

Artículo de reflexión

Cómo citar: Juliao Vargas, C., (2021). Análisis praxeológico del discurso mediático: Carne de tu carne de Carlos Mayol. *Mediaciones*, 26 (17). Pp. 160-188. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.17.26.2021.160-188>

Editorial: Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO

Recibido: 12 de Diciembre de 2020
Aceptado: 1 de febrero de 2021
Publicado: 23 de junio de 2021

ISSN: 1692-5688 | eISSN: 2590-8057

Carlos G. Juliao Vargas
cgjuliao@gmail.com

Magister en estudios sociales, políticos y económicos.
Grupo de investigación Innovaciones educativas y cambio social UNIMINUTO
<https://orcid.org/0000-0002-2006-6360>
Colombia

Análisis praxeológico del discurso mediático: Carne de tu carne de Carlos Mayolo

Praxeological analysis of media discourse: Carne de tu carne by Carlos Mayolo

Análise praxiológica do discurso dos media: Carne de tu carne por Carlos Mayolo

“No se puede separar el poder del discurso para producir una realidad social, de una parte, del poder del discurso para describir una realidad existente, de la otra. Ambas cosas suceden al mismo tiempo”

(Judith Butler)

Resumen

Mi propósito, con este artículo de reflexión, consiste en seguir el desarrollo temporal, espacial y simbólico de un objeto cultural tal como aparece informado y configurado en la opinión pública gracias a los medios y a la crítica; en este caso concreto tomo como referente el filme *Carne de tu Carne* de Carlos Mayolo, que retrata una época crucial en la historia colombiana, como fue el proceso de modernización impulsado por el general Rojas Pinilla en medio de una violencia política delirante y en vísperas del cuestionado Frente Nacional. El uso del enfoque praxeológico que hago aquí pretende resaltar, al interior del análisis de algunos discursos periodísticos sobre el filme (análisis, críticas), tanto ciertos rasgos de la crítica colombiana como su quehacer interpretativo al vincular el filme con el campo cinematográfico, el contexto local y nacional, el mundo contemporáneo, los espectadores ordinarios y los conceptos o reflexiones filosóficas.

Palabras clave: Análisis praxeológico, discurso mediático, crítica, opinión pública.

Summary

My purpose, with this reflection article, is to follow the temporal, spatial and symbolic development of a cultural object as it appears informed and configured in public opinion thanks to the media and critique; in this specific case, I take as a reference the film *Carne de tu Carne* by Carlos Mayolo, which portrays a crucial time in Colombian history, such as the modernization process promoted by General Rojas Pinilla in the midst of delirious political violence and on the eve of the questioned National Front. The use of the praxeological approach that I make here intends to highlight, within the



analysis of some journalistic discourses on the film (analysis, critique), both certain features of Colombian critique and its interpretive work when linking the film with the cinematographic field, the context local-national, the contemporary world, ordinary viewers, and philosophical concepts or reflections.

Conflicto de intereses: El autor ha declarado que no existen intereses en competencia.

Key words: Praxeological analysis, media discourse, criticism, public opinion.

Resumo

O meu objectivo, com este artigo de reflexão, é acompanhar o desenvolvimento temporal, espacial e simbólico de um objecto cultural tal como aparece informado e configurado na opinião pública graças aos meios de comunicação e à crítica; neste caso particular tomo como referência o filme *Carne de tu Carne* de Carlos Mayolo, que retrata um período crucial da história colombiana, como o processo de modernização promovido pelo General Rojas Pinilla no meio de uma delirante violência política e nas vésperas da questionado Frente Nacional. A utilização da abordagem praxiológica que aqui faço pretende destacar, no âmbito da análise de alguns discursos jornalísticos sobre o filme (análise, críticas), certas características dos críticos colombianos, bem como o seu trabalho interpretativo, ligando o filme ao campo cinematográfico, ao contexto local e nacional, ao mundo contemporâneo, aos espectadores comuns e aos conceitos ou reflexões filosóficas.

Palavras-chave: análise praxiológica, discurso mediático, crítica, opinião pública.

Aunque el análisis del discurso haya interesado a filósofos y sociólogos como Foucault y Smith, o etnometodólogos como Jayyusi, hay pocos estudios que reconozcan el carácter praxeológico de los textos abordándolos como huellas verbales de una práctica concreta. Los análisis estructuralistas de inspiración saussureana consideran los textos como objetos inertes y cerrados sobre sí mismos, al margen de los contextos prácticos de su producción, y desconociendo que provienen de actores del mundo cotidiano. Esto, pienso yo, se debe a la dificultad para insertarlos en una red de relaciones sociales, pre-existentes a sus contenidos textuales, pero cuyos rastros se expresan, entre otros, en el efecto que los autores desean generar en lectores espacial y temporalmente diseminados: informar, entretener, persuadir, seducir, educar, advertir y manipular, entre otros¹.

Si bien Dorothy Smith (2004) comparte la opinión de Foucault sobre la naturaleza estructurante de los textos (pues, sin una forma definida, no podrían realizar acciones reguladas, que son forzosas para la gobernanza institucional), así como su interés en el modo como los objetos sociales (instituciones, ideologías, clases de personas, etc.) emergen dentro de los textos escritos, ella sí los considera con una intención praxeológica que expresa así: “Trabajar con una concepción del discurso como relaciones sociales producidas activamente por personas situadas, como están y deben estar, en las realidades locales que las llaman a formular ‘objetos en formación’ en un proceso activo y social” (p. 176).

1 Así, por ejemplo, en su análisis de la cobertura mediática de las campañas electorales, Verón (1989) distingue tres tipos de relaciones retóricas entre los enunciadores políticos y sus destinatarios, es decir, los potenciales electores: a) prodestinatarios que se identifican con el programa político del candidato, a quienes su discurso pretende reforzar; b) los antide destinatarios, que están en el campo opuesto y para quienes el discurso asume una forma de controversia; y c) los paradestinatarios, la parte electoral más grande, indecisos y para quienes el discurso de un candidato es el de la persuasión. En todos ellos el discurso mediático conduce a acciones futuras.

Smith considera que los documentos escritos (por ejemplo, artículos periodísticos, pautas y formularios administrativos, códigos legales y microcurrículos para un curso) son hechos sociales totales que resumen experiencias, conocimientos, normas, situaciones y prácticas. Y si tienen el aval institucional, pueden ser activados para todos los propósitos prácticos por los actores sociales en sus circunstancias cotidianas. Por eso, los textos son, para ella, sólo un paso secuencial en su búsqueda etnográfica, cuyo propósito final es esclarecer las articulaciones existentes entre las experiencias de los sujetos individuales y la complejidad de las redes institucionales en las que se insertan sus actividades y prácticas.

Dado que entiendo los textos (orales, escritos, audiovisuales) como huellas discursivas de las acciones de personas concretas insertas en un tiempo y en un espacio socialmente organizado (y no como meras entidades estáticas), asumo el análisis textual que propone Smith. Sin embargo, en vez de la etnografía institucional que ella desarrolla, mi interés en este artículo no va más allá del dominio discursivo de una revisión crítica². Mi propósito consiste en seguir el desarrollo temporal, espacial y simbólico de un objeto cultural tal como aparece informado y configurado en la opinión pública gracias a los medios y a la crítica; en este caso concreto tomo como referente el filme *Carne de tu Carne*³ (1983) de Carlos Mayolo, que retrata una época crucial en la historia colombiana, como fue el proceso de modernización impulsado por el general Rojas Pinilla en medio de una violencia política delirante y en vísperas del cuestionado Frente Nacional. El uso del *enfoque praxeológico*⁴

2 Dorothy Smith es una socióloga y profesora canadiense conocida por su método llamado la *organización sociológica del conocimiento* (SOK, por sus siglas en inglés), la teoría feminista del “punto de vista” (desarrollada a partir de su experiencia personal de enfrentar dos subjetividades, la de la casa y la de la universidad) y la etnografía institucional. Smith ha dedicado gran parte de su trabajo a la investigación de documentos textuales como procesos de mediación institucional, gracias a los cuales las prácticas y sucesos locales adquieren un estatuto factual y, por lo tanto, objetivo, haciéndose virtualmente accesible para todos. Para una visión general de su enfoque, ver *Institutional ethnography: a sociology for people* (2005) y el análisis que de ello hace Sabrina Yañez (2011).

3 *Carne de tu Carne* (1983). Largometraje argumental. Duración: 94 minutos. Dirección: Carlos Mayolo. Producción: Bertha de Carvajal, Fernando Berón. Fotografía: Gabriel Berenstein. Sonido: Phil Pearl. Montaje: Luis Ospina. Mejor guion en el 4° Festival de Cine del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura (Colombia) 1979; mejor película colombiana y mejor dirección de arte a Miguel González en el 24° Festival de Cine de Cartagena (Colombia) 1984; Círculo Precolombino mejor fotografía a Luis Gabriel Beristain en el 1er Festival de Cine de Bogotá: Cine Colombiano Contemporáneo (Bogotá - Colombia) 1984; mejor actriz a Adriana Herrán en el 5° Festival de Cine de Ciencia Ficción y de la Imaginación de Madrid (España) 1984.

4 Para contextualizar lo que es el enfoque praxeológico en general transcribo aquí la nota 83 de mi libro *Una pedagogía praxeológica* (Juliao 2014): “Hemos asumido la definición de Yves St-Arnaud y Alexandre L’hotellier, investigadores canadienses, que reafirmaron la teoría de Schön y la llamaron *praxeologie*, en tanto que pretende transformar la investigación asociando el saber (*logos*) y la acción (*praxis*). Ellos la definen así: “La praxeología es un proceso investigativo construido, de autonomización y de conscientización del actuar (en todos los niveles de interacción social) en su historia, en sus prácticas cotidianas, en sus procesos de cambio y en sus consecuencias” (1992 pág. 95), es decir, una lógica uniforme y constante de la acción y del aprendizaje humanos. La praxeología proporciona instrumentos prácticos para determinar si la acción que se realiza es eficaz y cuáles serían las otras acciones de mejora a emprender. Creemos que la acción, más que ser simplemente la aplicación de un conocimiento, puede ser la fuente misma de este conocimiento” (p.86).



que hago aquí pretende resaltar, al interior del análisis de algunos discursos periodísticos sobre el filme (análisis, críticas), tanto ciertos rasgos de la crítica colombiana como su quehacer interpretativo al vincular el filme con el campo cinematográfico, el contexto local-nacional, el mundo contemporáneo, los espectadores ordinarios y los conceptos filosóficos.

Contextualización

Tal vez una de las etapas más estudiada en la historia de Colombia fue el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla (1953- 1957), periodo crítico de la historia política nacional en el que una persistente y cotidiana violencia bipartidista (con el terror y la barbarie colaterales), en el marco de la llamada *modernización* del país, se conjuga con las tradiciones y la mitología urbana. Este componente simbólico y cultural generalmente ha sido ignorado por la historia tradicional, pues parece más relevante el devenir desde un análisis político y económico. Pero la violencia es un elemento transversal que permea la cotidianidad de los colombianos, hasta ser una de las temáticas más usuales en la literatura y el cine nacional.

Ahora bien, el contexto nacional de esa época corresponde a la modernización iniciada como estrategia para contener la ola de violencia generada por el bipartidismo, pero también a un esfuerzo por llevar al país a un alto nivel de infraestructura si se compara con los países vecinos; un ideal de progreso tecnócrata habitual en los gobiernos populistas de los años cincuenta en Latinoamérica. Un rasgo de este populismo latinoamericano fue el hecho de que “su deseo de convocar gran cantidad de público y de divulgar su proyecto político en diversos lugares y sectores sociales, coincidió con el desarrollo de importantes medios de comunicación como la radio y la televisión” (Ramírez, 2001, p. 136)⁵.

Cuando la popularidad del general Rojas Pinilla se halla en el nivel más bajo, pues su administración había generado un desarrollo sectorizado para las elites con la construcción de vías, aeropuertos y la implementación de la televisión (con el correspondiente rechazo popular), un acontecimiento en Cali sacude la realidad nacional. El 7 de agosto de 1956, diez camiones del ejército (con 1.053 cajas de dinamita requeridas para las obras públicas que se desarrollaban en Bogotá) explotan en cercanías al batallón Agustín Codazzi. El estallido causó un temblor de tierra de magnitud 4,3 grados en la escala de Richter; la onda estremece a toda ciudad, llenándola de pánico, pues se piensa que era un acto más de la violencia partidista (en concreto, de los conservadores para desequilibrar el gobierno de por sí ya en crisis). El saldo de la catástrofe se resume en

5 Para el gobierno de Rojas Pinilla, “la televisión entendida como un ‘método’ y un ‘vehículo de cultura’, tenía grandes capacidades de cambiar y “transformar totalmente al hombre mismo”. Era precisamente esta posibilidad la que interesaba canalizar para los fines educativos del gobierno, ya que el descuido de este “problema” en términos de Rojas, lo único que había hecho era “darle una mayor movilidad a la barbarie”; por tanto, según él, los esfuerzos para mejorar la educación serían “el mayor multiplicador económico de progreso” (Ramírez 2001 p. 137).

casi 4000 fallecidos y otros 12 000 más heridos, así como muchas calles principales en escombros⁶. Como lo relata un aviador “fue como si el cementerio hubiera saltado en el aire” (Diago, 2016). El panorama era dantesco: muertos y heridos por doquier, se podían observar partes mutiladas de cuerpos humanos, piernas, brazos, torsos; pocos o ningún cuerpo se encontraban completos. En el cementerio central fueron enterrados 3725 cráneos y partes de cuerpos, todos en una fosa común.

Es comprensible entonces que, entre las imágenes que recuerdan los caleños esté la destrucción de las bóvedas en el cementerio y los cadáveres fuera de las urnas, generando pánico por un eventual despertar de los muertos. La sobreinformación y la ignorancia generan múltiples versiones que terminan por traumatizar a la población. Tan solo en las primeras veinticuatro horas las fuerzas militares ofrecen diecinueve comunicados sobre el accidente (Caicedo, 1996).

La transición a la modernidad en Cali es así representada por un cráter de 60 metros de ancho por 25 de profundidad, al modo de un signo de cómo un proceso con hondas fallas estructurales en lo político, social y económico genera caos y destrucción. Con ocasión del incidente se tejen diversas narraciones, al punto de generar relatos fantásticos como el de una clarividente (madame Laila), que llega a Cali el día anterior y en una entrevista, supuestamente, viene a advertir a la población de la catástrofe⁷. En el imaginario popular la madrugada del 7 de agosto de 1956 queda como signo de terror, inconformidad y desacierto en medio de un oculto miedo por la represión de un gobierno que pretende crear un Estado siguiendo los lineamientos políticos y las tendencias sociales latinoamericanas del momento.

Lógicamente, y posterior al acontecimiento, se generan relatos y se ficcionará el evento. Por ejemplo, en la novela *Museo de lo inútil* de Rodrigo Parra Sandoval (2007), la explosión es parte fundamental del hilo narrativo. *La noche del fin del mundo* (1998) es un documental sobre el incidente recuperado para el programa *Rostros y Rastros* de la Universidad del Valle. El libro *Venganzas equivocadas: autobiografía de un damnificado del 7 de agosto de 1956*, escrito por Arturo Rodríguez (1989), narra los días previos y posteriores a la tragedia, la asistencia humanitaria, las luchas de los afectados por el derecho a la vida digna, supersticiones en torno a la tragedia y diversas debilidades fruto de la falta de organización de las entidades estatales para responder a una tragedia tan colosal: no hubo un censo oficial de muertos y heridos.

6 Hay que aceptar que, como fruto de la censura estatal propia del régimen del momento la información fue parcializada, por lo que sesenta años después no se conoce aún con exactitud el número de personas muertas, la cantidad de heridos y ni siquiera cuántos fueron los damnificados por dicha tragedia.

7 Ver en El Tiempo [1996, agosto 7] el artículo Cali recuerda su mayor tragedia.

Pues bien, Carlos Mayolo⁸ quien revoluciona la forma de hacer cine en el país, apelando al terror y al temor de modo muy similar al propuesto por los directores norteamericanos (en especial me refiero a George Romero y su filme *La Noche de los muertos vivientes*) pero encarnando miedos autóctonos, se basa en los acontecimientos de 1956 y produce *Carne de tu carne*, al interior de un género que algunos llamarán después *gótico tropical*. Mayolo mismo lo expresa así:

Ninguno de estos caminos nos satisfacía a nosotros, pues teníamos lucubraciones sobre un cine independiente, barato. Ojalá que fuera de horror. Que desmitificara los horrores de la violencia y de la miseria, pero por otras vías. Queríamos ser alegóricos con una realidad que se presentaba espinosa y casi lacerante. Queríamos películas filmadas en provincia, con pocos personajes. Películas fantásticas, donde los señores feudales devoraban a los obreros, les sacaban la sangre a los obreros. Donde el incesto se convertía en un instrumento de poder y devoraba a los oficiantes como a las víctimas. Eran otras cosas las que nos interesaban. Íbamos hacia un género que desconocíamos (Mayolo, 2008, p. 91).

Para Berdet (2016) el gótico tropical contiene una estética política, consistente como crítica social, y una antropología del mal con raíces en el surrealismo, que se puede remontar a precursores tan imprevistos y sulfurosos como Andrés Caicedo.

El filme *Carne de tu carne*, escenifica cómo, en el contexto de esta dictadura militar, la matriarca de una importante familia de clase alta de la sociedad caleña fallece y, por ende, sus sucesores son llamados para la lectura del testamento. Pero durante la madrugada del día siguiente ocurre la explosión que devastó parte de la ciudad, dejándolos sin luz, sin agua y sin techo, y obligando al éxodo de la familia -como pasó con muchos caleños de clase alta a una casa en las afueras, sin sospechar que para dos de los herederos (los jóvenes Andrés Alfonso y su media hermana Margareth) la estadía en dicho lugar acabaría en una horrible experiencia que les cambiará sus vidas para siempre. Mayolo recrea, en esta película, una incestuosa relación entre los dos medios hermanos quinceañeros que excede los instintos lujuriosos de tales familias. Una historia “gótica tropical” de amor donde, mediante la relación incestuosa, los amantes son poseídos por los fantasmas de sus ancestros volviéndose criaturas caníbales que siembran el pánico (esto se incrementa porque el relato se mezcla con mitos autóctonos como el de la madre monte). Cuando toman como víctima al hijo de un campesino, son asesinados y enterrados por éste; pero resucitan y salen de su tumba para seguir sembrando el terror.

8 Carlos Mayolo (1945-2007), director, guionista y actor de cine colombiano, hizo parte del llamado *Grupo de Cali* que también integraban Luis Ospina, Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez y Sandro Romero Rey, todos aficionados al cine, con quienes fundó el *Cine Club de Cali* en 1971 y la revista *Ojo al Cine*, en 1974. Sus largometrajes fueron: *La mansión de Araucaima* (1986), *Carne de tu carne* (1983) y *Angelita y Miguel Ángel* (1973) con Andrés Caicedo, película inconclusa. Además, dirigió varios cortometrajes y documentales, así como series de televisión. Escribió dos libros: *Mamá que hago. Vida secreta de un director de Cine* (2000) y *La vida de mi cine y mi televisión* (2008), obra póstuma, editada por Sandro Romero Rey.

De hecho, según palabras del mismo Mayolo en una entrevista, en este filme: “Se revela otra vez la parte oculta del ser humano, a través del pecado o del tabú del incesto con fuerzas que explotan y hacen erupción como un volcán para develar la estructura sociopolítica del país y también su enfermiza estructura familiar” (Laurens, 2006), haciendo que el realismo histórico de la película termine convertido en realismo mágico al evocar los símbolos del poder (la matrona altanera, el general sanguinario, las sutiles monjas y el médico vampiro). La destrucción de la arquitectura tradicional de la ciudad por la explosión es también el pretexto para que se liberen secretos de familia guardados en aquellas casas. La película tiene elementos muy interesantes, como el uso del mito, la transgresión del tabú del incesto para ilustrar las relaciones endogámicas de las clases dominantes, así como aquellas lógicas de dominación social y económica que se perpetúan en estas familias. En un país donde los muertos difícilmente pueden descansar en paz, retratar la sociedad y sus problemas desde la mirada apocalíptica de los zombis y el terror puede ser una tarea atrevida. ¿Por qué traer a nuestro contexto elementos que la cultura anglosajona ficcional ha adecuado a su propia realidad?

1. Lenguaje y sociedad

Mi enfoque sigue la intención praxeológica del análisis del discurso planteado por Jean Widmer. Contrariamente al análisis de contenido clásico, que pretende decir de modo codificado y cuantificado lo que expresan los textos, Widmer considera el análisis del discurso como un enfoque sociológico, “si entendemos esto último como un análisis de las realidades sociohistóricas en tanto que orden” (1999, p. 206). De hecho, sin limitarse a identificar las estructuras semióticas del discurso, un enfoque sociológico también busca analizar qué categorías sociales se implementan, cuyo despliegue en el tiempo conducirá al estudio de los procesos sociales. Para ello, se trata de describir lo que dicen los textos resaltando las cuestiones sociales y culturales, y, por ende, los saberes sociales. En tal enfoque, el lenguaje se considera un recurso central para los miembros de la sociedad que, no sólo les permite comunicarse en todas sus actividades, sino también compartir entre ellos el sentido del orden social.

La importancia del lenguaje en la constitución de las sociedades ya era fundamental para las reflexiones de Widmer desde su tesis doctoral:

Las relaciones entre lenguaje y acción social serán consideradas principalmente desde dos ángulos. Por un lado, la actividad del lenguaje es en sí misma una acción social y, por otro lado, las actividades, ya sean lingüísticas o no, se insertan en un contexto que ellas contribuyen a constituir. En ambos casos, la modalidad de estas relaciones se examinará bajo el aspecto dual de dependencia y constitución: el lenguaje depende de otras actividades y de un contexto social, al tiempo que contribuye, como parte de este contexto y de estas actividades, a su organización. Una dimensión central de estas consideraciones es la función descriptiva del lenguaje: la interpretación de lo que se dice se basa esencialmente en lo que hacemos al decir, en las prácticas subyacentes que nos permiten decir lo que estamos diciendo (Widmer, 1986, p. XX).



Este enfoque es praxeológico porque concibe la comunicación humana en términos de actividades y prácticas que permiten a los actores sociales crear “un mundo común a través de la acción conjunta” (Quéré, 1991, p. 76). Entre las corrientes sociológicas, la etnometodología reconoció por primera vez al lenguaje su carácter instituyente para los colectivos humanos⁹. Al hacerlo, este enfoque aboga por el estudio de lo social prestando especial atención al lenguaje cotidiano, cuyo uso no escapa a los sociólogos: “Esta orientación analítica implica una crítica severa de la tradición sociológica dominante que utiliza el lenguaje como un recurso analítico transparente para decir lo social, en lugar de convertirlo en un tema de investigación de pleno derecho” (Acklin Muji et al. 2007, p. 269)¹⁰.

Jean Widmer y Louis Quéré, son de los primeros sociólogos que han considerado el lenguaje no como un mero vehículo de transmisión, sino como un ente activo de constitución de la realidad. Para Quéré, el lenguaje es “una parte esencial de las realidades de las que él habla” (1991, p. 81), ya que hace inteligibles nuestras experiencias, emociones y prácticas. Por eso, aunque las palabras están ancladas en el tiempo y el espacio, su significado está informado por nuestros saberes previos y, al mismo tiempo, abre el camino para futuras prácticas y experiencias.

Por otra parte, el carácter a la vez indexado y reflexivo del lenguaje ha permitido a Widmer reconciliar la ruptura epistemológica habitual entre lo particular y lo general al considerarlos como una elaboración mutua. Para ello, generalizó los conceptos etnometodológicos de indexicalidad y reflexividad:

Si la indexicalidad consiste en el hecho de que conocemos el significado de las expresiones solo en el contexto en que se usan, la reflexividad se refiere a ese significado. Si la indexicalidad significa que no reconocemos lo que es un asesinato, sino al apelar a los elementos relevantes de la situación, elementos que no pueden ser previstos por la noción de asesinato, la reflexividad se refiere al hecho de que somos capaces, en estas circunstancias, de reconocer un asesinato (Widmer, 1986, p. 38).

En otras palabras, el contexto siempre está informado por los saberes sociales que lo preceden y va más allá, mientras participa en su elaboración. Así, el lenguaje es algo meta-social, es decir, una externalización de lo social a sí mismo. De hecho, para los miembros de una sociedad constituye un recurso en el que se apoyan en todos los

9 Este interés etnometodológico por el uso cotidiano del lenguaje está inspirado en el segundo Wittgenstein (Widmer, 1986).

10 “¿Qué valdría *El Suicidio* de Emile Durkheim si no tuviéramos, antes de abrir su libro, la noción de suicidio? La explicación sociológica del orden social parece irremediabilmente bañada en este mismo orden social” (Widmer, 2006 p. 137). Entonces, los términos tema, temática, temáticamente, adquieren dos significados. El primero, el más común, se refiere a lo que es propio de una narración: el sujeto de un relato. El segundo apunta a la distinción analítica entre el uso ordinario de categorías, conceptos, etc., y su problematización como temas de investigación.

dominios de su vida cotidiana. Esto lo llevó a interesarse por los denominados temas macro, como los procesos sociohistóricos de la autoconstitución y la autoorganización de los colectivos nacionales.

2. Análisis enunciativo de los medios

Si el lenguaje y las acciones sociales se desarrollan mutuamente, ¿cómo se puede entender el texto (oral, escrito, audiovisual) como rastro de una práctica? Widmer responde:

Primero se lee como un lector ordinario para establecer el sentido. Luego, se pregunta qué constituye este sentido, en otras palabras, adoptar la postura del lector analítico. Así, uno se pregunta quién se hace cargo de este sentido y en qué calidad (el enunciador). [...] ¿Se trata de una noticia, un comentario, el discurso divulgado de un político? Estas preguntas permiten describir cómo habla el discurso: ¿asume una pretensión de informar, comentar o actuar políticamente? Explicitar el enunciador es al mismo tiempo explicitar cómo se dirige este discurso a su lector implícito (el destinatario). Para responder a estas preguntas, examinamos lo que se dice. Pero lo que se dice es todavía una posible descripción del mundo (referencia o mundo posible). En otras palabras, analizar un texto como una práctica es descubrir los rastros de su producción como sentido y la anticipación de su lectura como una propuesta para leer el mundo de cierta manera. (1999, p. 8).

La tarea praxeológica no consiste entonces en explicar o interpretar, sino en *describir* los recursos y procedimientos implementados por los agentes sociales para hacer inteligibles las situaciones, los fenómenos sociales y las acciones que realizan. Por eso, un enfoque praxeológico del discurso está relacionado no solo con el contenido (expresión), sino sobre todo con el modo (forma) en que se formula, con la enunciación. Inspirado por la semiótica pragmática de Peirce, la socio semiótica desarrollada por Eliseo Verón considera que “todo sistema de significación en funcionamiento se refiere a un “mundo” (ya sea real o imaginario, material o ideal, etc.)” (1980, p. 61). Peirce fundó la semiótica y, al mismo tiempo, definió su interés teórico fundamental: el de las relaciones entre la producción de sentido, la construcción de lo real y el funcionamiento de la sociedad (p. 74).

Por lo tanto, en una relación social, cualquier discurso debe considerarse como *dispositivo de enunciación*, es decir, una configuración triádica interdependiente entre un enunciador, un receptor y el objeto del diálogo. Aplicado a los medios, este dispositivo se compone de la imagen que el enunciador tiene de sí mismo y de lo que dice, de la imagen que tiene de su receptor (a menudo anónimo en las comunicaciones masivas a distancia), así como del mundo social que los une, y la relación que esto establece entre ellos, a través del objeto del discurso. El sentido de un discurso mediático está configurado así por estos componentes enunciativos; cuando uno de ellos cambia, toda la configuración se modifica. Una comprensión triádica de los discursos (de los medios) permite ir más allá de los estudios inspirados en la lingüística saussureana,



que se centran en los contenidos de los textos y las relaciones internas entre ellos, agregándoles la dimensión estrictamente social de la producción y la recepción de los documentos (escritos, audiovisuales, etc.). Los textos no pueden dissociarse de otras prácticas cotidianas porque participan y hacen parte de su constitución, inteligibilidad, reproducción y modificación.

Cada enunciado se indexa según lo temporal: circunstancial para una conversación, cotidiano para un diario, atemporal en matemáticas, etc. La enunciación también está indexada según el lugar. En la frase “¡Ven aquí!” el deíctico¹¹ *aquí* solo puede entenderse como parte de su enunciación por los actores involucrados en un intercambio conversacional. Es esta indexación geográfica y temporal del discurso mediático lo que explica (en parte) por qué el significado de un titular puede parecer oscuro solo unos pocos meses después de su presentación pública. En esta reflexión sobre *Carne de tu carne*, cincuenta años de diferencia hay entre los textos que analizo y yo mismo. Una distancia temporal así se convierte en una separación cultural. Me gustaría aprovechar esta oportunidad para conceptualizar esta brecha.

Ser miembro de una sociedad significa participar en la (re) producción y cambios del orden del mundo social, cuyas prácticas se vuelven inteligibles y se pueden comunicar a través del lenguaje. Una parte implícita fundamental que este transmite es el saber social que los miembros de una sociedad comparten entre sí. Según esta definición, queda claro que soy ajeno a la sociedad en la que se produjeron estos textos, dado que mi lectura de los datos no es contemporánea con su publicación como película o artículos de prensa¹². Esto podría, a priori, entenderse como un obstáculo analítico. Sin embargo, basta con revertir el razonamiento para que la brecha que me separa sea uno de los temas centrales de mi análisis. Esta brecha demuestra ser un dato precioso para un análisis praxeológico de la enunciación:

La principal contribución de este enfoque es considerar que los textos son irreductibles a los mensajes que transmiten. Ellos guardan las huellas de las condiciones prácticas de su enunciación. En esta perspectiva, el trabajo de los sociólogos e historiadores podría compararse con el de los arqueólogos, tratando de reconstruir las prácticas pasadas a partir de las huellas que fueron dejando (Terzi, 2000).

Si bien algunos de los elementos de los textos analizados aquí no son comprensibles hoy en día, es precisamente debido a su inevitable indexación en el tiempo, el lugar y las prácticas, de los que dichos textos son mediadores. Por tanto, se entenderá fácilmente

11 Un deíctico es una palabra o frase como *yo* o *aquí*, que no pueden entenderse totalmente sin más información contextual; en estos ejemplos son la identidad del hablante y su ubicación, respectivamente.

12 Por lo tanto, hay una diferencia fundamental entre una lectura inscrita en la problemática de una investigación y la lectura espontánea de un lector contemporáneo de los textos (filme, reseñas o críticas) tratados aquí.

que el significado sea siempre una configuración local. Esta indexicalidad pasa por términos, conceptos, lugares o personas cuya evocación me parece problemática para los receptores contemporáneos. Se trata de una operación doble: hacer inteligible lo que ya no lo es, o nunca lo ha sido, para un público no informado (por ejemplo, las referencias cinematográficas del género), y, al mismo tiempo, mostrar que las articulaciones de la lógica interna de los textos tienen su origen en el saber social compartido.

Si los medios de comunicación, como objetivación del intercambio cultural, se leen, se miran o se escuchan y, por lo tanto, se reciben regularmente, es porque provienen de la misma sociedad que los consume. En otras palabras, si un periódico quiere mantener su existencia, su intencionalidad comunicativa debe basarse en un referente común compartido entre él y sus públicos: el mundo social en el que ellos habitan. Para retener a sus lectores, los periódicos se distinguen entre sí tanto por su contenido (lo enunciado) como por la forma como se formula dicho contenido (la enunciación). Esquemáticamente, a nivel de contenido, una revista de referencia dará prioridad a lo político, a menudo internacional, y a las instituciones, mientras que un periódico local se centrará más en noticias, sociales y deportes. Frente a la gran cantidad de información sin procesar que llega a las salas de redacción, cualquier medio tiene la obligación de clasificar los eventos que ocurren en el mundo, pero la jerarquía de las pertinencias (lo que uno publica, lo que uno pone en la portada) es una opción editorial¹³. Esto depende de la relación competitiva con otros medios, del perfil de los medios en cuestión, de los eventos ocurridos en el mundo y de la relación que el periódico mantiene con sus destinatarios implícitos. Como ejemplo, los artículos dedicados a Carlos Mayolo o a *Carne de tu carne* aparecieron precisamente en los diarios locales.

En el nivel de la enunciación, Verón (1984) distingue tres modalidades, no exhaustivas, según las cuales los medios de comunicación pueden dirigirse a sus públicos. Al hacerlo, ellos ofrecen una cierta forma de comprender el mundo. Es aquí donde ocurre la verdadera mediación comunicativa. Dependiendo de su opción pedagógica, los enunciadores y los receptores son desiguales: el enunciador es el que muestra, explica y aconseja, y el receptor es el que se aprovecha para informarse.

Es un discurso de complementariedad entre quienes poseen el saber y quienes pueden beneficiarse de él. La posición distanciada induce una cierta simetría entre el enunciador y el destinatario: al mostrar una forma de ver las cosas, el enunciador alienta al receptor a adoptar el mismo punto de vista. Esta es la razón por la cual esta enunciación distanciada se reduce a ofrecerle al receptor una relación en la que el enunciador y el receptor comparten ciertos valores culturales. La tercera posición esquematizada por Verón es la de la complicidad, donde la relación entre el enunciador y el receptor es amigable entre un yo y un tu inclusivos. Es una relación de simetría, donde el índice tiene prioridad sobre lo simbólico. Ahora bien, existen diferentes propuestas mediáticas de la relación con el cine: entretenimiento o fuente de reflexiones sobre la convivencia, lo que me lleva a introducir el análisis de categorizaciones a través del estudio de caso en cuestión.

13 Además, la ubicación de la misma noticia en diferentes secciones según el periódico (regional, política o económica) supone otra forma de explicarlas y, por lo tanto, de describir sus elementos principales. Las operaciones de clasificar y distribuir la información solo revelan el papel mediador de los medios de comunicación, ya que, al asumir la tarea de presentar un evento a sus audiencias, lo representan.



3. Análisis de categorizaciones en *Carne de tu carne*

En el análisis praxeológico del discurso, las categorizaciones ocupan un lugar central porque permiten explicar como un texto establece vínculos, no entre elementos gramaticales, sino entre factores sociales (instituciones, personas, colectivos, naciones). Al hacerlo, el texto produce una descripción del mundo que refleja las prácticas de individuos y colectivos. En las ciencias sociales, su análisis ha sido un tema importante para Harvey Sacks, quien examina cómo el uso de categorías por las personas en conversaciones comunes revela la constitución, reafirmación o modificación de normas y reglas, en definitiva, del orden social. Para un enfoque praxeológico de las categorizaciones, la contribución sacksiana es crucial:

En lugar de ordenar significados en un “mapa” u otro conjunto de componentes semánticos, [Sacks] explica las relaciones naturales que cualquier categoría tiene con otras categorías. Este paso es decisivo porque permite no ocultar el orden del sentido cubriéndolo con un orden teórico *a priori*. [...] [Sacks] hace hincapié en que las categorizaciones tienen sentido a través de la relevancia práctica *in situ* de los enlaces entre categorías en el marco de un dispositivo. Debido a que el discurso explica parcialmente estos vínculos entre categorías, contribuye de manera decisiva al sentido de orden que reconocen los miembros de una sociedad (Widmer, 2006).

Por lo tanto, en nuestras descripciones cotidianas de objetos y personas, tomamos decisiones socialmente relevantes. Sacks (1974) lo ilustra con una descripción hecha por una niña de tres años: “El bebé lloró. La mamá lo cargó”. Banal al principio, esta oración recoge una gran cantidad de saber social. Primero, para describir la escena observada, la niña selecciona lo que Sacks llama un *par relacional* estandarizado. De hecho, bebé y mamá se definen mutuamente: no hay madre sin hijos, y viceversa. Desde estas dos categorías, Sacks formula dos reglas generales. La primera, la regla de la economía, indica que una persona puede ser identificada a partir de una sola categoría. Cuando esto se hace, otra categoría del mismo dispositivo se torna condicionalmente relevante. Esta es la segunda regla identificada por Sacks, que él llama la regla de congruencia.

En segundo lugar, esta descripción contiene un estándar. Cuando un niño llora, se considera normal que su madre lo consuele. Pero esta norma podría ser verificada en negativo; si la madre hubiera ignorado a su niño llorando, habría corrido el riesgo de atraer miradas de desaprobación. Tales reacciones sugieren que existen expectativas normativas, y por lo tanto morales, de las diferentes categorías sociales y sus acciones correspondientes. Un tercer punto señalado por Sacks en este ejemplo es que las acciones no solo contienen normas, sino también una forma narrativa. Hacemos inferencias de eventos organizados secuencialmente, así como de las categorías usadas para describirlos. Las categorías son “ricas en inferencias”: una gran parte de nuestro conocimiento social está alojado en categorías (Sacks, 1995 p. 40): basta con saber cómo es un padre, sin conocerlo, para hacer suposiciones sobre su conducta.

El ejemplo del bebé nos permite ver que las categorizaciones no tienen una función solo cognitiva y nominal, pues también sirven para la acción (aquí, el consuelo de un niño por parte de su madre). Por eso Widmer critica el enfoque sacksiano sobre las categorías al poner las prácticas en el centro de la observación:

Esta perspectiva no solo deja de lado el hecho masivo de que las categorizaciones de las personas dependen de la categorización de una acción conjunta, en particular una acción enunciativa. También puede llevar a una concepción no relacional de las categorías, que olvida, para mantener el ejemplo de Sacks, que el “bebé” se identifica como “bebé de ...”, la “madre” como “madre de ...” y que estas relaciones internas de ambas categorías son constitutivas, junto con otras, del dispositivo de la categoría familia. Si se descuida el carácter relacional de las categorías, también se pueden descuidar los aspectos conceptuales de las categorías y privilegiar su función de identificación. [...] El mecanismo de acción conjunta permite a los miembros informar sobre la coordinación de acciones, posiblemente de forma remota en el tiempo y el espacio (Widmer, 2001, p. 228).

En su forma textual, las acciones se articulan en torno al tiempo, los deícticos, los pronombres y las categorías sociales; en resumen, las referencias al mundo cotidiano que van más allá del contenido textual y preexisten a su redacción. Pues todo lo que dice un texto no está contenido en el mismo.

En ese sentido el filme *Carne de tu carne*, presenta dos partes; la primera dedicada a mostrar a la conservadora familia de los Velasco en Cali; la segunda a descubrir los aspectos más oscuros de la situación política del país en la década de 1950: “Mi infancia y mi juventud están marcadas por la época de Rojas Pinilla y el Frente Nacional. (...) *Carne de tu Carne*, mi primer largometraje, es una película sobre mi adolescencia y está marcada por hitos históricos, como la explosión de Cali, donde la ciudad quedó en una penuria total, con 2000 muertos a cuestas” (Mayolo 2008 p. 45). Y para ello se sirve de la exuberancia, el horror, la transgresión, el vampirismo y el canibalismo de los dos adolescentes incestuosos de la familia. Ese exceso presente en la segunda parte del filme no siempre fue entendido por la crítica. Así, Laurens (2006), en el artículo citado de *El Tiempo* dice:

[...] una vez los espíritus y vampiros se toman la trama... todos esos personajes tan exquisitos y tan bien creados, la familia adulta, son totalmente olvidados y por lo tanto la trama se siente incompleta, falta de una conclusión final... así como también todos esos paralelos y referencias a la catástrofe acontecida en Cali y a la dictadura militar de Rojas Pinilla que aunque aún siguen siendo mencionados... como que se perdió el... cómo lo digo... el caso es que ese aspecto de la trama o se perdió, o simplemente yo soy bruto y no entendí que tenía que ver con todo lo que estaba pasando. La película también se resiente un poco en la edición, con cortes que a veces se sienten demasiado bruscos, pero esto se puede perdonar debido a la edad de la película.

Pero esta incongruencia parece tener que ver con la propuesta misma de Mayolo. En una entrevista realizada por Martínez (1983) para la revista *Semana*, Mayolo se refiere a los objetos en “*Cul de sac*” (de Polanski, 1966) algo que puede aclarar la cuestión: “Un día estuvimos hablando con Roberto Álvarez sobre esa película y nos amaneció. La escopeta, el teléfono, lo que hoy es mañana no es, el teléfono lo arrancan y después lo necesitan, los huevos en todas partes”.



Lo que hoy es, mañana no es, aclara Mayolo. Lo que fue de la familia Velasco en la primera parte del filme ya no es en la segunda. ¿Por qué matan al capataz?... justamente por tratarse del horror y del exceso es que no hay un porqué. En la misma entrevista Mayolo añade: “Mis cortometrajes gustan por la audacia, por lo no manidos ni arquetípicos y por lo sorprendivos. Es un cine un poco hijo de toda la teoría surrealista. La colisión de las cosas, el azar maravilloso, el encuentro fortuito de las cosas”. No es solo la identificación de sus personajes de ficción lo que hace inteligible este filme, sino también, y, sobre todo, lo que ellos hacen.

Pero Martínez (1983) lo ve de otra forma, al decir que, en efecto, Mayolo (junto con todo el grupo de Cali) sabía lo que quería decir con esa conexión entre vampirismo, incesto y vida política, o sea, la relación entre las dos partes del filme:

Cuando Mayolo articula el tema del incesto con el vampirismo y el mundo animal en sus personajes, su intención no es la de crear sensaciones gratuitas de terror en el espectador. Ciertamente, en *Carne de tu carne*, el horror cumple con el cometido de ser una estética que critica las prácticas endogámicas de la familia Velasco y la ruptura de ésta con las reglas sociales y de convivencia. El horror es una estrategia estética para señalarle al espectador que en *La Violencia* ocurrió algo insólito y anormal que es digno de un escándalo. Precisamente, esta noción de producir escándalo también es una característica de la estética surrealista cuando intenta mostrar las debilidades del sistema imperante. Buñuel anota que el escándalo en el arte surrealista es un “revelador potente, capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar” ... La unión de Margaret (de padre liberal) y Andrés Alfonso (de padre conservador) simboliza el acuerdo político de la aristocracia de los dos partidos políticos y su entrada en la política colombiana con la figura del Frente Nacional, del cual quedan marginados otros actores políticos que no pertenecen a la élite.

Me parece que en *Carne de tu carne* nada posee explicación, y no sólo como propuesta estética, sino sobre todo en su planteamiento del horror: bebés que desaparecen de la cuna y reaparecen después jugando con un muñeco, el duende, dicen unos, pero otros imaginan a la Madremonte o el hojarrasquín... “qué duendes ni qué nada. Fue *La chusma*”, dirán otros. El horror no puede esclarecerse. Así como no tiene explicación lo del bebé, tampoco lo tienen los camiones que explotaron en el centro de Cali el 7 de agosto de 1956. Se mezclan los mitos, la imaginación, la realidad, los hechos, la política y la superstición.

Es decir que la intención de Mayolo, en su camino surrealista, sería la misma de Buñuel en *Un perro andaluz* (1929): señalar el horror, en sus expresiones más atroces, para lograr que el espectador y los personajes se distancien para, así, activar dispositivos de reflexión y afirmación de la realidad. En una restitución hablada o escrita de una película (compuesta de sonidos, gestos, movimientos, sentires, colores, lugares, etc.), algunos de sus componentes necesariamente se descuidan, ya que siempre hay una brecha entre la experiencia bruta y su descripción codificada, es decir, lingüística.

La escritura de una crítica de cine procede a la selección de elementos considerados como los más relevantes para evaluar la obra. Sin embargo, esta selección está profundamente influenciada por el acto interpretativo. Las categorías sociales discutidas anteriormente han pasado por el acto interpretativo de la crítica para dar a *Carne*

de tu carne sus diversos significados. Por eso en lo que sigue me centro en la cuestión de la interpretación, basado en Iser, Jauss y Ricoeur, así como en algunas nociones semióticas de Peirce (2012), a través del enfoque estético de Félix Vodička.

4. Recibir e interpretar: por una estética praxeológica

Tan pronto como se publicita y, por lo tanto, se inserta en las redes mediáticas, una obra se convierte en un objeto de evaluación pública que completa y prolonga las intenciones iniciales de sus creadores, a la luz de los criterios de evaluación estética vigentes. Así, *Carne de tu carne* progresivamente pasa de ser una película de terror a convertirse en un objeto estético, mediante un acto interpretativo y la mediación de las diversas críticas. Ricoeur, Jauss, Iser y Vodička comparten un interés por las acciones hermenéuticas aplicadas a los textos literarios: la lectura, y por lo tanto la comprensión, es para ellos un acto que revela la existencia de normas literarias y contiene el germen de su propia renovación.

Sin embargo, solo Vodička reconoce plenamente el papel de la crítica como mediador público, legitimando la integración de la obra en la tradición. Mostraré su aporte a la estética de la recepción, completándola con algunas nociones de la semiología pragmática de Peirce, pues introducir los operadores peirceanos de sentido (índice, icono y símbolo) me parece que aclara mejor las diversas interpretaciones de un filme, ya que explican el acto de ver, esencial en el medio cinematográfico. Pero antes de eso, ilustraré algo sobre el trabajo de Iser y Jauss, así como sobre la triple mimesis de Ricoeur, que articula interdependencia y continuidad entre la obra y el mundo que la acoge.

Para Iser (2005) y Vodička (1976), una obra se concreta en la relación entre el libro y su lector: la obra se activa por la comprensión prospectiva y retrospectiva que se realiza durante la lectura¹⁴. En Iser, la interpretación es una forma de traducción que transpone la obra hacia un *repertorio* que desplaza su significado y cuya naturaleza depende del propósito de la interpretación, así como de las condiciones bajo las cuales se concibe.

Dado que el repertorio no es idéntico a la obra, crea una brecha que él llama “espacio liminal” (2005 p.91), un tipo de tensión que el lector trata de apaciguar con el acto interpretativo, acercándose así a la obra. Este razonamiento me recuerda a Gadamer, ya que ambos ven el encuentro entre un texto y un lector como una distancia que el acto de leer pretende reducir¹⁵.

Al insistir en la transformación permanente inducida por las interpretaciones, Iser evade la cuestión de la intención del autor. Aunque Mayolo nunca se adhirió del todo a la

14 Esto no solo concierne al acto de leer. La inteligibilidad de cualquier actividad es prospectiva y retrospectiva. Al participar en una conversación regular, leer un texto o mirar una película, vivimos un constante va y viene entre la información que ya tenemos y la que emerge a medida que se desarrolla esta actividad hasta llegar a un todo coherente. Garfinkel y Sacks (2007) llaman a esto el “método de interpretación documental”.

15 “Lo que se fija por escrito queda absuelto de la contingencia de su origen y de su autor, y libre positivamente para nuevas referencias. Conceptos normativos como la opinión del autor o la comprensión del lector originario no representan en realidad más que una posición vacía que se satura sólo, de ocasión en ocasión, al comprender” (Gadamer, 1993 p. 243).

interpretación dominante de su primer largometraje, que ni él ni su equipo de filmación esperaban, sus películas posteriores, confirman claramente la crítica social presente en *Carne de tu carne. La mansión de Araucaima*¹⁶ (1986) donde el clima erótico sobresale por encima de cualquier otro interés, no permite la entrada de extraños ni la incertidumbre de lo nuevo; *Azúcar* (1989) es una serie televisiva sobre la sociedad vallecaucana tradicional que vive alrededor de los ingenios azucareros, que alcanzó altos niveles de sintonía y rompió con los cánones tradicionales de la producción televisiva. En estos casos se establece una “interdependencia interpretativa” entre el trabajo del director y la recepción de sus obras. De modo similar, aunque la transformación permanente de una obra es prácticamente posible, el signo interpretado tiende, en la práctica, a adquirir un sentido estable anclado precisamente en la práctica¹⁷.

Una de las ideas principales que atraviesan la obra que Jauss (1978) dedica a la *estética de la recepción* es que la figura del destinatario y, por lo tanto, la recepción ya está parcialmente inscrita en la obra. De hecho, la lectura conduce inevitablemente a una comparación con trabajos anteriores y normas genéricas (p.14). Jauss llama a esto “horizonte de expectativa”, a la que se refiere como:

Aquel sistema de referencia, objetivamente formulable que, para cada obra en el momento de la historia en que aparece, resulta de los tres factores principales: la experiencia previa que el público tiene del género al que pertenece, la forma y el tema de las obras anteriores de las cuales ella presupone un conocimiento, y la oposición entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico, el mundo imaginario y la realidad cotidiana (1978, p. 54).

Los estándares y las expectativas de la audiencia cambian con el tiempo. El caso de *Carne de tu carne* muestra que la movilización explícita de normas genéricas por parte de la crítica puede ocurrir cuando la nueva obra se percibe como una sacudida de lo que ya se conoce. Es durante estos momentos de ruptura causados por la novedad que ocurre la redefinición de las normas existentes¹⁸. A la definición de Jauss, añadiría que, inspirado por la hermenéutica de Ricoeur y el análisis praxeológico del discurso,

16 Mutis escribió la novela 1973 para convencer a su amigo Luis Buñuel que, como los castillos británicos, las casonas tropicales con su ambiente particular podían ofrecer una atmósfera gótica. Esperaba que Buñuel la llevara al cine, pero dado el rechazo de este por “la imposibilidad de llevar un relato gótico de tierra caliente al cine” Carlos Mayolo lo hace: la *Mansión de Araucaima* ocurre en una gran casona tropical habitada por seis personajes disímiles que se refugian en ella: seis realidades diferentes, pero similares, porque todos buscan dejar su pasado, recuerdos cohibidos y frustraciones, y a la vez se hallan presos en sus temores y deseos reprimidos.

17 La noción peirceana de interpretante definitivo ayudará a comprender cómo se pueden arreglar los repertorios de Iser y, por lo tanto, el significado de una obra.

18 “La relación de la norma estética con las nuevas obras de la literatura se establece mediante una tensión dinámica a través de la cual una obra a menudo tiene el poder de cambiar la norma en una dirección diferente a la de la norma original” (Vodička, 1976, p. 198).

concibo la relación entre lenguaje poético y lenguaje práctico no como una oposición sino como continuidad y elaboración mutua. Sin embargo, la cambiante inteligibilidad de una obra debe captarse no solo en su relación con otras obras, sino también en un contexto social que va más allá del mundo de las obras literarias. Apegarse solo a una comprensión intertextual de la recepción es descuidar su anclaje social. El punto fuerte del libro es concebir la recepción como un movimiento histórico para conocer nuevas audiencias; su punto débil es no tematizar el carácter social y jerárquico de la constitución del sentido público de una obra.

Ahora bien, mi interés por la hermenéutica fenomenológica de Ricoeur es la interdependencia establecida por él entre la ficción y la realidad:

Desde el punto de vista hermenéutico, es decir, desde el punto de vista de la interpretación de la experiencia literaria, un texto tiene una significación muy distinta de la que le reconoce el análisis estructural extraído de la lingüística: es una mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y él mismo. La mediación entre el hombre y el mundo es lo que se denomina *referencialidad*; la mediación entre el hombre y el hombre es la *comunicabilidad*; la mediación entre el hombre y él mismo es la *comprensión de sí*. Una obra literaria implica estas tres dimensiones de referencialidad, comunicabilidad y comprensión de sí. El problema hermenéutico comienza, entonces, donde se detiene la lingüística. Pretende descubrir los nuevos rasgos de referencialidad no descriptiva, de comunicabilidad no militada, de reflexividad no narcisista, engendrados por la obra literaria. En una palabra, la hermenéutica se ubica en el punto de unión entre la configuración (interna) de la obra y la refiguración (externa) de la vida. (Ricoeur, 2009, pp. 49-50).

Prefiguración, configuración y refiguración constituyen las tres fases de la triple mimesis de Ricoeur. La *prefiguración* se relaciona con el mundo de la experiencia y sus prácticas, mientras que la *refiguración* es la recepción de la obra. La *configuración*, por su parte, es el eje central de su hermenéutica. Ubicado entre los dos polos, se refiere a la capacidad del texto (literario) para intrigar al mundo del “obrar y sufrir” (Ricoeur, 2004 p.114) para infundirle, a través de la narrativa, un tiempo humano. Mediante un movimiento reflexivo la narrativa hace inteligibles las prácticas humanas.

De ahí el círculo hermenéutico, y la filiación existente entre los mundos real y ficticio¹⁹. Sin embargo, el término configuración puede usarse en un sentido que no es circular, sino triádico: ya no se refiere a la obra en sí misma, sino a la configuración de las prácticas y discursos sociales que constituyen un objeto convertido en obra a través de su interpretación y, al hacerlo, manifiestan una cierta realidad social que se transfiere a la ficción. Para un acercamiento praxeológico a la estética, las operaciones hermenéuticas

19 Según Gadamer, el primer movimiento del círculo hermético es la precomprensión, es decir, la comprensión por analogía (1993 p.349). Es así como clasificamos una nueva aparición cultural en un género preexistente.



descritas por Ricoeur (2004) requieren su activación por agentes humanos insertados en un tiempo y un espacio para ser completamente restauradas.

Es por esta razón que los textos de Vodička, que otorgan a los críticos literarios una función mediadora, nos van a permitir enriquecer el estudio de las trayectorias públicas de las obras. Esta perspectiva, desarrollada en la década de 1940, reconcilia el enfoque estructural de las obras literarias con el enfoque sociohistórico. Estructural, porque el teórico está interesado en lo estético de las obras, así como en las estructuras sociales más amplias que actúan sobre la definición y modificación de tales normas. Con una fuerte presencia en sus escritos, las dimensiones sociales y temporales también hacen de su enfoque una estética sociohistórica:

Cada obra literaria cumple una determinada función social en la literatura. (...) Si la historia literaria como disciplina estudia el desarrollo de la estructura de la literatura registrando las transformaciones de la norma estética en periodos individuales, no puede satisfacerse dedicando únicamente atención al análisis de una obra, porque no es la obra en sí la que atestigua la atmósfera literaria real, sino la imagen y el efecto que el trabajo deja en los lectores y la forma en que se incorpora a la literatura (Vodička, 1982 p. 107).

Por lo tanto, no es un estudio interno de la obra lo que él defiende, sino sus variaciones interpretativas en el tiempo y el espacio, a las que reconoce límites circunstanciales: “La percepción de un trabajo conduce a varias interpretaciones estéticas y semánticas, cada una igualmente válida y convincente en principio, aunque en cierto grado, por supuesto, limitada temporal, social o incluso individualmente” (1982, p. 109). Para Vodička, la percepción estética de un objeto está estrechamente vinculada a su evaluación. Sin embargo, esta última se torna importante solo si se ha hecho pública, de ahí su énfasis en la mediación de la crítica:

El papel de la crítica es establecer la concretización de las obras literarias, incorporándolas al sistema de valores literarios. Pero hace más que proporcionar esta concretización a un lector. Su evaluación obliga a una confrontación entre las propiedades de la obra y los requisitos literarios del período. Por lo tanto, es comprensible que en el estudio de la recepción literaria sean los juicios principalmente críticos los que atraigan nuestra atención. [...] Una obra está firmemente incorporada en el conjunto de valores literarios de la tradición literaria inmediata solo si se ha descrito su concretización, es decir, si se ha sometido a una evaluación crítica. (Vodička, 1982, p. 112).

Por concretización el autor entiende la aparición concreta de una obra que se ha convertido en objeto de una percepción estética a la luz de los criterios vigentes en el momento de la evaluación. Sin embargo, afirma que estos criterios pueden evolucionar no solo con el tiempo, sino también con los individuos (p. 110).

La variedad de opiniones críticas es más palpable en el primer año de *Carne de tu carne*: desde el rechazo y el disgusto hasta el entusiasmo por una película que desafía las

normas, la indiferencia y el desprecio; estas opiniones parecían cubrir todo el espectro de sentimientos. Sin embargo, su concretización en la prensa como objeto de evaluación estética comienza antes de que la película salga a la pantalla. En consecuencia, los juicios estéticos pueden basarse en criterios distintos a los directamente derivados de la tradición literaria o cinematográfica.

Las diversas reacciones al filme de Mayolo que vengo de mencionar están estrechamente vinculadas a los elementos de la película, retenidos por la memoria expectativa de los críticos, como las características principales de su universo. Su selección y restitución en los artículos y entrevistas están directamente relacionadas con la interpretación de los signos, que el filósofo y semiótico pragmático Peirce divide en tres categorías: índice, icono y símbolo. La complejidad de su pensamiento, sin embargo, me lleva a esquematizarlo siguiendo el trabajo de Bounoux (1999, p. 38ss): estos tres operadores de significado rara vez se entienden por separado; el sentido surge en su combinación. Por lo tanto, al leer una novela o ver un filme, esencialmente simbólicos, ya que las palabras y las oraciones no tienen ninguna semejanza física con los objetos del mundo, creamos imágenes, sonidos y olores en nuestra mente que devuelven la lectura o la película al mundo fenoménico que es el nuestro.

El índice es la huella sensible de un fenómeno; expresa directamente lo manifestado: las lágrimas son indicios de tristeza o alegría, las huellas en la arena son los signos de una presencia humana en la playa. Todo mensaje verbal contiene pistas (voz, entonación), y esto permite que el perro o el gato entiendan a su amo. La ruptura semiótica, la diferencia entre el signo y la cosa, no es obvia, ya que el índice es un fragmento del objeto. La cosa se refiere a sí misma de manera circular. La voz radiofónica y la presencia corporal de un periodista en la pantalla funcionan como indicios de la persona (Verón, 1983).

En el caso del *icono*, la relación con la cosa que designa sigue siendo similar, pero el contacto directo se rompe. En un dibujo o fotografía, la representación no opera en la misma escala o espacio que la cosa en sí. La representación es similar, pero ya no es parte del fenómeno. El índice se toma del mundo, mientras que el icono se agrega, de ahí su naturaleza artificial. Sin embargo, las imágenes filmicas, aunque ficticias, se toman de la cadena de índices sin una ruptura semiótica.

En una película de terror como esta (además de mostrar los tabúes sociales) los gritos de angustia o dolor de los personajes, o los sonidos que hacen los monstruos que desgarran y devoran los cuerpos de sus víctimas, mantienen el vínculo indicial entre la ficción y el mundo fenoménico de los espectadores. Los críticos de *Carne de tu carne*, muchos de los cuales notaron su naturaleza realista, fueron sensibles a las imágenes proyectadas en la pantalla; también señalaron la capacidad de la película para absorber a las audiencias en su universo. Al mismo tiempo, los críticos que favorecen la película elogiaron su audacia genérica, advirtiendo a los lectores sobre su carácter particularmente inquietante.



La interpretación externa permite introducir el último operador de significado peirceano: el *símbolo*. Éste rompe con la continuidad, y por ende la semejanza, con lo designado. Se separa del objeto y agrupa todos los signos arbitrarios. Las operaciones simbólicas introducen una distancia organizada culturalmente entre el objeto y su significado. A diferencia del dibujo, la palabra “flor” no tiene en cuenta lo que es una flor. Entre los medios masivos, los impresos son más simbólicos que la radio e incluso más que la televisión. El acceso a la escritura requiere una habilidad: la de poder leer. Con la llegada de la radio, esta habilidad ya no es necesaria. En televisión y cine, la mirada se suma al sonido. En términos de ruptura semiótica entre el índice, el icono y el símbolo, la escritura es la más alejada del mundo fenoménico.

Si bien el medio cinematográfico está dominado por los índices e iconos, la relación que mantenemos con él, en general o con sus diversos géneros, influye en nuestra comprensión. Inicialmente, la prensa tendía a calificar a *Carne de tu carne* como una película de género comercial basada en los criterios de la industria cinematográfica. Pero las escenas explícitas de violencia rompieron el placer estremecedor que un momento de distracción genérica iba a proporcionar. Por otro lado, cuando el cine se capta como una forma de expresión artística que contiene mensajes, la ruptura con su inmediatez indizada e icónica se hace posible y el carácter denotado de las imágenes consideradas repugnantes adquiere un significado connotado.

Por eso no es sorprendente que algunas críticas detectaran el carácter metafórico de *Carne de tu carne*. Así se produce un cambio de significado: los personajes del filme (y la historia familiar inicial) se convierten en una encarnación simbólica de una categoría colectiva nacional con una historia muy particular. Esto no está presente en la narración, pero sin embargo se vislumbra a través del acto interpretativo de la crítica:

Carne de tu carne es una película sobre La Violencia, sobre las consecuencias del enfrentamiento político que azotó la región del suroccidente colombiano y que hemos de vincular al concepto de alegoría nacional, planteado por Fredric Jameson (1992), para referirse al grupo de textos latinoamericanos que hacen una representación de los aspectos políticos y culturales de la sociedad a partir de historias individuales, en ámbitos privados. (Gutiérrez, 2019, p.10).

Vodička observó que las interpretaciones siempre están indexadas y, por lo tanto, limitadas en un tiempo y en un espacio socialmente organizado. Así, los límites interpretativos de *Carne de tu carne* están presentes al menos por dos razones: por la plausibilidad temática de su lectura dominante y por la identidad socialmente valorada de sus primeras instancias enunciativas: “la mentalidad animista es una reacción de miedo al cambio, que encuentra su reacción desmesurada en el terror frente a una modernidad que significa para algunos sectores de la sociedad caleña en particular y nacional en general, un futuro incierto que pone en peligro sus capitales culturales, simbólicos, económicos y sociales” (Correa y Paredes, 2015, p.5). Pero si, según Vodička todas las interpretaciones valen en principio, algunas adquieren una relevancia social preponderante.

La noción peirceana de interpretante permite aclarar aún más el acto interpretativo. Para Iser, Jauss y Vodička, el significado de una obra solo puede entenderse teniendo en cuenta su concretización en contextos sociales e históricos siempre nuevos. Los tres operadores del sentido peirceano muestran cómo el mismo objeto estético puede entenderse de modo diferente: las primeras reacciones a la película *Carne de tu carne* fueron inducidas por la inmediatez de las imágenes, que la crítica había transpuesto al nivel simbólico al filtrar el contenido de la película a través de una reflexión sobre la realidad regional y nacional.

Aquí encontramos el carácter triádico del razonamiento peirceano de Verón (1989) aplicado a lo mediático. De hecho, es una configuración dinámica de la mediación: para que el interpretante pueda formarse para dar significado a un objeto, requiere el encuentro entre un sujeto que mira (lee, escucha) y un objeto en el mundo. El significado emerge a través de la conexión hecha por el sujeto entre lo que percibe (lee, toca) y un objeto de pensamiento²⁰. Por ejemplo, en la recepción que hacen los críticos franceses de *Alphaville* (Godard, 1965), Esquenazi (2001) revela tres lecturas dominantes (que pueden ser combinadas por un solo enunciador). Los críticos que se acercan a *Alphaville* como una película de Godard le dan un significado de autor; cuando la película se percibe como ciencia ficción, los criterios genéricos guían su comprensión; y finalmente, aquellos críticos que la ven como una parábola de la alienación de las ciudades modernas, realizan una lectura metafórica. Sin embargo, uno no puede interpretar si un trabajo es rechazado por su falta de dominio técnico o por su contenido: cuando se proyecta *Carne de tu carne*, varios críticos expresan implícitamente su negativa a integrarla en la tradición. La historia de su recepción mediática muestra que, si bien sus componentes semióticos permanecen iguales a lo largo del tiempo, es gracias al interpretante que su significado se ve afectado:

En *Carne de tu carne*, la explosión de 1956 deja salir a la luz pública las debilidades de una sociedad que se encuentra profundamente resquebrajada. Paralelamente, la explosión descubre las flaquezas latentes de la familia Velasco, que ha detentado el poder económico de manera abusiva durante mucho tiempo. Para simbolizar el comienzo de esta revelación, Mayolo hace resucitar a María Josefa, quien se le aparece a Asunción en medio del derrumbe de una parte de la casa. Con esta aparición, Mayolo crea un referente que indica al espectador la apertura de un espacio para contemplar la continuidad del pasado familiar en el presente (Martínez, 2009, p. 67).

20 “Toma como ejemplo de un Signo una pintura de género. Normalmente hay mucho en tal pintura que sólo puede entenderse en virtud de una familiaridad con las costumbres. El estilo de los vestidos, por ejemplo, no es parte del significado, esto es, lo que comunica la pintura. Sólo dice cuál es su sujeto. Sujeto y Objeto son la misma cosa, salvo por diferencias triviales [...]. Pero aquello que el pintor quería señalarte, suponiendo que tienes toda la información colateral requerida, es decir, justamente la cualidad del elemento comprensivo de la situación, generalmente uno muy familiar—un algo del que probablemente nunca te habías dado cuenta antes claramente—, eso es el Interpretante del Signo, su ‘significado’” (Peirce, 2012, pp. 588).



Vodička, e Iser después de él, reconocen un cambio potencial permanente, que la noción de interpretante confirmaría en toda obra. Pero en sus trabajos posteriores, Peirce se libera de la idea de una semiosis infinita con el concepto de interpretante máximo que permite unir la semiología y el pragmatismo. De hecho, el significado, mutable y cambiante en principio, se arregla por la fuerza de un hábito situado en la práctica. Adjuntar el significado público de una obra a un momento específico en la historia nacional permite estabilizar su significado y, al hacerlo, hacer inteligible el pasado nacional a través de un universo ficticio.

Tales interpretaciones muestran que lo imaginario, asumido por los críticos en los medios, se convierte en un portal hacia un pasado común. Más allá de su estatus de obra de ficción o de taquilla, la película analizada se convierte en texto que condensa los principales problemas y ansiedades que una comunidad ha tenido que enfrentar o experimentar en algún momento de su historia. El análisis praxeológico del discurso permite así mostrar cómo, en nuestras sociedades de comunicación de masas, los colectivos se revelan en el espacio de los medios públicos, gran parte del cual está formado por imaginario social (Castoriadis, 1975).

5. El espacio público y el imaginario social

La noción de espacio público se ha visibilizado en la sociología después del trabajo de Habermas, quien examina la emergencia gradual, en las sociedades occidentales, de un lugar para el debate y el intercambio de opiniones entre la esfera privada y los poderes estatales. Un lugar tan simbólico había echado raíces en los salones literarios, antes de que la prensa se convirtiera en esta plataforma de mediación por excelencia:

El proceso en el cual el público compuesto por personas privadas racionales se apropia de la publicidad reglamentada desde arriba, convirtiéndola en una esfera de crítica del poder público, se completa con la transformación del funcionamiento de la publicidad literaria, dotada ya con organizaciones del público y con plataformas de discusión. Mediado por esa publicidad literaria, aparece también el marco experimental de la privacidad públicamente inserta en la publicidad política (1981, p. 88).

Habermas entiende el espacio público como una forma de discusión racional, donde la validez de los intercambios se debe a su precisión y calidad. El consenso se alcanza mediante argumentos que buscan la verdad objetiva. Por ende, los componentes irracionales, tales como los afectos, no hacen parte de ello. Es por esta razón que el modelo habermasiano puede ser cuestionado, ya que la razón se convierte en su condición normativa *sine qua non*. Y así eclipsa la complejidad de los procesos publicitarios de la comunicación moderna. La presencia de las emociones en el espacio público socava un modelo concebido en términos de racionalidad y revela sus presupuestos normativos. Así, en su crítica de la obra de Habermas, Quéré considera el espacio público no como consensual y racional, sino como un lugar de división y conflicto donde los actores sociales que intervienen “[...] no son temas abstractos, temas puros de pensamiento y discurso, sino actores históricos que encarnan, por un lado, el polo del poder y de lo actual, y, por otro lado, el polo de la discusión crítica y del potencial”. (1982, p.79).

Esta forma de mediación es simbólica, “por definición, públicas, es decir, compartidas, trascendiendo individuos, accesibles para todos y observables y descriptibles” (Quéré, 1992, p. 88), no puede analizarse en términos abstractos y estáticos o *a priori*, sino que debe estudiarse en cada ocasión que aparezca y seguirse en su curso temporal. Y es en las obras de Arendt que Quéré encuentra una comprensión del espacio público atenta a su carácter fenoménico. Para Arendt, el espacio público es una escena de surgimiento de lo político y, por lo tanto, de su determinación indexada, que es recibida por una comunidad de lectores, capaces de formarse opiniones y emitir juicios al respecto. La naturaleza compartida y pública de la información conduce a la formación del sentido común, es decir, del saber social compartido sobre el mundo objetivo de la convivencia. Así, para capturar tanto la naturaleza objetivada como indexada del espacio público, Quéré propone reconocer:

[...] la indeterminación como un mecanismo para comunicar y coordinar la acción, [...] la forma en que se articulan saber válido y opinión (esto está vinculado a la fenomenalidad de los seres, las cosas y los eventos) y la dimensión verdaderamente política de la apertura de una sociedad a sí misma, y de la apertura de sus miembros al mundo, a los demás y a sí mismos (1992, p. 90).

El análisis praxeológico de la recepción mediática de *Carne de tu carne* revela la articulación de estos tres polos, donde la indeterminación inicial de la película conduce, a través de juicios e interpretaciones estéticas, a la constitución progresiva del significado de la obra. Esto hace aparecer comunidades de recepción imaginarias, sensibles al contexto político de una época histórica²¹. Llorca (s.f), refiriéndose a la experiencia cinematográfica del *Grupo de Cali*, dice:

El repertorio de Mayolo y Ospina incluye una variedad de lenguajes cinematográficos que también contrasta con la forma del cine político de los años sesenta y setenta. El uso de la ironía y el humor a través del montaje (¡Oiga, vea!, 1971, Cali: de película, 1973), la ruptura de códigos entre la ficción y el documental (Agarrando pueblo, 1978), el melodrama (Aquel 19, 1985), el pseudo-terror (Pura sangre, 1982 y Carne de tu carne, 1983) y por otra parte el documental en diferentes registros, en algunos casos con un cine más directo y en otros con mayor presencia del guion.

Convirtieron la cámara en instrumento crítico para habitar la ciudad integrándose a su ritmo y costumbres. Desde la curiosidad, lograron establecer una relación directa con otros sistemas de representación existentes que en algún momento estaban ocultos. El sentido personal y colectivo de su apropiación espacial es lo que permite pensar su cine como una conformación territorial que indaga en el sentido de lo moderno (p. 158).

La auto relación de una comunidad está fuertemente presente en el trabajo de Widmer sobre el espacio público de los medios y las lenguas nacionales como formas

21 De manera similar, los enfoques sociológicos inspirados en el pragmatismo de Dewey capturan la constitución de los problemas públicos como investigación iniciada por ciudadanos comunes, en colectivos organizados y, por lo tanto, como un proceso cuyo resultado público nunca se conoce con anterioridad.

de autoconstitución de los colectivos. Él concibe el espacio público como un momento subjetivo triplemente organizado, donde una comunidad se permite verse a sí misma:

Un primer momento [...] es la constitución de un “nosotros”, de la colectividad como individuo y como comunidad de interpretación. Un segundo momento articula la externalidad de lo social a sí mismo, el espacio público como producción y recepción, análogo a la interacción entre los pronombres personales de la primera y la segunda persona. El tercer momento es el exterior de lo social, la tercera persona. Estos tres momentos están vinculados en la medida en que cualquier configuración discursiva los incluye, pero también forman una fuente importante de tensión en el sentido de que no están “reconciliados” en ninguna cultura, especialmente en aquellas que experimentan un proceso de modernización (1996, p. 225)²².

Esta definición recuerda la hermenéutica de Ricoeur, que concibe un texto (literario) como una triple articulación entre el mundo objetivo, la interindividualidad y la relación con uno mismo. Estos tres componentes hermenéuticos, transpuestos colectivamente en el espacio público, permiten comprender el trabajo de mediación de los críticos de cine. La tensión provocada por Widmer aparece a través del interpretante que hace de la obra una denuncia de las instituciones y los poderes estatales. Es en este sentido que una de las dimensiones del espacio público puede concebirse como un “polo de discusión crítica y potencial” (Quéré, 1992). Desde el punto de vista epistemológico, el concepto de mediación adquiere así doble sentido: como método de trabajo que permite la observación de fenómenos sociales y como relación social que teje vínculos entre personas y objetos o lugares.

Las relaciones sociales articuladas en los medios de comunicación ponen de manifiesto la existencia de colectivos. Sin embargo, cualquier colectivo humano incluye imaginarios y miembros imaginados: aquellos que forman parte del colectivo y aquellos que ya no lo son. Dado que los destinatarios de los discursos mediáticos no son los receptores reales, también son parcialmente imaginarios, como lo son los espectadores. Así, cuando se describe a las audiencias de la película como personas moralmente enfermas, se unifica a espectadores dispersos y anónimos a través de un objeto cinematográfico que se considera incorrecto. Como resultado, su elección de entretenimiento también está sujeta a una reprobación pública. El colectivo imaginario aparece aquí como dividido en dos bandos entre quienes se oponen a la obscenidad de esta orgía sádica y los que están entusiasmados con ello.

Se invita a los lectores a posicionarse frente a un colectivo que para nada se relaciona con los valores de la convivencia del enunciador; es una posición moral que los lectores pueden o no tomar. Sin embargo, cuando la misma película es objeto de una evaluación reverente

22 En el corazón de la interacción social, Quéré identifica lo que él llama el *tercero simbolizante*: “el polo exterior de un neutral, que no es (para) uno ni para (el) otro, ocupando una posición de posible referencia para uno y otro, el cónyuge en su diferencia. En resumen, digamos que este metanivel corresponde al polo institucional. Nuevamente, este término corre el riesgo de llevar a una interpretación positivista del tipo de objetividad de este tercero simbolizante, y en particular de ocultar su carácter de actividad: lo neutral en la base de la comunicación no es un hecho sino un constructo” (1982 p. 33).

por su contenido subversivo hacia el establecimiento, su audiencia se convertirá en portadora de las frustraciones que enfrenta un mundo alienante, opresivo y desigual. En tal configuración, ya no es la película sino la realidad social la que aparece como objetivamente problemática. Los autores hacen una mirada retrospectiva del objeto estético, invitando a sus lectores actuales a ver los conflictos sociales que una generación de espectadores enfrentó.

Para Castoriadis, el imaginario social ocupa un lugar crucial en la constitución de las sociedades: señala que el término no designa una imagen de algo, ni que es una quimera separada de la realidad. Por el contrario, es la posibilidad misma de pensar en el mundo y los hombres. Es: “[La] creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras / formas / imágenes, de las cuales solo puede ser cuestión de ‘algo’. Lo que llamamos ‘realidad’ y ‘racionalidad’ son sus obras”. (1975, p. 8).

El autor advierte contra una confusión entre el imaginario y el simbolismo. Este último ya requiere una forma de pensamiento racional para ser articulado, mientras que el imaginario “es finalmente la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen” (p.191). Si las sociedades son capaces de pensarse y pensar sobre los problemas que encuentran, es precisamente gracias al imaginario que se expresa en diferentes formas según las épocas históricas. Pensar en la relación entre el hombre y la naturaleza en términos de tótem o describir al hombre de la sociedad industrial como un engranaje en una vasta maquinaria alienante son operaciones que se extraen del imaginario indexado en el tiempo y el espacio. Toda sociedad tiene una relación interdependiente entre el imaginario y la praxis, entre pensar y hacer. El imaginario social tiene así un carácter institucional.

A la luz de estas reflexiones, está claro que las dos formas de mediación crítica mencionadas anteriormente ofrecen relaciones muy diferentes con la realidad social. La primera muestra cierta desconfianza ante los públicos de *Carne de tu carne*, ya que la película se considera una molestia y una perturbación de los límites de lo visible; la segunda justifica la dedicación de su audiencia a partir de las circunstancias geopolíticas de las cuales la película se convierte en una reflexión histórica.

En este caso, el pasado está encapsulado en su forma colectiva, en una comunidad preocupada por los mensajes de la película. Las reacciones provocadoras de desprecio o fascinación por las imágenes en bruto y la narración desencantada se reemplazan por una posición crítica de exterioridad en la que toda la sociedad colombiana se muestra a través de categorías sociales. Hecho relevante para la interpretación metafórica de la película²³.

23 “Cada pensamiento de la sociedad y la historia pertenece a la sociedad y la historia. Cada pensamiento, cualquiera que sea su ‘objeto’, es solo un modo y forma de hacer histórico social. Puede ser ignorado como tal, y esto sucede con mayor frecuencia, por necesidad, por así decirlo, interna. Y que ella misma se conozca a sí misma como tal, no la hace abandonar su modo de ser, como una dimensión del hacer histórico-social. Pero esto puede permitirle ser lúcida por su propia cuenta. Lo que yo llamo elucidación es el trabajo mediante el cual los hombres tratan de pensar lo que están haciendo y saben lo que piensan. Esto también es una creación histórico-social” (Castoriadis, 1975 p. 8). Así entiendo la lectura política de *Carne de tu carne*, como modo de comprender el pasado imaginando lo que quienes vieron la película sienten sobre el clima político de ese tiempo.



Originalmente *Carne de tu carne* no estaba destinada a convertirse en un clásico del género, y mucho menos a generar estudios académicos al respecto, pero Mayolo plasma su historia de horror, combinando el imaginario criollo y las creaciones fantásticas occidentales (el zombi) para generar un ambiente que convulsiona el cine en la década de los ochenta, como metáfora para hablar del país. El trabajo de mediación de críticos y especialistas en cine terminará dándole una forma de vida discursiva sostenible. Al hacerlo, ya no solo es un objeto fílmico lo que estas publicaciones mantienen vivo, sino que también es la memoria de un pasado nacional sobre la violencia que más que una señal política es una pulsión funesta, un fermento de la incertidumbre venidera.

Referencias bibliográficas

- Acklin Muji, D. et al. (2007), “De la sociologie à l’analyse de discours, et retour. En hommage à Jean Widmer”, *Réseaux*, vol. 5, n 144, pp. 267-277. <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2007-5-page-267.htm>
- Berdet, M. (2016). “Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood”. *Acta poética*, 37(2), 35-52. <https://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.733>
- Bougnoux, D. (1999). *Introducción a las ciencias de la comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Caicedo, A. (7 de agosto de 1996). “Clave 1956 Explosión En Cali”. *El Tiempo*, p. 1. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-202821>
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Correa, A. y Paredes, C. (2015). *Carne de tu carne: la violencia y el erotismo como topología de la modernización en Colombia a través del gótico tropical*. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5839913.pdf>
- Diago, C. A. (2016). “La explosión de Cali: agosto 7 de 1956”. *Revista Credencial* <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/la-explosion-de-cali-agosto-7-de-1956>
- El Tiempo (1996, agosto 7). Cali recuerda su mayor tragedia. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-462612>
- Esquenazi, J-P. (2001). “Les critiques et les films: le cas d’Alphaville”, *Sociologie de l’art*, N° 13, pp. 97-118.
- Gadamer, H-G. (1993). *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

- Garfinkel, H. y Sacks, H. (2007). “Les structures formelles des actions pratiques”, Apéndice en Garfinkel, H. *Recherches en ethnométhodologie*. Paris: PUF, pp. 429-474.
- Gutiérrez, D. (2019). La alegoría nacional en la película *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo, en *Nexus Comunicación* N° 25 pp. 8-21.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. México: FCE.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Juliao, C. G. (2014). *Una pedagogía praxeológica*. Bogotá: Uniminuto.
- Laurens, M. (2006). “En el cine para rato”. Suplemento de *El Tiempo* (25 de noviembre). <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=13747>
- Llorca, J. (s.f.). *Cartografías Cinematográficas de Cali (1971-1995). Modernidad y espacio en el cine de Carlos Mayolo y Luis Ospina*. Tesis presentada para obtener el título de Doctor por la Universitat Politècnica de Catalunya. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/457879/TJL2de2.pdf?sequence=2>
- Martínez, H. (1983). “Se desmorona un tabú. Entrevista a Carlos Mayolo”. *Revista Semana* (21 noviembre). <https://www.semana.com/cultura/articulo/se-desmorona-un-tabu/4211-3>
- Martínez, M. (2009). “Incesto, vampiros y animales: La Violencia colombiana en *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo”. *Revista de Estudios Colombianos*, n. 33-34 pp. 63-78. https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2033-34/Art%C3%A1culos/8.REC_33-34_MInesMartinez.pdf
- Mayolo, C. (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores.
- Parra Sandoval, R. (2007). *Museo de lo inútil*. Bogotá: Bruguera.
- Peirce, Ch. S. (2012). “Extractos de cartas a William James”, en *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: FCE, pp. 586-596.
- Quéré, L. (1982). *Des miroirs équivoques: aux origines de la communication moderne*. Paris: Aubier Montaigne.

- Quéré, L. (1991). “D’un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique”, *Réseaux*, v. 9, n 46, pp. 69-90. https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1991_num_9_46_1832
- Quéré, L. (1992). “L’espace public: de la théorie politique à la métathéorie sociologique”, *Quaderni*, v. 18, n. 1, pp. 75-92. https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1992_num_18_1_972
- Ramírez, L. (2001). “El gobierno de Rojas y la inauguración de la televisión: imagen política, educación popular y divulgación cultural”. *Historia crítica* N° 22. <https://doi.org/10.7440/histcrit22.2001.06>
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración. 1. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2009). “La vida: un relato en busca de narrador”, en *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades* (pp. 43-56). Buenos Aires: Prometeo.
- Rodríguez, A. (1989). *Venganzas equivocadas: autobiografía de un damnificado del 7 de agosto de 1956*. Cali: Editorial Pacífico.
- Sacks, H. (1974). “On the analysability of stories by children”, en Turner (éd.), *Ethnomethodology*. Harmondsworth: Penguin Books, pp. 216-232.
- Sacks, H. (1995). *Lectures on conversation*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Smith, D. (2004). *Writing the social: critique, theory and investigations*. Toronto: University of Toronto Press.
- Smith, D. (2005). *Institutional ethnography: a sociology for people*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- Terzi, C. (2000). “Les enjeux théoriques et épistémologiques de la récolte des données”, Conferencia en el marco del coloquio de investigación del *Domaine des Sciences de la Société* de l’Université de Fribourg (Suisse), 10 janvier, 2000.
- Verón, E. (1980). “La sémiótica y su mundo”, *Langages*, vol. 14, n 58, pp. 61- 74.
- Verón, E. (1983). “Il est là, je le vois, il me parle”, *Communications*, n°38, pp. 98-120.

- Verón, E. (1984). “Quand lire c’est faire: l’énonciation dans le discours de la presse écrite”, en *Sémiotique II*, Paris: Publication de l’Institut de recherches et d’études publicitaires, pp. 33-56.
- Verón, E. (1989). “Télévision et démocratie: à propos du statut de la mise en scène”, *Mots*, n°20, pp. 75-91.
- Vodička, F. (1976). “Response to verbal art”, en Matejka y Titunik (éds). *Semiotic of art: Prague school contributions*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. 197-208.
- Vodička, F. (1982), “The concretization of the literary work: problems of the reception of Neruda’s Works”, en Steiner (éd.). *The Prague school: selected writings 1929-1946*. Austin: The University of Texas Press, pp. 101-134.
- Widmer, J. (1986). *Langage et action sociale: aspects philosophiques et sémiotiques du langage dans la perspective ethnométhodologique*. Fribourg: Editions Universitaires de Fribourg.
- Widmer, J. (1996). “Langues et configurations de l’espace public”, *Hermès*, n 19, pp. 225-239.
- Widmer, J. (1999). “Notes à propos de l’analyse de discours comme sociologie: la mémoire collective d’un lectorat”, *Recherches en communication*, n 12, pp. 195- 207.
- Widmer, J. (2001). “Catégorisations, tours de parole et sociologie”, en de Fornel, et al. (éds). *L’ethnométhodologie: une sociologie radicale*. Paris: La Découverte, pp. 207-238.
- Widmer, J. (2006). “La sociologie en tant que science rigoureuse”, en Bassand y Lalive *Des sociologues et la philosophie*. Fribourg: Academic Press Fribourg, pp. 133-142.
- Widmer, J. (2010). *Discours et cognition sociale: une approche sociologique*. Paris: Des Archives Contemporains. https://books.google.com.pe/books?id=cdSUM2Fo_BIC&printsec=copyright&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false
- Yañez, S. (2011). “Develando la propuesta de Dorothy Smith: aportes epistemológicos y metodológicos para el abordaje de lo social”. *Diálogos. Revista Científica de Psicología, Ciencias Sociales, Humanidades*. Vol. 2,1 pp. 111-126. https://www.academia.edu/4885708/Develando_la_propuesta_de_dorothy_smith_aportes_e