensor del edificio subiendo. Se abre, sale Santiago y camina en diagonal.						X	Encuadre diagonal.		20"
	80	Santiago se dirige a la puerta de un apartamento, toca el timbre y suena una explosión. <i>Comienza la música.</i>						X	Plano en diagonal. Fundido a negro con la explosión		4"
	81	Vista desde arriba de una lámpara que se mueve y de Santiago tirado en el suelo.				X			Picado. Vuelve la luz. Cámara fija con profundidad de campo.		3"
	82	El pastel está desbaratado. Se abre una puerta y se ven los pies de Laura. La cara de la vecina.	X	X					Leve picado de la torta. Profundidad de campo.	Espanto, miedo	3"
	83	Laura que abre la puerta y dice: Don Santiago que le pasó?				X			Encuadre horizontal	Espanto, miedo	3"
	83	Vista de Santiago en el suelo tratando de reconstruir el pastel. Se gira para mirar a Laura.				X			Picado desde la cara de Laura. Cámara fija.	Espanto, miedo	4"
	84	Se ven Laura y Santiago. Ella se acerca a ayudarlo. Recoge la servilleta y el sombrero de Santiago. Se levantan para entrar al apartamento.						X	Picado. Cámara fija.	Miedo	3"
	85	En la puerta Santiago le dice que no, que tiene que irse, que Josefina...				X			Encuadre horizontal	Miedo	3"

5. Santiagu	86	Laura le dice que entre, que desde la casa hablan con Josefina. Santiago entre y Laura cierra la puerta.			X			Encuadre horizontal	Miedo	8"
	87	Se ven Laura y Santiago. Laura le recibe la torta a Santiago y le dice que se siente. Laura se dirige al comedor cuando suena el teléfono.			X			Paneo hacia la izquierda y luego hacia la derecha.	Miedo	11"
5. Santiago en el apartamento de Laura. Se enteran de la situación y se preparan para salir.	88	Suena el teléfono y Laura contesta. Es Josefina preguntando por la explosión. Pregunta por la torta que le envió.			X			Leve paneo a la derecha y abre a PA. Encuadre horizontal.		34"
	89	En off Laura dice: no le pasó nada. Inserto de la torta que está destrozada.		X						1"
	90	Laura continúa al teléfono hablando con Josefina.				X				21"
	91	Vista de la espalda de Santiago sentado en la sala. Desde Laura.				X		Picado desde Laura		1"
	92	Vista de Santiago de frente que está aturcido, sentado en la sala. Al fondo se ve Laura llamándolo al teléfono.		X				Leve contrapicado con profundidad de campo para ver a Laura al fondo.		8"
	93	Josefina hablando por teléfono con Santiago. Le pide a Santiago que se controle, que no la haga quedar mal.			X	X		Zoom in de Josefina de PA a PP.		32"
	94	Santiago hablando por teléfono. Le dice: No se preocupe que ya voy, hasta luego. Limpia el teléfono y cuelga. Se refleja en el espejo Laura.		X				Paralaje		8"
	95	Laura sentada en una silla al lado de la radio. Laura comienza a hablar con Santiago de la explosión.			X			Picado desde Santiago		3"
	96	Santiago le dice que no fue cerca, pudo ser una gran explosión		X				Contrapicado desde Laura		3"
	97	Laura dice: pero si la sentimos tan duro debió ser muy cerca.			X			Picado desde Santiago		3"
	98	Vemos a Laura. En Off, no tiene por qué haber sido por aquí.			X			Picado desde Santiago	Angustia, preocupación	3"
	99	Continúa Santiago: Bueno, si no fue una explosión grande sí debió ser cerca.		X				Contra picado desde Laura. Plano/Contraplano	Angustia, preocupación	7"
	100	Vista de un lado del cuerpo se Santiago que está parado y se ve Laura sentada. Santiago se acerca y se sienta. Se ven Santiago y Laura sentados. Hablan de lo sucedido, Laura piensa que es muy grave y se preocupa por la gente, Santiago le dice que no es así que Josefina le ha dicho que no es grave. Laura está comprometida con el país. Santiago le dice que se va porque Josefina está sola. Los dos se levantan. <i>Suena la radio y música.</i>			X		X	Encuadre horizontal de Laura. Santiago entra bien en cuadro, Traveling que cambia de ubicación la cámara pero trata de mantener el encuadre. De PG de Laura a PA de Laura y Santiago.	Angustia, preocupación	1'44"
	101	Santiago se dirige hacia la puerta a coger su sombrero. Ella se le acerca, él la invita a irse con él a su casa. Ella acepta y va a su habitación a arreglarse para salir. <i>Suena la radio y música.</i>				X		PA. Encuadre horizontal. Luego traveling hacia la izquierda acompañando a Laura.	Angustia, preocupación	1'8"
	102	Santiago se asoma por un vidrio de la puerta de la sala y le pide que se apresure. En off Laura dice qu no encuentra las llaves. Santiago le dice que va a dar una buscada por ahí. <i>Suena la radio y música.</i>		X	X			Encuadre horizontal.		9"
103	Ella empieza a buscar las llaves en los cajones de su habitación. <i>Suena la radio y música.</i>		X				Encuadre horizontal.	Miedo	4"	
104	Se ve Santiago de lado. Se gira y mira hacia abajo.		X				Encuadre horizontal.	Impaciencia	3"	
105	En una silla se ve un libro: "Aura o las Violetas".		X				Picado del libro desde Santiago.	Búsqueda, indagación, curio	3"	

	106	Laura mira el libro que está sobre la silla. Hay cierto nerviosismo de ella porque Santiago vio el libro.			X			Encuadre horizontal.	Búsqueda, indagación, curiosidad	2"
	107	Se ve nuevamente el libro, la mano de Laura entra a campo y lo recoge. Se ven las llaves y la otra mano de Laura recoge las llaves.		X				Picado del libro desde Laura.	Búsqueda, indagación, curiosidad	2"
	108	El rostro de Laura con la expresión que encontró las llaves, dice: las encontré. Esconde el libro en la espalda.			X			Encuadre horizontal.	Vergüenza	3"
	109	Santiago con expresión de risa porque vio el libro y ella lo retiró rápidamente.		X					Vergüenza	2"
	110	Laura se acerca a Santiago. Los dos se alejan caminando juntos hacia la puerta. Suena otra explosión. Los dos se asustan y corren hacia la ventana.			X			De PP a PA. Paneo a la derecha acompañando a los personajes.	Vergüenza	9"
6. Explosión y francoirradiadores	111	Vista desde fuera de la ventana de Laura. Están Santiago y Laura viendo hacia la calle.			X			Encuadre frontal.	Miedo	11"
	112	Vista de la calle. La gente está asustada y corre.				X		Picado	Curiosidad, indagación	3"
	113	Santiago y Laura en la ventana miran hacia los tejados.			X			Leve picado	Curiosidad, indagación	2"
	114	Vista del techo de los edificios donde hay un hombre armado que corre hacia la izquierda. Hay otro hombre apostado en el tejado con un rifle.					X	Contra picado y paneo lateral hacia la izquierda. Paneo descendente.	Curiosidad, indagación	4"
	115	Otro hombre en el tejado listo para disparar.					X		Curiosidad, indagación	5"
	116	Vista de un hombre tendido en el suelo, la gente corre.						Picado del hombre en el suelo.	Curiosidad, indagación	5"
	117	Santiago y Laura en la ventana mirando con cara de asombro.			X				Curiosidad, indagación	3"
	118	La gente corre y entra al edificio. Otro hombre entra a otro edificio.					X	Picado y paneo a la derecha	Curiosidad, asombro	7"
	119	Los dos se alejan de la ventana. Están de espaldas y se dirigen hacia la sala. Se sientan con mucho nerviosismo. Santiago dice que va a tener que ser él el que la incomode. Ella dice: Toronjil y se para ir a la cocina. Santiago se queda escuchando la radio.			X			Leve paneo a la izquierda. Traveling a la izquierda y zoom in a Santiago y Laura en el sala. De PA, a PM de Laura y Santiago. Encuadre frontal.	Angustia, preocupación	1'
	120	Laura en la cocina. Suena un alta voz que dice que no salgan a la calle. <i>Música.</i>		X	X			Encuadre frontal. Luego paneo a la izquierda y Zoom out hasta PM de Laura	Angustia, preocupación	20"
	121	Santiago en la sala sentado escuchando la radio. Suena que algo se cae en la cocina. Se levanta y se quita el sombrero y va aproximándose a la cocina. <i>Suena música</i>				X		Encuadre frontal luego Paneo ascendente siguiendo a Santiago.	Angustia, preocupación	12"
	122	Laura continúa en la cocina muy nerviosa buscando en una bolsa de papel. Santiago entra en cuadro y la consuela, le dice que nada les va a pasar. <i>Suena música.</i>			X			Encuadre frontal de Laura.	Curiosidad y preocupación	14"
	123	El rostro de Santiago que la consuela. Se aleja un poco de la cámara. En off dice Laura nos están matando a todos. <i>Suena música</i>		X				Encuadre frontal	Nerviosismo, preocupación	6"
	124	Rostro de Laura. Ella se mueve. Se oyen disparos nuevamente. Dice : porqué me tenía que pasar esto a mí. <i>Suena música</i>		X				Encuadre frontal. Paneos a la derecha y a la izquierda que se repiten una y otra vez siguiendo los movimientos de Laura.	Comprensión, consuelo	39"
	125	Rostro de Santiago que le dice que se tranquilice. <i>Suena música</i>		X				Encuadre frontal	Terror	3"

7. Están nerviosos por la situación. Santiago consuela a Laura.

126	Rostro de Laura quien está muy nerviosa y se pone a llorar, dice: Dios tengo miedo. <i>Suena música</i>		X				Encuadre frontal	Comprensión, consuelo	7"
127	Santiago la consuela se acerca a tocarle la espalda pero no lo hace. Finalmente la toma de los hombros y le dice que vayan a sentarse para que se tranquilice. <i>Suena música</i>			X			Encuadre frontal	Terror	3"
128	Vista del comedor. Santiago y Laura se dirigen hacia allí. Laura se sienta y Santiago de pies le dice que tiene que controlarse.				X		Encuadre frontal	Pudor, cuidado, delicatase	9"
129	Rostro de Laura llorando.		X				Plano en picado desde Santiago	Comprensión, consuelo	3"
130	Santiago de pies y Laura sentada de espaldas. Santiago se voltea y va hacia la radio y la apaga. Luego se acerca a Laura y se disculpa por haberla gritado. Le dice que no es la única nerviosa, que él prepara el agüita de toronjil. Santiago se aleja, sale de cuadro.				X		Traveling hacia la derecha y zoom in a Santiago y Laura.	Terror	55"
132	Santiago está en la cocina. Pone el agua en la estufa. Habla sobre Josefina diciendo lo ordenada que es. Como tiene en su casa siempre hierbas frescas. "En su casa, no se admitiría, ni de casualidad que se hiciera un infusión sin hierbas frescas. Santiago busca las hierbas en los cajones, saca las hierbas de un cajón y están secas. Las mira y entiende que ha cometido una imprudencia.			X			Encuadre en diagonal.	Angustia, preocupación	50"
133	Laura lo mira y baja la cabeza avergonzada.		X				Encuadre frontal	Orguyo	2"
134	Están los dos sentados en la sala tomando el agua de hierbas. Suenan disparos. Santiago le ofrece cigarrillos pero ella se niega diciendo que no fuma. Dice que él tampoco, que por eso tiene. Ella se levanta.			X			Encuadre forntal	Vergüenza	30"
135	Vista desde fuera de la ventana hacia la casa de Josefina. Se ve que está haciendo una lista.			X			Encuadre frontal	Meticulosidad? Orden?	5"
136	Santiago mira por la ventana. Comenta que es extraño ver su propia casa desde la casa de en frente.			X			Encuadre frontal	Curiosidad, reflexión	7"
137	Laura levanta algo. Le pregunta por qué.			X				Reflexión	5"
138	Santiago desde la ventana le comenta que nunca se había dado cuenta de que se ve tanto de un apartamento al otro, tal vez porque nunca mira hacia "acá". Laura dice: en cambio yo siempre.			X			Encuadre frontal, Santiago se acerca a la cámara.	Reflexión	15"
139	Laura lo escucha y guarda algo en el cajón.			X				Reflexión	4"
140	Santiago dice: cómo así.		X					Reflexión	1"
141	Laura dice: Es que yo vivo sola, entonces cuando llego del colegio...			X			Encuadre frontal	Reflexión	8"
142	Santiago la interrumpe y le dice:Laura... ¿por qué no se ha casado?		X				Encuadre frontal	Reflexión	3"
143	Laura: Nunca me he casado porque..... no quise. Nunca me han faltado... Si hubiera querido... Sensillamente por que nunca quise.		X				Encuadre frontal	Reflexión y vergüenza	12"
144	Santiago la mira.		X				Encuadre frontal	Reflexión, curiosidad	2"

	145	Josefina hablando por teléfono. Dice que está haciendo una lista para estar preparados. Que la cosa no están grave pero como no pueden salir... Que ella no exagera, que siempre tiene que ocuparse de todo, que seguramente él no se ha acordado del agua de ciruela. Si no quien se lo aguanta quejándose de estreñimiento. Suena una sirena. "Dígale a Laurita que pase al teléfono"							Encuadre frontal	Meticulosidad? Orden?	53"
	146	Santiago y Laura de pies. Laura habla por teléfono en el comedor. Dice que no tiene compota de ciruela. Santiago dice que no hace falta, que es una exageración. Laura dice que tiene aceite de ricino. Santiago le pide el baño con señas. Va caminando hacia el baño, lo señala. Laura continúa hablando				X			Encuadre frontal. Luego paneo hacia la derecha. Travelling hacia la derecha.		43"
	147	Laura desde el teléfono se asoma para ver lo que hace Santiago. Dice ¿goticas homeopáticas?				X			Encuadre frontal		13"
8. Santiago entra al baño	148	Santiago en el baño. Se quita la chaqueta. La cuela. Se quita el chaleco y empieza a quitarse los tirantes. Se escucha a Laura decir: Sí claro, el agua.			X					Curiosidad	21"
	149	Se ve el lugar del papel higiénico y no hay. En off Santiago dice: Ah carrachas, no hay...		X					Plano en picado desde Santiago.	Curiosidad	2"
	150	Santiago de espaldas se dirige al sanitario, parece estar buscando algo.				X			Encuadre frontal. Santiago se aleja quedando en plano americano.	Curiosidad	5"
	151	Sobre la cisterna del baño se ve un libro: "El hombre, la mujer y la noche". La mano de Santiago toma el libro. Retira el libro y se ve "El hombre sin presente".			X				Plano en picado desde Santiago.	Curiosidad	4"
	152	Santiago camina y se acerca al gabinete del baño y va abrirlo. Busca.			X				Paneo a la derecha, paneo ascendente y luego paneo descendente.	Curiosidad	6"
	153	Santiago abre el gabinete donde ve los medicamentos. Busca, se le cae algo.		X					La cámara enfoca horizontalmente.	Curiosidad	9"
	154	Se ven las manos de Santiago abriendo un cofre. Encuentra unas fotos. Toma una y la mira detenidamente. Dice: A ver si de pronto por aquí. Toma otra foto, hay una mujer de cuerpo entero. Encuentra una carta y lee en voz alta. Mi amada Laura: En medio del silencio de la noche pienso en usted. Recuerdo los deliciosos paseos en el parque de los Fundadores donde nos vimos por primera vez...	X						Plano en picado.	Curiosidad	37"
	155	Santiago se rasca la cabeza como pensando. Toca su chaqueta y saca la billetera. <i>Sonido ambiente, música incidental.</i>			X				Encuadre forntal	Curiosidad	8"
	156	Santiago busca en la billetera, dice: Y ahora... Bueno, aunque sea con otra cosa. Sada de ella un papel con la foto de Gaitán y una cinta roja, la guarda y cierra la billetera. <i>Sonido ambiente y música incidental que aumenta.</i>	X						Encuadre forntal	Curiosidad	27"
	157	Santiago guarda la billetera en la chaqueta y la cuelga nuevamente. Saca los cigarrillos y sigue buscando. Laura desde fuera del baño le dice que afuera le deja el papel higiénico. <i>Voz en off, sonido ambiente y música más fuerte.</i>			X				Leve paneo hacia la izquierda	Curiosidad	24"
9. Papel	158	Vemos el papel higiénico afuera del baño sobre una mesa, Santiago abre la puerta del baño y lo coge. <i>Sonido ambiente, corta la música.</i>	X						Encuadre frontal	Serenidad	4"

10. Los baldes en la cocina	159	Vista de los baldes de metal llenos de agua, luego vemos la comida sobre la mesa del comedor. Escuchamos a Laura seguir hablando con Josefina sobre las precauciones que hay que tomar con la situación (voz en off). Finalmente vemos el teléfono que deja Laura sobre la mesa mientras ella va a cerrar la llave porque el balde se llenó. <i>Sonido ambiente.</i>		X				Plano en picado a los baldes. Paneo a la izquierda con paneo ascendente quedando en encuadre frontal. Continúa el paneo hacia la izquierda pasando por medio cuerpo de Laura hasta llegar a primer plano del teléfono.		50"
11. Laura ensimismada.	160	Se ve el comedor. Laura coge el teléfono de nuevo y sigue hablando con Josefina. Sonido de un megáfono en la calle. Dice que se le disparará a todo el que salga a la calle. Laura dice: Ah sí, se me había olvidado llamar al colegio, gracias, ahora mismo llamo. No, él todavía no ha salido. <i>Sonido ambiente, ambulancias y voces de la calle.</i>					X	Encuadre en diagonal, plano en picado.		50"
12. Los baldes en la cocina	161	Se ve la llave del lavaplatos abierta sobre una olla El agua está regándose. Sonido ambiente.		X				Encuadre frontal en picado		1"
13. Laura ensimismada.	162	Laura está de pies al lado del teléfono, luego camina y se sienta en la sala. Se sentó en algo, se para y levanta la bolsa con hierbas adentro, se cambia de sitio y se sienta. Sonido ambiente, vuelve a comenzar la música.		X				Travelling hacia la izquierda, paneo descendente, luego paneo ascendente. Zoom in y luego paneo descendente		27"
14. Los baldes en la cocina	163	Vista a través de un vidrio de la puerta del baño. Santiago sale del baño y mira hacia la cámara. Mira a la derecha. Sonido ambiente.			X			Paneo a la derecha. Traveling que se aleja del personaje.		12"
	164	Vista nuevamente de la llave del lavaplatos abierta y el agua regándose hacia el piso. Sonido del agua y música.		X				Paneo descendente siguiendo el recorrido del agua y travelling que se aleja.	Diligencia,	16"
	165	Santiago entra a la cocina, cierra la llave. Coge la olla y se resbala por el agua derramada. Sonido ambiente y música.			X			Travelling que se aleja y paneo descendente.	Diligencia,	11"
15. Laura ensimismada.	166	Laura deja los espaguetis sobre la mesa y mira el pastel. Con cierta tristeza dice: mi cumpleaños. Santiago en off la llama. Sonido ambiente y música.			X			Encuadre frontal.	Tristeza	11"
	167	Santiago con nerviosismo seca el piso de la cocina y le pregunta a Laura si tiene periódicos para secar esto. Sonido ambiente y música.			X			Plano en picado y paneo ascendente.	Nerviosismo, preocupación	4"
	168	Laura se ríe (porque recuerda las ollas). Le pregunta: Don Santiago, qué está haciendo ahí... Se levanta y se dirige a la cocina. <i>Sonido ambiente. Corta la música y escuchamos el sonido del agua.</i>			X				Burla	13"
	169	Santiago continúa secando el Piso. Laura va por los periódicos y continúa riéndose. Le dice que ya se los trae. <i>Sonido ambiente.</i>					X	Paneo ascendente y luego Paneo descendente.	Burla Nerviosismo	10"

16. Los baldes en la cocina	170	Laura le entrega el papel periódico a Santiago. Va a empezar a ponerlo en el suelo pero se queda leyendo algo en particular en el periódico. <i>Sonido ambiente.</i>			X			Plano en picado. Paneo hacia la izquierda y al tiempo paneo descendente.	Curiosidad	14"
	171	Rostro de Laura. Se le quita la expresión de risa y le dice a Santiago: ¿qué lee? Él dice en off: nada. Ella le dice que ya se dio cuenta, eso que dicen de las mujeres solas, como ella. Le pregunta qué piensa...		X				Encuadre frontal de Laura.	Vergüenza, indignación	20"
	172	Santiago baja la mirada. Laura en off dice: La gente siempre tiene que estar pensando lo que no es... A ver... <i>Sonido ambiente.</i>			X			Plano en picado de Santiago desde Laura.	Vergüenza, indignación	4"
	173	Laura habla atropelladamente del tema. Le dice usted seguramente está pensando que yo... Pero no, no es así, convezase. Yo, estoy segura. <i>Sonido ambiente.</i>		X				Plano en contrapicado desde Santiago .	Vergüenza, indignación	14"
	174	Santiago le dice "usted todavía...". Ella lo interrumpe. <i>Sonido ambiente.</i>			X			Plano en picado desde Laura Paneo ascendente.	Curiosidad	4"
	175	Laura continua hablando entrecortado tratando de explicar que ella no es así. Dice: Conmigo se equivocan porque yo definitivamente... No. <i>Sonido ambiente.</i>		X					Vergüenza, indignación	12"
	176	Santiago la mira. Luego baja la mirada. Ella sigue hablando (voz en off). <i>Sonido ambiente.</i>		X				Plano en picado, paneo a la izquierda.	Vergüenza, indignación	4"
	177	Laura logra decir que ella es distinta. Suena el teléfono tres veces y suena un disparo. Laura se asusta nuevamente. <i>Sonido ambiente.</i>		X				Plano en contrapicado desde Santiago.	Vergüenza, indignación, miedo	20"
17. Josefina da nuevas instrucciones.	178	Josefina habla por teléfono con Santiago. Le dice que ya tienen el agua y ahora tienen que organizar todo lo que tienen y tomar nota. Es necesario porque él es muy tranquilo. Habló con su hermana y ella está bien. No cree que esto dure mucho pero hay que estar preparados. Le preocupa que corten la línea. Finaliza diciendo que: usted ayude allá que yo aquí sigo pensando. <i>Sonido ambiente.</i>				X		Encuadre frontal	Meticulosidad? Orden?	5"
18. Laura y Santiago siguen las instrucciones	179	Santiago y Laura están organizando las cosas y haciendo el listado. Se alistan para acomodar los muebles como Josefina les recomendó. <i>Sonido ambiente.</i>				X		Encuadre frontal	Meticulosidad? Orden?	46"
	180	Santiago y Laura acomodan los muebles como lo recomendó Josefina. Santiago mira por la ventana hacia los techos. <i>Sonido ambiente y disparos</i>				X		Encuadre frontal. Los personajes se mueven en el encuadre. Laura entra y sale de él.		27"
	181	Inserto: Los francotiradores corren en los tejados. <i>Sonido ambiente.</i>					X			3"
	182	Santiago mira por la ventana de la sala. Laura le dice que se va a cambiar de zapatos. <i>Sonido ambiente.</i>					X			18"



19. Laura seca el pantalón de Santiago	183	Laura en su habitación se quita los zapatos y le dice a Santiago que se quite la chaqueta. <i>Sonido ambiente.</i>				X			Paneo ascendente.		7"
	184	Santiago se quita la chaqueta. Se desabrocha la camisa y se queda mirando su pantalón. Laura entra al plano y se sorprende al ver que el pantalón de Santiago está mojado, le dice que está emparamado. Se ve el piso con agua. <i>Sonido ambiente</i>			X				Movimientos de encuadre horizontales y verticales. Paneo descendente cuando Laura se agacha para ver el pantalón.	Serenidad y pudor	28"
	185	Santiago dice que no hay problema, que está acostumbrado. Laura le dice a Santiago que le seca el pantalón con la plancha. Que va a buscar algo de ropa para que se cambie entre tanto. <i>Sonido ambiente.</i>		X					Encuadre frontal.	Pudor, cuidado, delicatese	23"
	186	Laura en su habitación busca en el armario ropa de hombre. "Don Santiago, no se quede ahí, venga" <i>Sonido ambiente</i>			X				Paneo a la izquierda	Pudor, cuidado, delicatese	14"
	187	Santiago se acerca a Laura.					X			Pudor, cuidado, delicatese	2"
	188	Laura le dice que no encontró ningún pantalón. <i>Sonido ambiente</i>		X					De PP a PM.	Pudor, cuidado, delicatese	11"
	189	Santiago se asoma a la puerta de la habitación y le dice que no hay problema.			X					Pudor, cuidado, delicatese	12"
	190	Laura le dice a Santiago que no encuentra un pantalón, que tendrá que ponerse una falda.			X					Pudor, cuidado, delicatese	14"
	191	Santiago en tono ofendido le dice : « cómo se le ocurre ». <i>Sonido ambiente. Empieza la música</i>			X				Encuadre frontal	Indignación	4"
	192	Laura le dice que nadie lo va a ver y que, como él ha dicho, se trata de una emergencia. <i>Sonido ambiente. Música.</i>			X					Despreocupación, desfacha	6"
	193	Aunque Santiago intenta oponerse, Laura lo interrumpe.			X					Despreocupación, desfacha	2"
	194	Laura le entrega a Santiago la falta para que se la ponga mientras ella plancha el pantalón.			X					Despreocupación, desfacha	4"
	195	Santiago acepta pero que se cambia en el baño. <i>Sonido ambiente. Música</i>			X					Resignación	2"
	196	Laura coge la falda y va saliendo de la habitación.			X						2"
197	En el espejo se refleja Santiago. Laura sale de la habitación y se va acercando a Santiago con nerviosismo, para probarle la falta, pero cada vez que ella se acerca, él da un paso y se aleja. Los dos se ponen nerviosos con la situación. Santiago retrocede y se tropieza con un mueble. Se escucha que se rompe un vidrio y van a ver qué pasó. <i>Sonido ambiente.</i>			X				Paneo a la derecha cuando Laura se acerca a Santiago. Leve zoom out. Paneo a la derecha cuando van hacia la ventana.	Pudor, cuidado, delicatese	34"	

20. Josefina pone un cable entre los dos apartamentos.	198	Vista de un martillo en la cocina con una cuerda amarrada que ha roto el vidrio de la ventana. <i>Sonido ambiente.</i>		X				Plano en picado.		1"
	199	Laura y Santiago miran el martillo. <i>Sonido ambiente</i>		X					Asombro	2"
	200	Se ve la cuerda entre los dos apartamento. La ventana rota y al fondo Josefina en la ventana.	X					Paneo ascendente hasta plano general con profundidad de campo.	Asombro	3"
	201	Laura y Santiago ven por la ventana a Josefina.		X					Asombro	3"
21. Santiago actuando como un Dandy	202	Se ve a Josefina. Laura dice que se le olvidó abrir la ventana ( <i>voz en off</i> ).			X			Leve paneo ascendente. Punto de vista de Santiago	Embarrada...	4"
	203	Laura amarra la cuerda a una puerta. Santiago dice que Josefina siempre está pendiente de todo ( <i>voz en off</i> ).			X			Movimientos para encuadre horizontales.	Indignación	14"
	204	Laura y Santiago hablan sobre el pantalón. Él dice que no puede ir al baño a cambiarse pues se movería la cuerda y Josefina se daría cuenta. Laura tiene una idea.				X			Indignación	52"
	205	Vista de la plancha. Luego vemos a Laura planchando el pantalón y a Santiago con la falda puesta y entre los dos una sábana. Santiago dice que con él no se equivocan, que la gente sabe. Laura le dice: ¿Cómo lo sabe? porque hago pruebas, le vou a hacer una demostración a Laura de cómo hacía para parecer un fumador aunque no lo era. El dice que no puede lograr aparentar bien porque todos saben que no es un fumador.	X		X			Zoom out acompañado de un paneo descendente mientras vemos a Laura. Paneo a la izquierda y luego hacia arriba.	Serenidad	1'43"
	206	Santiago le hace la demostración con le le da un golpecito a la caja, saca el cigarrillo, guarda la caja con estilo, lo pone en los labios mirando a lado y lado para ver el efecto que causa. Además, con el sombrero... Pero no, ellos sabe, me conocen.			X			Paneos a la derecha y a la izquierda consecutivos, siguiendo a Santiago.	Serenidad	1'22"
	207	Laura le dice que ella sí le cree que es un fumador. Le pide que repita la acción. Lo halaga en su intento y le dice que espere un momento, y va a coger el sombrero.			X			Laura en profundidad de campo. Zoom out mientras Santiago se sienta. Zoom in a Laura hasta quedar en PP y en contra picado desde Santiago.	Serenidad	45"
	208	Laura le alcanza el sombrero para hacer la "pantomima" más real. Santiago se lo pone y continúa hablando. Laura lo halaga y le sugiere una nueva posición en su actuación.				X		Paneo a la derecha	Serenidad	15"
	209	Laura le aconseja que mire con más intensidad.		X				Encuadre frontal.	Serenidad, complicidad	4"
	210	Vista de Santiago siguiendo los consejos de Laura en su actuación de fumar.		X				Santiago se acerca a la cámara.	Serenidad, complicidad	4"
	211	Laura continúa diciéndole cómo mejorar la actuación.		X					Serenidad, complicidad	4"
	212	Laura continúa halagándolo y de repente la sábana se mueve e interrumpe la actuación. Santiago se sorprende y se cubre. Laura Incómoda le dice que Josefina no respeta nada.		X				Paneo a la izquierda. Zoom in.	Serenidad, complicidad y ad	16"
213	Josefina hala la cuerda y manda un canasto.			X			Subjetiva desde el apartamento de Laura	Subjetiva desde el apartame	7"	

22. Josefina prueba la pole	213	Sonido ambiente.						Subjetiva desde el apartamento de Laura.		
	214	Laura saca la nota del canasto.			X			Plano en picado. Zoom out.		11"
	215	Podemos leer la nota que dice "estoy probando".	X					Plano en picado desde Laura y Santiago.	Impaciencia	5"
3 Biblioteca.	216	Laura dobla la sábana y la guarda. Santiago entra en su cuarto y se queda mirando algo, Laura dice: esa soy yo. Sonido ambiente.					X	Encuadre frontal. Paneo a la izquierda y paneo a la derecha.	Curiosidad	18"
	217	Vista de un cuadro de Laura en la pared. Sonido ambiente.		X				Zoom in		2"
	218	Santiago se acerca a la biblioteca. Laura le dice que si quiere leer algo lo haga (voz en off) Vemos en profundidad de campo a Laura en plano americano.			X			Paneo a la derecha.		5"
	219	Vemos la biblioteca		X				Cámara subjetiva desde Santiago. Paneo descendente.		5"
	220	Santiago levanta algo de la mesa			X				Curiosidad	2"
	221	Vemos el libro "Aura o las violetas" del principio de la película. Lo vuelve a dejar en su lugar.	X					Plano en picado.	Curiosidad	3"
	222	Santiago saca algo de la biblioteca...			X				Curiosidad	6"
	223	Vemos un juego óptico de Jorge Eliecer Gaitán, el hombre que asesinaron.	X					Plano en picado.	Curiosidad	5"
	224	Santiago deja el juego en el suelo. Le pide permiso a Laura para ver los discos y los dos empiezan a nombrar varios tangos. Laura le dice a Santiago que se los sabe todos que si quiere escucharlos y se van a la sala.			X			Paneo a la izquierda mientras Laura entra en el plano. Cuando se aleja hay un paneo nuevamente hacia la izquierda hasta PG.	Complicidad	1'15"
	225	Laura le dice que había comprado un brandy para hoy, que si quiere una copita.		X					Serenidad, complicidad	10"
	226	Santiago le pregunta si ella va a tomar.		X					Serenidad, complicidad	2"
	227	Laura le responde que sí.		X					Serenidad, complicidad	2"
	228	Santiago le dice que le acepta el brandy y se lo agradece.		X				Paneo a la derecha	Serenidad, complicidad	2"
	229	Laura está de espaldas	X					Plano en picado	Serenidad, complicidad	8"
	230	Vemos el toca discos. Laura lo pone a funcionar y empieza a sonar un tango. <i>Sonido ambiente y música de tango.</i>	X					Plano en picado.	Serenidad, complicidad	8"
	231	Santiago sentado en la sala comienza a cantar el tango. Canta "Volver" de Gardel.				X		Zoom in.	Serenidad, complicidad	16"
	232	Laura lleva en las manos dos copas de brandy, mira a Santiago cantar, a quien escuchamos en voz en off.		X				Plano en picado. Paneo a la izquierda siguiendo a Laura. Paneo ascendente hasta PP de la cara de Laura	Serenidad, complicidad	3"
	233	Santiago concentrado canta y exclama con nostalgia: "Gardel" <i>Sonido ambiente y música.</i>			X			Zoom in.	Serenidad, complicidad	8"
	234	Laura le dice a Santiago que canta bellissimo. <i>Sonido ambiente y música.</i>		X				Leve paneo a la izquierda.	Admiración	7"
	235	Santiago interrumpe el canto y ofrece disculpas a Laura.		X				Zoom in	Vergüenza	2"
236	Laura le dice que no sabía que él era un cantante de tango. <i>SA y música</i>		X					Admiración	3"	
237	Santiago le pide que no exagere. Se escucha el sonido de una ambulancia. <i>SA y música.</i>		X				Leve paneo a la derecha	Modestia	2"	

23. Santiago en la	238	Laura lo mira. <i>Sonido ambiente, sonido de la ambulancia y tango.</i>		X					Admiración	2"
	239	Santiago recibe la copa de brndy y le agradece. <i>Sonido ambiente, ambulancia y tangos.</i>		X				Paneo ascendente	Serenidad, complicidad	3"
	240	Laura brinda por el cantante. <i>Sonido ambiente.</i>		X					Admiración	1'05"
	241	Laura le pide a Santiago que siga cantando. <i>Sonido ambiente y tango.</i>		X					Admiración	3"
	242	Santiago le responde que si ella quiere lo hará pero que no canta muy bien. <i>Sonido ambiente y tango</i>		X				Paneo a la izquierda	Modestia	2"
	243	Laura le dice que va a bajar el volumen del disco. <i>Suena el tango.</i>		X					Admiración	4"
	244	Santiago la detiene. <i>Sonido ambiente y tango</i>		X					Modestia	1"
	245	Laura le dice que es para que pueda cantar más tranquilo. <i>Sonido ambiente y tango.</i>		X					Admiración	3"
	246	Santiago le pide que no lo haga porque él puede coger el tono escuchando la canción, se levanta de la silla y empieza a cantar. <i>La música de un tango se mezcla con otro.</i>		X				Paneo a la derecha. Paneo a la izquierda. Paneo ascendente al levantarse Santiago. Paneo a la derecha, luego paneo a la izquierda, panero a la derecha, otra vez a la izquierda y paneo a la derecha.	Entusiasmo	30"
	247	Laura cambia el lado del disco. <i>Sonido ambiente y tango.</i>	X					Plano en picado	Complicidad	3"
	248	Santiago baila el tango, Laura lo observa admirada, le pregunta dónde aprendió a cantar y bailar, él le dice que el tango significa mucho para él, eso siempre le garantizó el éxito y que en la Escuela de Cadetes era el centro de atención. <i>Tango.</i>					X	Plano en picado, paneo a la izquierda, paneo hacia abajo. Zoom in a Santiago, baja la cámara hasta llegar a plano medio de los dos. Zoom out a plano americano de Santiago y plano medio de Laura. Zoom in llegando a plano medio de Santiago. Paneos que siguen los movimientos de Santiago bailando.	Entusiasmo	1'03"
	249	Inserto de Josefina que mira atenta por su ventana hacia el apartamento de Laura. <i>Sonido ambiente y tango</i>		X				Paneo a la izquierda y paneo descendente	Inquisición	3"
	250	Santiago sigue bailando. <i>Sonido ambiente y tango.</i>			X			Paneo a la izquierda, paneo hacia abajo.	Entusiasmo	4"
	251	Se ven las piernas de Santiago y Laura. Él baila mientras cuenta lo maravilloso de la esa época. <i>Sonido ambiente y tango.</i>		X					Entusiasmo	10"
252	Santiago baila y al fondo vemos a Josefina observando por la ventana. <i>Sonido ambiente y tango.</i>		X				Zoom out y paneo a la derecha.	Entusiasmo Inquisición	16"	
1 otras	253	Josefina habla por teléfono con Santiago. Lo regaña por bailar en semejante situación. Incluso dice: y la Laura esa qué está pensando, es que ahora va a sacar las uñas.			X			Encuadre oblicuo. Paneno a la derecha y paneo descendente. Paneo a la derecha	Envidia, control, supervisión	50"

24. Josefina llama a Santiago y le da instrucciones.		<i>Termina el tango.</i>									
	254	Vista de dos francotiradores. Escuchamos a Josefina decir: si no fuera por ellos, Santiago tendría que regresar a la casa inmediatamente ( <i>voz en off</i> )			X				Contrapicado desde Josefina.	Envidia, control, supervisión	3"
	255	Josefina continúa hablando por teléfono con Santiago. Dice que claro, que se pongan a oír las noticias... Claro, nada funciona en esa casa... Le dice que no está celosa... Que no tiene que regresar, que haga lo que ella le dice. Digale a Laura...			X				Encuadre oblicuo	Celos	25"
	256	Josefina apaga la radio pero antes se escucha la información del "toque de queda" a partir de las 6 pm.					X			Celos	5"
25. Santiago y Laura se vuelven cómplices.	257	Santiago y Laura están jugando a las cartas junto a la ventana. Santiago dice que Josefina está preocupada por ellos dos, que ella debe entender. Laura le pregunta a Santiago, cuál es su opinión sobre lo que está pasando, porque siempre habla en plural (él y su esposa. Él le contesta que Josefina y él piensan igual. Le pide que deje de hacer eso, lo de Don Santiago por acá, Santiago por allá, que no le diga "don". Toma de brandy que está escondido debajo de la mesa para que Josefina no vea.  <i>Suenan las 6 campanadas que anuncian el toque de queda.</i>					X		Zoom in hasta llegar a plano medio.	Curiosidad	2'02"
	258	Santiago toma agua del vaso que está encima de la mesa. Aprovecha para ver hacia la ventana de su apartamento. Voltea la cara y mira a Laura con complicidad. En profundidad de campo, Josefina los está mirando.		X					Encuadre lateral. Se amplía la profundidad de campo para ver a Josefina en la ventana.	Picardía	9"
26. Josefina vigila a Laura y Santiago	259	Se ve a Josefina de espaldas mirando por la ventana al apartamento de Laura.			X					Inquisición	5"
	260	Santiago habla nuevamente por teléfono con Josefina. Le pide a Santiago que prenda la luz. Laura va hacia la lámpara diciendo que no se había dado cuenta que estaba tan oscuro. No hay luz así que Laura enciende una vela. Santiago le contesta a Josefina que supone que Laura tiene velas.			X				Paneo ascendente, luego paneo descendente y de nuevo ascendente.	Afán, angustia	50"
	261	Santiago le pregunta a Laura cuántas velas tiene.		X						Afán, angustia	5"
	262	Laura le muestra a Santiago una velas Laura dice: Con estas será suficiente Santiago?			X				Paneo a la izquierda.	Afán, angustia	2"
	263	Santiago continúa al teléfono hablando con Josefina. Santiago dice: "Dijo Santiago? Noooo, tal vez hay problemas en la línea telefónica. Cambia el tema diciendo que no cree que necesiten más velas.		X						Afán, angustia	12"
	264	Laura prende las velas. Santiago dice que Josefina las quiere todas prendidas. Laura se molesta, dice que no entiende, que cómo cree Josefina que entre los dos va a pasar algo. Se miran...			X				Paneo a la izquierda.	Indignación	22"
	265	Vista de unas manos encendiendo una vela.		X					Plano en picado. Paneo descendente, paneo ascendente y paneo a la derecha. Va de PP a PM de Josefina de espaldas.		16"
	266	Josefina maneja la polea. En la canasta van las velas para Laura.			X				Encuadre frontal	Insidiosa, malevolencia	8"

	200											
27. Josefina hace que enciendan las velas		<i>Se escuchan unos perros ladrando, sonido ambiente.</i>										
	267	Vista exterior del apartamento de Laura. Laura y Santiago encienden las velas. <i>Perros ladrando y se escuchan disparos.</i>					X		Vista subjetiva desde Josefina.	Insidiosa, malevolencia	15"	
	268	Santiago comienza a cocinar los espaguetis mientras habla con Laura. <i>Música que acompaña el momento.</i>			X					Serenidad, complicidad	17"	
	269	Laura y Santiago continúan conversando. <i>Sigue la música romántica.</i>		X						Serenidad, complicidad	4"	
	270	Santiago le sirve una copa de brandy a Laura.		X						Serenidad, complicidad	17"	
	271	Laura recuerda su cumpleaños. Santiago le entrega la copa y regresa a la cocina a servirse su copa. Luego hace el brindis por el cumpleaños de Laura. <i>Continúa la música.</i>					X		Paneo a la derecha siguiendo a Santiago. De PA a PM. Zoom in de Santiago que queda en PP al hacer el brindis.	Serenidad, complicidad	25"	
	272	Laura toma un sorbo de la copa. Agradece los espaguetis y dice que tiene hambre. <i>Baja la música. Se escucha llegar un carro Sonido ambiente.</i>		X						Serenidad, complicidad	27"	
	273	Los personajes se asoman a la ventana.			X					Curiosidad	3"	
	274	Vemos desde la ventana unos hombres bajarse de un carro.			X				Plano en picado. Leve paneo a la derecha. Punto de vista de los personajes.	Curiosidad	5"	
	275	Vista de Santiago y Laura mirando por la ventana. <i>Sonido ambiente.</i>		X					Encuadre lateral.	Curiosidad	4"	
	276	Los hombres gritan: "apaguen la velas". Amenazan con matar a quien se mueva., se suben al carro y se van.						X			20"	
	277	Vista desde arriba de un hombre muerto en la calle.						X	Plano en picado.		3"	
	278	Desde afuera se ve a Laura y Santiago cerrar las cortinas del apartamento			X				Punto de vista de Josefina.	Miedo	6"	
	28. Josefina le ordena a Santiago regresar.	279	Josefina mira por la ventana con una vela en la mano y coge el teléfono.			X					Celos	8"
280		Santiago habla con Josefina por teléfono. Discuten. Santiago le pide que no se preocupe por cosas que no son.			X					Angustia, preocupación	31"	
281		Josefina le reclama a Santiago que no está a su lado, que no regresó cuando le dijo. Claro, como tuvo que esperar a la señorita... y le dice que regrese inmediatamente, sino ella va a tener que ir por él.					X		Paneo a la derecha.	Ira, celos	1'09"	
29. Despedida	282	Santiago se despide de Laura. Ella le pide que no se vaya. Santiago la tranquiliza, le dice que no se olvide de los espaguetis y le da un beso en la mejilla y se va.			X			Paneo hacia la izquierda. PP de la puerta.	Preocupación, desasociado	45"		
Muerte de Santiago	283	Se ven tres francotiradores en el techo vigilando las calles. <i>Se escuchan perros ladrando.</i>				X			Plano en contrapicado	Desasociado	9"	
	284	Laura en el comedor va a empezar a comerse los espaguetis. Se pone a llorar y mira a la puerta. Toma la copa de brandy y se escucha un disparo. Se levanta rápidamente.		X					Paneo ascendente y paneo hacia la derecha. Luego paneo a la izquierda.	Desasociado	46"	
	285	Laura se asoma por la ventana y dice ¡Nooo! <i>Entra música.</i>			X				Paneo a la izquierda hacia Laura en PA	Terror	4"	

30.	286	Vemos a un hombre muerto en la calle. Continúa la música					X	Plano en picado desde el punto de vista de Laura.	Terror	3"
	287	Laura está triste asomada a la ventana.			X			Encuadre frontal	Desconsuelo	6"
31. Reacción de Josefina	288	Josefina mira por la ventana y sale corriendo desesperada. <i>Se intensifica la música.</i>			X			Encuadre frontal.	Desesperación	4"
	289	Se ve Josefina bajar por la escaleras de su edificio. Cuando llega a la puerta se escuchan disparos y debe regresar a su casa. <i>Continúa la música</i>					X	Plano en picado desde la ventana de Laura. Paneo descendente.	Desesperación	10"
32. Santiago regresa	290	Laura se retira de la ventana y llora. Dice: "Estúpida". Toma el teléfono y dice: tuvo la culpa. Va a llamar pero tira el teléfono diciendo "tuvo la culpa". Se sienta en el comedor. Para la música. Laura está llorando cuando tocan a la puerta. Se limpia las lágrimas, coge una vela y se levanta.					X	Paneo a la derecha con paneo descendente hasta PM de Laura. Paneo ascendente hasta PP de Laura. El personaje se acerca a la cámara.	Desconsuelo	1'34"
	291	Laura abre la puerta y aparece Santiago. Se abrazan y ella llora. <i>Suena música de Tango.</i>		X				Encuadre lateral, paneo a la izquierda. Paneo a la izquierda con zoom out. Travelling de alejamiento.	Alegria y sorpresa	53"
33. Santiago y Laura se quitan la ropa.	292	Laura y Santiago entran a la habitación. Santiago la besa y van hacia la cama. Empiezan a desvestirse y continúan besándose. Laura se quita la blusa y la lanza. <i>Música, se escucha un ruido.</i>			X			Paneo ascendente. Paneo a la izquierda. Paneo descendente y a la izquierda. Paneo ascendente y a la derecha. Movimiento de encuadre	Apasionamiento	1'23"
	293	La lámpara se cae por la blusa que lanzó. Se escucha romperse (off) <i>Música.</i>		X						2"
	294	Santiago se levanta. Laura le pregunta qué pasó. Él le dice que cree que se cortó. <i>Corta la música.</i>			X				Conciencia,	10"
34. Laura cura a Santiago	295	Laura y Santiago en ropa interior, en la cama. Laura le está haciendo una curación en el pie. Le pregunta si le duele. Se ríen. Santiago dice: "estoy muerto y usted tratando de resucitarme con sus frasquitos". A Laura no le hace gracia y se quedan callados. <i>Sonido ambiente.</i>			X			Encuadre frontal de Laura y Santiago. Leves paneos horizontales y verticales para encuadrar.	Desfachatez, sorna, burla	52"
	296	Rostro triste de Laura por las palabras de Santiago.		X					Pena	2"
34.	297	Santiago le dice que no lo malinterprete. Le cuenta que cuando iba a salir otro hombre se le adelantó y lo mataron. Se pone nervioso al contar lo sucedido y Laura lo tranquiliza. Se miran. Ella se levanta saliendo de cuadro. Santiago le pregunta a dónde va.			X			Paneo ascendente siguiendo los movimientos de Santiago. Paneo descendente y leve paneo a la izquierda cuando Laura se levanta.	Consuelo	43"
	298	Laura va a la cocina a servir una copa. La estufa está prendida y se ve a Laura sirviendo. Le pide a Santiago que cante un tango. Dice en off: no puedo. Laura apaga la estufa y sale.					X	Laura se acerca a la cámara hasta PA. Luego plano medio. Paneo a la izquierda. En la cocina PA de Laura, paneo a la derecha. Laura regresa al cuarto, de PM a PG.	Serenidad, complicidad	43"

35. Santiago se confiesa.	299	Laura le recuerda lo que contó de la escuela de cadetes. Pero Santiago le dice que no es verdad. Dice que nunca fue cadete y nadie lo admiró. Siempre quiso pero no pudo. Pero Laura sí. Ella le preguntó y él no pudo contestar. Él se entristece y dice que no vale nada. Le dice que ella es distinta, ella le dice que no es cierto. Recuerda el periódico y dice que ella es como ellos se imaginan. Le dice que con ella tampoco se equivocan que no es como a ella le hubiera gustado ser. Le hubiera gustado tener... ser... con alguien. Lo ha pensado pero... él sabe. Santiago la besa y se acuesatan.  <i>Entra la música.</i>				X			Encuadre lateral. Paneo ascendente cuando Laura entra en cuadro. Zoom in y paneo descendente y a la derecha hacia Santiago. Leve zoom in y travelling a la derecha. Paneo ascendente y paneo a la izquierda que siguen a Santiago. Laura entra en el plano quedando en PP. Paneo a la izquierda y leve paneo descendente.	Apertura,	3'26"
	300	Cuadro de un santo alzando un niño, con una vela prendida en frente.		X							2"
	301	En la cama Laura le pregunta, usted porque no es como es, como el hombre del cigarrillo. Él dice que ese es un hombre inventado. Ella dice que no, que ahora puede serlo no sólo en el tranvía. Le dice que esa es su oportunidad. Él dice que con lo que está sintiendo no se siente capaz de... ella le tapa los labios. Laura le dice que si él lo hace ella se sentirá un poco libre también. Laura y Santiago salen del apartamento. En off se escucha a Laura explicarle a Santiago cómo salir a la calle. Santiago le da un beso a Laura y salen caminando por un corredor.					X		Encuadre frontal.	Comprensión, consuelo	1'26"
in en la cama sobre os.	302	Laura y Santiago salen del apartamento. Se toman de la mano. En off Laura le dice: Hay un pasadizo que comunica con un edificio de la otra calle. Al final del pasillo hay una puerta. De ese lado hace tiempo que no se oyen disparos. Abre la puerta y sale a la calle. No hay peligro. Santiago: Y si me ven? Laura: Y si no?  <i>Suena la música. Se escuchan ladrar los perros.</i>				X		Paneo a la izquierda y luego a la derecha siguiendo los movimientos de los personajes. PP.	Nerviosismo, entusiasmo	26"	



36. Santiago y Laura hablan sus futuro	303	Santiago y Laura caminan por el corredor. Laura dice "es aquí" (voz off). Santiago abre la puerta y Laura le dice: al final va a encontrar una puerta y unas escaleras, la abre y ya está en el edificio del otro lado. Ella le pregunta cómo se siente, él responde que feliz pero que no quisiera dejarla, Laura: no me está dejando. Sonríen, encienden la vela de Santiago y se besan. Él regresa y le dice que no se olvide de probar los espaguetis.  <i>Termina la música. Se escuchan ladrar los perros.</i>					X	Los personajes se acercan a la cámara. Llegan a PA, hay un leve paneo a la derecha. Llega a PM y luego paneo a la izquierda y llega a PP. Paneo a la derecha, luego paneo ascendente y a la izquierda. Paneo descendente en diagonal a la derecha. PM.	Nerviosismo, entusiasmo	1'05
	37. Se llevan el cadáver	304	Se ven dos hombres levantando el muerto que está tirado en la calle y lo suben a un camión de basura. <i>Ruido del motor del camión</i>					X	Paneo ascendente y a la derecha que sigue a los hombres. De PA a PG	
305		Se ve el camión con los muertos. Sale Josefina detrás del camión. En off le gritan que entre o le pegan un tiro. Se asusta y corre para entrar al edificio.			X			Plano en picado. Paneo a la derecha y leve ascendente. Paneo a la izquierda y ascendente.		11"
38. Amanece en el apartamento de Laura.	306	Se ve la ropa interior de Laura y la lámpara en el suelo. Se ve el tocador con la vela encendida. La cama está vacía y Laura está sentada en una silla. Llega la luz y Laura se levanta y coge en la mano los cigarrillos.  <i>Suena música.</i>		X				Paneo ascendente al tocador. Paneo a la izquierda y luego descendente. Paneo a la derecha con zoom out y paneo ascendente hasta llegar a PP del rostro de Laura. Paneo a la derecha a los cigarrillos en PPP. Paneo ascendente a PP de Laura en contrapicado.	Complacencia	1'08"
	307	Se ve desorden en la sala. El teléfono tirado en el suelo. La mesa en que jugaron a las cartas. Laura se dirige hacia el radio y lo prende. Se sienta a escuchar. Hablan de todos los gobiernos que han manifestado sus mensajes de apoyo.  <i>Sonido ambiente, continúa la música y la radio.</i>			X			Plano en picado de la sala. Paneo a la izquierda y ascendente en diagonal hasta la ventana. Laura entra en cuadro en PM. Paneo a la derecha y descendente.	Calma, serenidad	40"
39. Josefina visita a Laura	308	Se ve la mano de Josefina golpeando la puerta de Laura. Laura abre y Josefina se abalanza sobre ella llorando. Le dice: está muerto. Laura se queda en silencio. <i>Continúa sonando la radio en off.</i>		X				De PP a PM	Pena, dolor	13"
	309	Josefina está abrazada a Laura. Josefina se aleja y le dice que tuvo la culpa. <i>Suena música y la radio.</i>		X				Encuadre frontal de Josefina y Laura de espaldas.	Pena, dolor	12"
	310	Laura con ternura acaricia a Josefina en silencio. Baja la mirada y tiene una leve sonrisa. <i>Música.</i>		X				Encuadre frontal. Zoom in a Laura y Josefina de espaldas	Consuelo	13"
	311	Laura aprieta la caja de cigarrillos que dice "Dandy" <i>Música</i>	X						Sorna	5"
	312	Santiago sale por el corredor.			X			Santiago se aleja de la cámara hasta	Libertad, júbilo	12"

40. La libertad de Santiago	312	<i>Continúa la música y la radio en off.</i>			^			quedar en PG		12
	313	Vemos a Santiago fumando y caminar de espaldas por una calle. La otra gente camina con normalidad. Se aleja y se congela la imagen. En blanco dice: Coordinación de producción en Colombia Sergio Osorio, Postproducción, Celina Morales, Segunda cámara y foquero, Ernesto Granados, Diseño de vestuario, Iván Martello, Eduardo Arocha, Director asistente, Andrés Ortega. Entran otros créditos por el lado inferior derecho de la pantalla y recorren de abajo hacia arriba: Asistente de dirección, Productores asistentes... <i>Suena la música incidental que se va convirtiendo en la canción tema de la película en piano. La música continúa después del fundido a negro.</i>			X			Paneo a la izquierda con travelling de seguimiento. Paneo a la izquierda y zoom out hasta llegar a PG. Se congela la imagen y entran créditos. Fundido a negro, continúa un crédito en blanco.	Júbilo	2'51"
			16	107	122	31	48			