



## The passions: interaction and rhetoric

This article is a general introduction to the concepts from which the research study “Passions: A Cinematographic Set-up” was carried out. In particular, the concept of passion is introduced from a current perspective whereby it is defined as a language, with its own cognitive and strategic logic. Next, the author presents the methodology used for creating a model to analyze passions in cinema: the cinema as a system of representations and the staging of passions itself. The results of the analysis are then presented and, in the conclusions, new research possibilities are projected.

**Keywords:** action, passion, representation, interaction, cinema, staging.

**Submission date:** september 17 th 2006

**Acceptance date:** november 3 th 2006

Este artículo es una presentación general de los conceptos a partir de los cuales se desarrolló la investigación “Las pasiones: puesta en escena cinematográfica”. En particular, se presenta el concepto *pasión* desde perspectivas más actuales, que lo definen como un lenguaje, poseedor de una lógica cognitiva y de una lógica estratégica. Seguidamente, se presenta el diseño metodológico para la construcción de un modelo de análisis de las pasiones en el cine: el cine como sistema de representación y la puesta en escena de las pasiones propiamente dichas. Se presentan los resultados del análisis y, en las conclusiones, una proyección para nuevas investigaciones.

**Palabras clave:** acción, pasión, representación, interacción, cine y puesta en escena.

**Recepción:** 17 de septiembre de 2006

**Aceptación:** 6 de noviembre de 2006

### Origen del artículo

Este artículo es resultado de la tesis de doctorado titulada “Las pasiones: puesta en escena cinematográfica”, realizada en la Universidad Autónoma de Barcelona, cuyo título fue obtenido a finales de 2005. El trabajo fue dirigido por el profesor Esteve Riambau.

# Las pasiones: interacción y retórica



## Premisas de la investigación

La investigación “Las pasiones: puesta en escena cinematográfica” exploró ampliamente el concepto de pasión desde la filosofía de los estoicos hasta Descartes pasando por las teorías cognitivas, la semiótica y la antropología de las emociones. Es un recorrido extenso del cual se exponen algunas de las ideas más

.....  
\* **Maritza Ceballos** Doctora en Ciencias de la Comunicación, de la Universidad Autónoma de Barcelona; magíster en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la misma Universidad, y profesora de Comunicación e Interactividad de la Pontificia Universidad Javeriana. Directora del grupo ‘Comunicación, Medios y Cultura’, reconocido en la categoría A por Colciencias. **Correo electrónico:** maritza@javeriana.edu.co.

importantes, las que permitieron proponer un modelo para el análisis de las pasiones en el cine.

El estudio de las pasiones se ha desarrollado desde la antigüedad y, si bien los tratados fueron numerosos, hace algún tiempo han sido mayoritarias las aproximaciones a lo que se denomina *fenómeno de la afectividad*: los estados de ánimo, los sentimientos, las emociones, las afecciones, las disposiciones afectivas, los rasgos del carácter. Sin embargo, cuando se habla de la afectividad se hace en relación con la vida individual y, particularmente, con el mundo interior de los sujetos. Esta perspectiva subjetiva llevó a reactivar, dentro de esta investigación, el concepto de pasión y a hacer un rastreo por las formas de abordarlo en la actualidad.

La *pasión* se entiende como el vector resultante de las relaciones con la naturaleza y con los demás (Spinoza, 1975) y, al igual que en la antigüedad, produce felicidad o infelicidad, porque tiene que ver con lo que se hace y con el estado de ánimo en que se hace. En esta investigación se entienden las pasiones humanas como una forma de acción<sup>1</sup> y no como la emoción que en algunos casos las precede, y que puede tener un carácter más psicológico. Es decir, se trata no sólo de una aproximación a lo emotivo como un elemento central en la construcción del significado cultural —perspectiva en que se asumen las emociones como una base motivacional de los sistemas de símbolos y de las formas de acción—, sino que los comportamientos sociales altamente motivados deberían considerarse emociones. Las pasiones presuponen una voluntad capaz de acoger la totalidad de la existencia y tienen la posibilidad de “invertirse ellas mismas en una cosa singular” (Rubio, 2003, p. 5). La pasividad de las emociones es sólo corporal, la de las pasiones es una “pasividad” que compromete el movimiento total del cuerpo, de la mente, del alma y de todo el ser.

Aunque el término *pasión* remite de inmediato a los sufrimientos, a los padecimientos experimentados o a los infringidos por los demás, en la vida común remite a una fuerza, a una potencia de acción. Pero apartándose del modelo causal, en primer lugar las pasiones se entienden como composiciones, consecuencia de las relaciones entre las propias partes de un sujeto, así como con el entorno y con los otros sujetos. Es decir, experimentar o “padecer” por ejemplo, el “resentimiento”, no es sólo tener el “Sentimiento penoso y contenido del que se cree maltratado, acom-



pañado de enemistad u hostilidad hacia los que cree culpables del mal trato” (Real Academia Española [RAE], 2007: miedo), es además una composición que supone unas condiciones propias de quien se siente agredido y que lo hacen permeable a dicha agresión. De esta manera, las pasiones evidencian capacidades distintas de afectar y de ser afectado, así que “somos dueños de nuestra pasión”, ya que la potencia de actuar aumenta o disminuye según la propia condición expuesta a las acciones de los demás.<sup>2</sup> Las duplas cuerpo/alma, mente/cuerpo, razón/pasión, voluntad/deseo, amor propio y hacia los otros son parte de la misma naturaleza.

La idea de las composiciones y recomposiciones de la subjetividad, a medida que hay encuentros y desencuentros, permite situar las pasiones en el lugar de la acción. Sin desconocer que la dupla pasión-acción supone los principios de lo activo y lo pasivo, es innegable que la pasión continúa siendo una fuerza, una fuerza de la acción, y es lo que recompone la subjetividad y determina las posturas y formas de relacionarnos con el mundo. Pensar que la pasión es ver a la acción desde el lado opuesto aumenta su potencia como categoría de análisis de las relaciones humanas.

En segundo lugar, están las disposiciones y las percepciones, los rasgos de carácter y los sucesos, que además de funcionar como experiencias mentales, tienen un componente expresivo. Esto es lo que hace saber qué es el “resentimiento”, reconocer el propio y el de otros; es decir, “mi resentimiento” no es “tu resentimiento”, pero es, al fin de cuentas,

.....

1. Desde el punto de vista de Paolo Fabbri (1995), es la acción vista desde el lado de quien la recibe, y para Eugenio Trías (1979) la actividad es un efecto de la pasión y no la pasión como defecto de la acción.

2. Spinoza las llama también subjetivaciones.

“resentimiento”.<sup>3</sup> Así, las pasiones tienen esencialmente un componente social en la medida en que son formas de interacción, y como toda interacción tienen un protocolo, un orden del día establecido. Hay *guiones* (Russell, 1989) en el desarrollo expresivo de las pasiones, que a la vez se constituyen en formas de conocimiento para eventos interactivos específicos. Las pasiones construyen estructuras de conocimiento, mapas de comportamiento que sirven de soporte a una moral y que determinan el justo medio social. Las pasiones se conocen y aprenden en la interacción con otros, a través del lenguaje y en la negociación de los significados emocionales.

Así mismo, forman parte de una cultura teatral que legitima una actuación, una puesta en escena para lograr ciertos efectos y afectos<sup>4</sup> Es decir, hay perfiles comportamentales que contienen aspectos dramáticos de la pasión: contextos, temporalidades y modos, y que estas formas de actuación tienen reglas determinadas por una retórica pasional (Bailey, 1983). Por esto el tema de la expresión de las pasiones pueda ir más allá: las pasiones no sólo están presentes cuando un sentimiento, una emoción o una percepción se hacen lenguaje ante otros, tienen un sentido estratégico (Fabri, 1995) en el juego interactivo. El lenguaje de las pasiones sirve para darle un lugar al interlocutor, para obtener algún beneficio o simplemente para lograr un objetivo. De ahí que en su naturaleza expresiva los mecanismos para hacerse figura, para tomar forma, son primordiales.

En tercer lugar están los términos pasionales (amor, odio, alegría, etc.), que tienen la función de nombrar una composición, señalar el conjunto de significados y de referencias que una actuación tiene; determinan el universo de sentido que funciona como el marco de las posibilidades de actuación y de interpretación. Los términos pasionales son la matriz, el universo de sentido posible, más cuando se exploran los términos en uso dentro de un contexto (Wierzbicka, 1986; Lutz y White, 1986). Son las cristalizaciones de cada composición emotiva en una cultura. Sin embargo, las composiciones pasionales

no sólo se expresan en términos emotivos, sino que pueden tomar formas diversas y hacerse signo de manera distinta y a la vez semejante. Entonces, decir “resentimiento”, relatar el “resentimiento” propio o de otro o chirriar los dientes son diferentes formas de lo mismo. Señales que definen una relación codificada para “decir” o mostrar un sentimiento, a través de series de oposición como alto-bajo, derecha-izquierda, etc., como en la fisionómica, donde las asociaciones espaciales o de temperatura determinan la tendencia positiva o negativa de las pasiones.

Así es como se puede reconocer la alegría experimentada por uno o por otro sujeto, y también expresar la propia alegría. Esto lleva a la manera como las pasiones se manifiestan en diferentes sistemas de signos, que aunque siendo distintas cada vez, tienen un trasfondo estructural común,<sup>5</sup> cada composición pasional tiene una topología y una temporalidad particulares. De ahí que sea posible encontrar rupturas y continuidades en los recorridos del sentido pasional, porque funcionan a través de asociaciones metafóricas, donde los prototipos, las formas estables e identificables se van trasformando para ser cada vez la misma pero distinta.

En resumen, las pasiones se aproximan a un idioma cultural que sirve para negociar con los problemas de las relaciones sociales y con los desafíos de la existencia. Las pasiones tienen un espacio cultural y un tiempo histórico. Están situadas de tal manera que unas sobresalen en ciertos momentos históricos, y otras, en otros, como es el caso de la esperanza y el miedo en la Europa del siglo xvii. En las pasiones se puede ver cómo la estructura social refuerza los sentimientos particulares de expansión o contracción de los límites del yo, como es el caso de la vergüenza, la delicadeza, lo apropiado o lo inapropiado, el honor y la modestia;<sup>6</sup>

.....

3. Para el tema del significado de las emociones es necesario remitirse a Wittgenstein (1982), *Last Writings on the Philosophy of Psychology*.
4. Este tema es desarrollado por Goffman en *Ritual de la interacción* (1970) y en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1971).
5. El tema lo desarrolla Lakoff en *Cognitive Semantics* (1986), cuando muestra que hay correlaciones entre las emociones y las experiencias corporales de ellas y cómo esto puede contribuir a generar formas figurativas de las pasiones.
6. Abu Lughod (1986) muestra cómo los individuos de la comunidad beduina en Egipto afirman su aceptación o desafío de los sistemas de jerarquía social a través de discursos sobre la emoción que están ligados a la ideología de honor y modestia.



o la culpa para la motivación de la no violencia; o las formas que toma la gratitud para ayudar a sostener la jerarquía de castas y el código explícito de reciprocidad de no mercado (Arjun, 1981).

Al parecer, las sociedades más jerárquicas parecen mucho más preocupadas que otras por el problema de cómo una colectividad puede controlar la expresión del yo emocional interno. Además, la manera de concebir y aplicar “el justo medio” de las pasiones difiere dependiendo del grupo social o de si se piensa en la individualidad o en lo colectivo. Incluso, cuando se habla de la razón, hay una razón fría y calculadora y otra espontánea: la que pertenece al “pueblo”.

### En busca de un método de análisis

En la metodología de la investigación se proponen dos niveles: el cine como lugar de representación de las pasiones humanas y las categorías de análisis de las configuraciones pasionales particularmente en los filmes *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984, 90 minutos de duración) y *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990, 90 minutos de duración). Sin embargo, el corpus completo para el análisis incluye 14 largometrajes del periodo 1950-1999, conformado con la selección que realizó la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y el Ministerio de Cultura de

Colombia en la llamada *Maleta del Cine Colombiano*, que escogió y seleccionó un conjunto de películas como las más representativas hasta la fecha: *Pura sangre* (1982) y *Soplo de vida* (1999), de Luis Ospina; *Carne de tu carne* (1983), de Carlos Mayolo; *Rodrigo D.* (1988) y *La vendedora de rosas* (1999), de Víctor Gaviria; *Confesión a Laura* (1990), de Jaime Osorio; *La gente de la Universal* (1993), de Felipe Aljure; *El taxista millonario* (1979), de Gustavo Nieto Roa; y *María Cano* (1990), de Camila Loboguerrero. Adicionalmente se incorporaron otras películas fundamentales para comprender la diversidad de la cinematografía colombiana y que quedaron por fuera de esta selección: *La langosta azul* (1954), de Alvaro Cepeda Samudio; *El río de las tumbas* (1964) y *Tres cuentos colombianos* (1962),

de Julio Luzardo; *Cóndores no entierran todos los días* (1984), de Francisco Norden; y *Técnicas de duelo* (1988), de Sergio Cabrera.

### Representación de las pasiones

#### *El cine*

Aquí se busca abordar el cine en su relación con la realidad, como documento o testimonio de un estado de las cosas y de lo visible de una época. Esta perspectiva ha sido explorada por Bazin (1966), desde la corriente estética del neorrealismo, en su teoría sobre la momificación de la realidad inherente a las artes figurativas, que insiste en que la cámara trabaje con un cierto grado de verosimilitud para sostener la circularidad entre realidad e imagen. También Krakauer (1989) habla del cine como “testimonio social” cuyo dispositivo capta lo inobservado y lo recurrente de una época. Para él tiene una función salvadora, porque logra rescatar la existencia misma a través de las apariencias. El cine “redime la realidad física” (Krakauer, 1989, p. 15) y por ser de naturaleza empírica restituye el trayecto desde los sentidos a la mente. Los dos autores se enfocan hacia un cine sin montaje, o con un montaje mínimo que presente de modo “natural” el flujo temporal y el encuadre. Con ello reivindican el plano secuencia. Habría, según Krakauer, un cine genuino, de carácter realista, y otro falso, de corte expresionista.

Entre tanto, Ferro (1980), como perteneciente a la Escuela de los Anales, niega que el documento escrito sea la fuente indiscutible del conocimiento histórico y señala al cine como testimonio de las respuestas mayoritarias, de los procesos mentales de una sociedad. En el cine habría un discurso explicativo de lo social. Por su parte, Sorlin (1985) propone indagar sobre dos relaciones: la del filme y la sociedad que refleja, y la del filme y la sociedad que lo consume. Con sus tomas y encuadres, el cine elige lo visible de una cultura y muestra sus obsesiones; reorganiza y dota de coherencia los fragmentos del mundo exterior: lo que se acepta, cómo se acepta y la forma de comunicarlo.

El cine se entiende, entonces, como reflejo y transmisor de ideología (Sorlin, 1985). En la misma perspectiva, un filme pone en escena las composiciones pasionales, tomando los momentos salientes; ofreciéndoles un aspecto, un tiempo, una escenografía, y, ante todo, dándoles un sentido en función de la narración. Cristaliza, así como los términos pasionales, las



formas de actuación de la pasión, los acontecimientos que las motivan y sus consecuencias, las maneras de presentarse y representarse.

El cine produce una ilusión de realidad porque, como lo señala Aumont (1990), se desarrolla en el tiempo, produce la sensación de volumen gracias a la profundidad que le da el movimiento y posee un efecto de ficción. La ilusión se da en términos de la percepción de la imagen y en términos de credibilidad, que provoca en sus espectadores a través de la impresión de realidad.

Y para completar el círculo, el cine le ofrece al espectador, por su modo peculiar de recepción, “el privilegio de sentir como vida propia aquello que se está desarrollando en pantalla, de asumir una experiencia fijada de modo temporal como una experiencia propia, profundamente personal, de poner la propia vida en relación con lo que se muestra en la pantalla” (Tarkoski, 1991, p. 211). El cine es “una realidad emocional” que el espectador percibe como una segunda realidad. De manera que un plano cinematográfico es siempre un fragmento de la realidad que mantiene en el espectador la sensación de que eso en la pantalla es factible (Tarkoski, 1991).

Siguiendo con Aumont, “el filme de ficción consigue ciertas ventajas”, ya que “presenta una historia que se cuenta sola y que adquiere un valor esencial: ser como la realidad, imprevisible y sorprendente” (1990, p. 107). Esta apariencia de verdad le permite enmascarar tanto lo arbitrario del relato y la intervención constante de la narración, como el carácter estereotipado y reglamentado del encadenamiento de las acciones.

En términos cinematográficos, la emoción podría ser estudiada en el montaje. Sería más lo que surge por el contraste de una toma yuxtapuesta a otra toma. La emoción está en el espacio vacío, en el choque que hace surgir algo nuevo. La pasión, en cambio, es más concreta, es la puesta en escena misma, es lo más explícito del filme. La emoción mueve al espectador a llenar los

espacios vacíos y a participar en la construcción de la historia, la pasión está allí, se ve, se palpa en cada una de las tendencias de los personajes. La pasividad de la emoción es corporal, la pasividad de la pasión está en el dominio de la voluntad.

### *La narración*

En el cine de ficción hay un conjunto de acontecimientos que hacen parte de una trama narrativa que les da un orden y un sentido. Unos personajes actúan, piensan y sienten emociones y pasiones. Viven su historia en un tiempo determinado, y de principio a fin, representando la acción humana. El propósito de una película no es mostrar las pasiones, pero allí están. Ahí se pueden leer de forma “natural”; están expuestas porque hay personajes que actúan y porque se desarrollan en el tiempo. Esa es tal vez la ventaja del cine sobre otras formas de representación. En el filme es posible ver las transformaciones pasionales individuales y colectivas en el tiempo, a través de sus acciones y en su sentido narrativo. El personaje tiene una evolución temporal de acuerdo con la historia que quiere contarse, y en esa trama está su fuerza pasional. El lenguaje está relacionado con la trama y más que un lenguaje de palabras, es un lenguaje de planos, de elipsis, de gestos, de sonidos, de montaje. Es decir, la diversidad de lenguajes en que se expresan las pasiones, que no pueden aislarse para leerlas, para comprenderlas. Lo que con otros lenguajes necesitaba fragmentación, en el cine se tiene todo ahí. Hay que saber mirarlo, con un método que aproveche estas características y aporte a la comprensión de las pasiones.

Aunque para Paul Ricoeur (1984) la asimilación de la vida a una historia no es del todo adecuada —la considera, incluso, una idea banal— se entiende, desde Aristóteles, que por la intriga se logra construir una relación entre narración y receptor vivo de la historia relatada. La intriga es síntesis entre “los acontecimientos y los incidentes múltiples y la historia completa y una” (Ricoeur, 1984, p. 46), es decir, transforma los acontecimientos múltiples en una historia. En este sentido, un acontecimiento es más que algo que sucede; es aquello que contribuye al progreso del relato, así como a su comienzo o a su fin. Es también la composición de una historia desde el punto de vista temporal, como acontecimientos que pasan y acontecimientos que duran. Finalmente, la intriga sólo se constituye como tal por el receptor de





la historia, quien completa la síntesis de los acontecimientos y de las duraciones. El relato y la vida se unen en el lector, en el espectador, pero el trayecto que deben recorrer las narraciones no les permite igualarse con la vida.

Por otro lado, si bien la categoría de personaje se contempla dentro de la narración, el caso del análisis de las pasiones merece un apartado más amplio. Es en el carácter del personaje y en sus acciones donde se descubren las transformaciones y composiciones pasionales. La “caracterización” (*charakteristika*) sirve para identificar al personaje, representa un sistema de motivos ligados indisolublemente a un personaje en concreto (Tomachevski, 1982). En sentido más limitado, por *caracterización* se entiende el conjunto de los motivos que determinan la psicología del personaje, su “carácter”. Entre los procedimientos de caracterización de los personajes, Tomachevski distingue dos tipos fundamentales: el del carácter inmutable, siempre idéntico durante todo el desarrollo de la fábula (personajes estáticos), y el del brusco cambio del carácter (el típico “arrepentimiento” del malvado, o personajes dinámicos), que modifican la situación narrativa.

En el mismo sentido, Deleuze, en su modelo de análisis para historias cortas, muestra que en los personajes hay líneas duras (que tienen que ver con lo instituido), líneas blandas (relacionadas con los aspectos más característicos personales) y líneas de fuga (asociadas con el cambio), o, haciendo un paralelo, que hay *singularidades*, los elementos que componen el conjunto o el evento; *devenires*, las relaciones, y *haecceidades*, los acontecimientos (Deleuze y Guattari, 1980). Así, se muestra una realidad llena de multiplicidades, que no tiene una unidad o totalidad y no remite a un sujeto, por lo menos estable o permanente. Hay subjetivaciones, totalizaciones, unificaciones que se producen y, al final, se acoplan en las multiplicidades.

Adicionalmente, está el color emotivo que sirve para implicar al espectador en la narración. En

las formas más primitivas hay buenos y malos, y en este caso la actitud emotiva respecto al protagonista (simpatía o repulsión) nace de un juicio moral. Los “tipos” positivos y negativos son un elemento indispensable de la estructura de la fábula. Suscitando la simpatía del lector por unos y proporcionando una caracterización repugnante de otros, se provoca su participación (“emoción”) en los hechos narrados, su implicación personal en las vicisitudes de los protagonistas.

### Categorías de análisis

Con las dimensiones del modelo brevemente expuestas, el análisis de la puesta en escena de las pasiones se compone de cuatro elementos distintos y complementarios: (1) análisis semántico de las pasiones (metáforas de pasión); (2) análisis del contexto situacional de la pasión, es decir, de la narración (Casetti, di Chio, 1991)<sup>7</sup>; (3) análisis del personaje (roles actorales), y (4) análisis de las transformaciones pasionales propiamente dichas.

La narración proporciona el sentido de la acción y de la pasión. Quien actúa es el personaje, como función y como un “sí mismo” único, determinado por un carácter, unos estados de ánimo y unos acontecimientos. Las acciones están ubicadas no sólo en el contexto de la narración, sino en contextos situacionales particulares, el escenario que determina una topografía.

El personaje es quien experimenta y expresa los eventos pasionales. Las transformaciones son el punto clave: qué lo hace pasar de un estado a otro, cuáles son las expresiones de esos estados, con qué temporalidades se desarrollan (cortos, medios, largos) y con qué fuerza, intensidad o modo se expresan. En este modelo, el análisis léxico en contexto de los términos emocionales proporcionará el horizonte de sentido, el universo posible de las pasiones:

- Primero, se describe la lógica narrativa: la estructura y forma como la película ordena el tiempo y el espacio de los acontecimientos. Es decir, se obtiene el mundo de la narración donde los personajes habitan y viven sus pasiones.

.....

7. En *Cómo analizar un film*, de Casetti di Chio (1991), aparecen los personajes y escenarios, los acontecimientos y las transformaciones.

- Segundo, se hace una observación intensiva de la película con tomas, planos, movimientos de cámara, duraciones, acciones dramáticas y definición de las pasiones encontradas. Esta observación minuciosa proporciona los segmentos más relevantes para el análisis de las transformaciones y las composiciones. Ayuda a identificar los sistemas de pasiones, los tiempos, espacios y signos.
- Tercero, se analizan los personajes. Se identifica quiénes son, qué hacen, qué piensan, qué sienten, así como cuáles son sus rasgos de carácter, sus relaciones con otros personajes y sus comportamientos pasionales a lo largo de la película.
- Por último, con el conocimiento de los personajes y de la historia, se observan con detenimiento las transformaciones pasionales del personaje principal. Se determina y mide cómo se pasa de una pasión a otra, cuáles pasiones determinan el carácter, cuales se resaltan, cuáles permanecen y cuáles desaparecen. Con la matriz de observación se puede saber con exactitud con qué tipo de plano se muestra una determinada pasión, cuánto dura la toma y si al cambiar de plano se cambia de pasión, o permanece desde otro punto de vista y con otra forma de narración sonora o visual. Se puede ver el detalle de los movimientos de cámara y de los recursos estilísticos que también hacen parte de la narración. Esta fase da información suficiente sobre la pasión, sus lenguajes y sus formas de representación.

Simultáneamente, la identificación y caracterización de las pasiones pasa por la reconstrucción enciclopédica de los términos pasionales, a partir de expresiones retóricas. Son metáforas de los sentimientos que sancionan acciones, justifican inferencias y ayudan a establecer objetivos, valores y finalidades. La semántica de las pasiones permite construir esquemas, cuál es la definición situacional que lleva inscrita, qué tipo de relaciones hay entre los personajes y con su mundo. También permite reconstruir una organización por grados, que ayuda a descubrir aquello que está sujeto a la cultura: una semántica más profunda que cada una de sus cristalizaciones de superficie.

## Resultados

Se presentan a continuación algunos resultados comparativos entre dos de los filmes analizados, y se deja un poco de lado el análisis narrativo general para

exponer exclusivamente lo relacionado con los aspectos pasionales.



### *Cóndores no entierran todos los días*

En primera instancia se presentan los momentos salientes, los acontecimientos en que se evidencia un estado pasional. Luego se exponen los procesos pasionales, las transformaciones en relación con los caracteres, los ritmos y los escenarios:

- León María aparece dormido, descansando sobre un escritorio de la librería, pero al sentir el sonido del caballo que pasa corriendo por la calle, se asusta, sale a la calle y vuelve presa de terror al interior de la librería.
- En otro segmento hay un proceso pasional más extenso, el miedo regresa cuando León María es retado por Rosendo en el mercado por cuestiones de política. Rosendo se retira y León María pasa, en un segundo, del miedo a la rabia y le clava un cuchillo al queso que tiene en frente; pero regresa a su casa en medio de un ataque de asma.
- El miedo reaparece junto con un ataque de asma al oír decir a su patrón en la librería que no puede tenerlo más como empleado. Consecutivamente, en el puesto de quesos, ordena que apaguen la radio con arrogancia, para no escuchar el discurso del líder liberal Jorge E. Gaitán.
- Fuertemente León María reprende a su esposa cuando ella se dispone a salir de la casa y le prohíbe salir sola.

- Ante los acontecimientos que desata el *bogotazo*, León María observa por la ventana la revuelta y en un arranque de valentía lanza la dinamita contra los revoltosos.
- En su arrogancia *El Cóndor* ordena a sus secuaces hacer callar a los perros que no lo dejan hablar con sus ladridos. Ante la reacción del dueño por haber matado a sus perros, se muestra apacible y luego en su casa se muestra preso del miedo con un nuevo ataque de asma.
- Surge otro ataque de asma cuando se entera de los asesinatos a los firmantes de la carta. Se muestra angustiado por saber quién ordenó la matanza de El Recreo, al igual que al caer el gobierno conservador. De la preocupación pasa al terror, cuando en la iglesia escucha los cascos del caballo del jinete del Apocalipsis.

En su dimensión pasional, *Cóndores no entierran todos los días* se mueve en términos político-morales. Las afecciones de tipo moral se asientan en la esfera de las relaciones de poder entre los personajes. Esta particularidad pasional de la película se evidencia a través de dos duplas que definen la dimensión afectiva del *Cóndor*: arrogancia-humildad y miedo-valor.

Arrogancia-humildad es una dupla pasional susceptible de ser estudiada en sus relaciones, por cuanto una pasión resulta ser antítesis de la otra, lo que vivencialmente se experimenta como oscilación entre una pasión y la otra, tal como la tradición filosófica y popular lo han enfatizado durante siglos. Así como del “amor al odio hay un solo paso”, cuando la relación pasional se realiza entre los mismos objetos y de acuerdo con los mismos criterios, de la humildad a la arrogancia hay un camino muy corto, en cuanto ambas suponen relaciones entre aquel que es afectado y otro que lo afecta. La humildad y la arrogancia son, pues, pasiones de tipo político, por cuanto necesariamente han de llevarse a cabo como parte y efecto

de relaciones de poder. Aquel que intenta dirigir el comportamiento de otro puede verse a su vez dirigido por ese otro, ya sea en una relación dialéctica o puramente agonística.

Aunque el sentimiento de bajeza que acompaña la humildad se contrapone a la altivez del arrogante, en uno y otro caso la pasión exige la presencia efectiva de otro respecto al cual se establece la diferenciación ontológica, es decir, sólo a través de otro alguien se hace más grande o más pequeño. El *Cóndor*, en principio sumiso y apocado, pasa después de la misión que le es asignada a ser soberbio y orgulloso, lo que no le impide sostener su condición de inferioridad respecto a los jefes del partido. En consecuencia, no hay una transformación total de la subjetividad del personaje, sino una oscilación pasional según sea la dignidad que se les otorga a los individuos que lo afectan a él.

Frente a sus secuaces o los liberales, la actitud del *Cóndor* es totalmente distinta que frente a los dirigentes del Directorio Conservador; del mismo modo, Gertrudis y la esposa de León María afectan de modo diferencial el comportamiento de éste a pesar de compartir su condición femenina. La exclusión o la inclusión del género femenino no dependen en este caso de una cuestión de machismo cultural, tanto como de una distribución desigual del poder político entre una y otra de las mujeres en cuestión. El poder de afección de cada mujer es relativo a su condición política, lo que de nuevo conduce a la naturaleza ideológica de las pasiones que se dibujan en esta narración.

Del mismo modo, cada uno de los personajes que afectan al *Cóndor* lo hacen según su condición político-ideológica, pero también de acuerdo con su estatuto en la jerarquía de la red política que se construye entre los sujetos por sus características económicas, laborales, de edad, de género, etc. Tal es, por ejemplo, la condición de los matones que están al servicio de León María que, aunque hacen parte del círculo conservador, son objeto de la soberbia de su jefe, puesto que el ser empleados los pone, casi naturalmente, por debajo de éste.

La dupla miedo-valor está más relacionada con la perturbación en el fuero personal de León María. Inicialmente es una aprehensión por una vida incierta y por lo que para





él es una oposición a sus principios. En lo físico, el carácter del personaje se identifica con el asma: una angustiada falta de aire. Este elemento de su carácter se acentúa en el desarrollo de los acontecimientos a través de la frecuencia. Los eventos de asma son constantes, a pesar de la ganancia paulatina en arrogancia. Es decir, si por un lado el personaje se dirige en su transformación hacia el polo de la euforia con la arrogancia, hay una permanencia del miedo y se dirige hacia lo más disfórico: el terror.

El mal por venir está cada vez está más cerca así que del temor pasa al espanto y luego al terror. De hecho, en las definiciones de miedo generalmente hay referencias a los espectros o demonios que lo persiguen, y en el filme se reafirma esta figura. El *Cóndor* es religioso y, al tiempo, supersticioso, buscador de algo más allá que le alivie su constante perturbación. Su alma se achica, se encoge, y aunque el miedo se asocia con la cobardía y la sospecha, la arrogancia lo muestra fuerte y decidido. Entonces parece acercarse al valor con cada acción, pero el miedo permanece constante y le permite asustar, amenazar, intimidar. Sus acciones violentas están motivadas, a la vez, por la arrogancia de quien cree tener la razón, por los principios y por el miedo profundo a la muerte, el miedo a no cumplir con lo que considera correcto, no negociable.

El miedo es una pasión recurrente, pero que aparece igualmente en la arrogancia y en la humildad. Está acompañado en un lado por la admiración y en otro por el odio. En uno el terror produce el constreñimiento de todo su cuerpo, la inmovilidad, el encerramiento. En el otro está acompañado por el odio y lo lleva a la venganza.

Las relaciones e interacciones de León María Lozano con los demás personajes están en el polo del deber. Su relación con doña Gertrudis —que es de subordinación— le da mayor intensidad dramática y ambigüedad al personaje. Es sumiso frente a ella, pero también es capaz de intimidarla por las diferencias ideológicas que él cree un asunto insalvable

y un deber. Aunque también la intimida como una cuestión de orgullo y de venganza por su condición precedente de “lacayo”, la admira, le reconoce su valentía. León María dice sonriendo: “Es brava la vieja”. Y agrega que le van a mandar una boleta, sólo para asustarla. Ahí está una muestra clara de la ambigüedad del personaje y de su dimensión ideológica. Se trata de un personaje unidimensional, no multidimensional. Su dimensión ideológica es la única que se desarrolla por encima de las dimensiones pasionales, sin que esto quiera decir que el personaje y la narración no estén dotados de pasiones.

León María se mueve en el polo de la sumisión —frente a doña Gertrudis y a los jefes conservadores— y en el de la arrogancia —frente a su mujer, su hija y sus matones—. Sus interacciones se concentran en estos dos tipos de relaciones. Para él no existe otra forma de relacionarse con la gente.

El desarrollo temporal de la pasión evidencia tiempos cortos y largos. Cortos para la ira, de tiempos medios para el miedo y tiempos largos para la arrogancia. Para la ira y la valentía basta con una sola palabra o una sola acción, breve y cortante en plano medio. Pero el miedo se muestra en evolución porque va en aumento, del temor al terror; y en este trayecto la persona pierde explícitamente el aire. La arrogancia requiere constancia, una permanencia en el tiempo, para así señalar a un personaje como arrogante. Sin embargo, como se puede apreciar, es un personaje que está en una constante ebullición pasional que lo lleva del terror a la impasibilidad, del miedo a la arrogancia, del orgullo a la rabia, de la rabia a los celos, de la tristeza a la preocupación. Por supuesto, priman las pasiones del miedo, del terror y el desasosiego.

Se pueden apreciar los polos pasionales del personaje entre el miedo —ocho minutos— y la alegría que experimenta y se representa en un segundo. La arrogancia de casi seis minutos y la valentía de un segundo. Prima la duración y recurrencia de las pasiones, digámoslo así, negativas, sobre las positivas o de alegría.

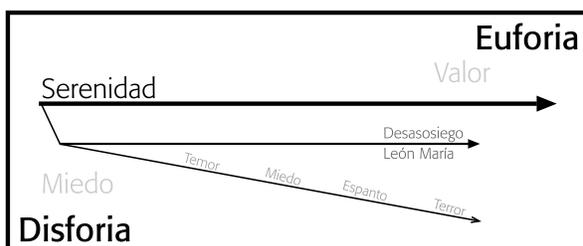
Por razones obvias, las pasiones que más duran son las que necesitan más planos para contarse. El miedo, por ejemplo, se cuenta en 23 planos. Aunque es una pasión —por decirlo así— tan interior, una pasión de encerrarse, de protegerse, prevalecen los planos medios (PM) (16 en total), frente a los primeros planos (PP) (7). Tal vez se trate de una cuestión de

estilo, más que de significación. La arrogancia, que sí es una pasión abierta, se cuenta en 19 planos: 8 PM, 6 PP y un solo plano general (PG). La preocupación, también una pasión interior, intimista, de gesto cercano, se cuenta con 11 planos: 6 PM, 3 PG y sólo 2 PP. La rabia, una pasión que puede expresarse de una forma tanto abierta como cerrada, se cuenta en 9 planos: 6 PM, 2 PP y 1 PA. Claro, la alegría y la tristeza que se reflejan en el rostro son contadas con PP.

El desasosiego es el estado más perdurable de León María, puesto que todas sus pasiones lo suponen. Se entiende que el desasosiego es un estado de la disforia. Según Fabbri (1995), podría decir que las pasiones de León María están en los placeres y dolores del corazón, cuya fuente es el sentimiento de perfección e imperfección, de las virtudes y los vicios. Sus pasiones están más asociadas con la tristeza porque son desagradables y sombrías. La tristeza cierra el corazón y el espíritu “oprime y se fija en su propio objeto”.

Por otro lado, es posible determinar composiciones pasionales particulares. A continuación se presenta un esquema de composición del *miedo* en su desarrollo temporal y espacial a lo largo del filme (Gráfico 1). Hay dos composiciones distintas: una activa y otra pasiva o inhibitoria. El miedo que termina en terror, que se manifiesta en el asma y que lo incapacita para actuar. Y el miedo que se apoya en la arrogancia y la ira y que lleva a responder con acciones violentas (Gráfico 1):

**GRÁFICO 1.**  
Configuración pasional del miedo/terror



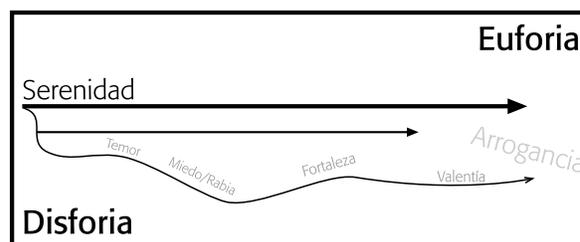
Fuente: Elaboración propia.

En esta secuencia pasional se ve claramente la intensidad y los matices del *miedo*. Si bien el término genérico indica “perturbación angustiada del ánimo por un peligro real o imaginario” (RAE, 2007: miedo), el personaje siente un miedo súbito y fuerte, es decir,

*espanto*. Y precisamente es el espectro de los caballos del Apocalipsis lo que le causa el asombro, que de inmediato se convierte en amenaza. El espanto (miedo intenso) lo impulsa a huir y en ese instante toma el nombre de *terror*, manifestado por el asma que lo incapacita para actuar.

No obstante, es pertinente mostrar el contraste con lo que siente doña Gertrudis, incluso cuando es amenazada. Ella siente *temor*, como el temor de Dios, que se considera legítimo. León María, aunque podría decirse que siempre siente angustia (sofoco o sensación de opresión en la región torácica o abdominal), que se transforma en miedo, siempre está asociado a la cobardía y por eso es despreciable. La segunda composición (Gráfico 2) lo muestra:

**GRÁFICO 2.**  
Configuración pasional del miedo/valentía



Fuente: Elaboración propia.

Comienza cuando León María está frente a la ventana viendo los reflejos de las antorchas. Su estado es de desasosiego y algo de desesperación. Aun con la manifestación, sale de la casa. Muestra su fortaleza y valentía al unirse con sus copartidarios. De todas maneras está presente el miedo; sin embargo, toma el explosivo y, con muchas dudas, lo lanza. El desasosiego y desesperación duran catorce segundos y son planos medios que pasan por un plano general y vuelven a uno medio. El miedo que lo acompaña cuando busca a sus copartidarios dura treinta segundos, en un plano secuencia que muestra las acciones sigilosas del protagonista, desde un plano general a un plano medio. La fortaleza y valentía —mezcladas con el miedo— duran cuatro segundos y aparecen en planos medios.

El protagonista pierde la tranquilidad por algo que lo molesta insistentemente, los liberales. La desesperación tiene que ver con exasperación, con la impaciencia, que es el estado natural de León María.

También se asocia con la furia. Lo cierto es que es un ánimo alterado por la cólera o el enojo. El desasosiego es una inquietud que lo hace moverse mucho. De ahí que salga de su casa a hacer algo. La fortaleza y valentía surgen del sentimiento de una situación injusta, de un sentimiento de que los principios están siendo alterados. Teme los actos de los otros, pero ante todo están los principios. De ahí saca su fuerza para actuar. Con el *Cóndor* se evidencia que puede haber un cálculo racional de las pasiones. También es dicente que su fortaleza está presente cuando los otros, a quienes les teme, no tienen un rostro preciso. En cambio, es apocado cuando el enfrentamiento se particulariza.



### *Confesión a Laura*

En *Confesión a Laura* los momentos salientes son los siguiente:

- Se presenta primero la condición de *sumisión* (RAE, 2007: miedo) de Santiago ante Josefina, expresada en el tartamudeo al dar sus opiniones, el silencio ante los regaños de su esposa, la obediencia de sus órdenes y la tendencia a avergonzarse y ocultar sus inclinaciones políticas.
- Cuando Santiago entrega el pastel de cumpleaños a Laura, estalla una bomba en la Biblioteca Nacional, y él siente temor frente a lo que puede pasar, pero Laura entra en pánico. Esto pone a Santiago en una situación de superioridad, porque debe consolar.

- La vergüenza de Santiago surge cuando su esposa expone las dificultades que tiene para que le funcione el intestino. Esto los instala en el plano del saber, así que cuando entra al baño y no hay papel curioseosa en las “intimidades” de Laura.
- Hay vergüenza nuevamente, mezclada con pudor y asombro, cuando Laura le propone secarle el pantalón, y se convierte en asombro cuando Josefina lanza el martillo por la ventana y rompe el vidrio. El asombro se transforma en indignación.
- Santiago vuelve a su curiosidad por la biblioteca de Laura y luego por sus discos, durante 46 segundos. Cuando descubre un gusto compartido por el tango, siente complicidad y contento hasta llegar al entusiasmo cuando empieza a bailar.
- Reaparece la complicidad y la curiosidad cuando preparan juntos los espaguetis. Pero expresa su abnegación cuando Josefina le ordena regresar.
- Hay alegría al regresar con vida adonde Laura, luego entusiasmo y deseo. La intensa complicidad se transforma en sarcasmo e ironía.
- Termina con entusiasmo, con seguridad de sí al comportarse como un dandi y liberarse de su esposa y de su vida pasada.

Como en el filme anterior, se manejan composiciones pasionales enfrentadas, unas caracterizaciones superiores frente a otras inferiores; sin embargo, quien está en condición de inferior cambia su competencia modal en el proceso de interacción con otro personaje. Esto aumenta el contraste y la aparente contradicción, y al fin de cuentas muestra la movilidad y el fácil tránsito de una pasión a otra.

El tema ideológico también se muestra a través de la afinidad entre unos personajes y en particular a partir de los objetos y los escenarios en *Confesión a Laura*. Una relación obligada de miedo y sumisión conducen al personaje a la curiosidad, al descubrimiento de otra realidad por parte de Santiago, y finalmente a recuperar el dominio de su propia vida.

Si León María era desapacible, nervioso e impulsivo, Santiago tiene en cambio un carácter melancólico, marcado por la añoranza y la resignación. Entonces está por debajo de la línea media de la serenidad. De ahí que la expresión de sus pasiones, de sus acontecimientos pasionales sea de menor intensidad. Igualmente, la trayectoria general de su proceso pasional, es lento.

*Confesión... Santiago el 9 de abril en Bogotá*

El personaje no es sereno, hay cierta insatisfacción en él, y está más del lado de la disforia que de la euforia. Se presenta como un marido sumiso, un hombre de su casa que hace lo que su mujer le dice. Aunque es responsable con su trabajo, no comulga con ciertas ideas políticas del lugar en que trabaja. Está en desacuerdo con la ideología de su esposa, pero prefiere callar. De alguna manera es un hombre frustrado, siempre quiso ser un hombre de mundo al que todos admiraran; pero es un hombre dominado por su mujer y reprimido en gran parte de sus deseos, y eso se manifiesta en sus actitudes. Sus verdaderas convicciones están escondidas en la billetera. Esto lo sitúa en la dualidad: es uno y se presenta como otro. Su carácter es semejante a la melancolía, más por oposición a un carácter jovial. Si bien no se podría decir que es amargado, avaro y dañino, sí impulsa a su alma a buscar el centro de las cosas singulares, de ahí su curiosidad por Laura.

En el texto sobre la melancolía, se señala que la jovialidad se encuentra asociada con la música, y es por lo menos interesante que Santiago muestre su personalidad más profunda cuando canta los tangos de Gardel. No es dado a la avaricia, pero sí a la contemplación de cosas elevadas. No está deprimido, ni tiende a la desesperanza, pero sí hay cierta nostalgia en él. Como alguien que ha sufrido una desgracia y se encuentra aplastado por las circunstancias, algo que lo lleva a pensar en el pasado como algo mejor, como un ideal. Es un hombre que renuncia a su lugar dominante en la casa y le entrega la autoridad a ella. Entrega su voluntad, a tal punto que sólo habla con la voz de ella. Se conforma con su modo de vida, pensando que no hay remedio y que no puede luchar por un cambio.

Entonces arrogancia-humildad es una dupla pasional susceptible de ser estudiada entre Santiago y Josefina. Ella se muestra impaciente y muestra suficiencia e indiferencia también hacia él. Santiago, en cambio, muestra un sentimiento de abnegación, de sumisión frente a Josefina. Sólo sale algo de su propio yo cuando muestra vehemencia e impaciencia ante el hecho de la muerte de Gaitán, pero Josefina lo reprende diciéndole lo que debe hacer. Él experimenta un sentimiento de bajeza ante su esposa, mientras ella, altivez. Este sentimiento tiende a desaparecer a medida que el rango de influencia de Josefina sobre él disminuye.

Los personajes transforman sus relaciones a medida que va transcurriendo la película. Se cono-

cen de cierta manera y comienzan a conocerse de otra. Santiago y Josefina, quienes son esposos, tienen una relación de dominador-dominado. Josefina manda en la relación. Ella decide completamente sobre la vida de los dos, en particular sobre la de Santiago. La seguridad de Josefina es abrumadora e incluso Santiago habla siempre con las palabras de Josefina, como si no tuviera pensamientos propios. Pero poco a poco se va rompiendo el lazo que ata a Santiago a Josefina, y esto permite que Santiago se decida y la abandone.

Entre Santiago y Laura está la curiosidad, que en ella produce entusiasmo y admiración por Santiago, pero pudor y vergüenza por lo que Santiago descubre. La misma curiosidad produce en Santiago complicidad y serenidad hacia Laura y, al tiempo, frustración por lo que es y orgullo por lo que quiere ser. Santiago se hace más grande ante Laura y esto hace que experimente serenidad o mejor, contento, es decir, está contenido porque el mundo que lo rodea es suficiente, no hay necesidad. Esto le da el ímpetu suficiente para escapar de la influencia de quien lo domina y transformar totalmente su subjetividad.

Con Santiago y Laura se ve que hay una atención exclusiva a su interacción y a lo que esta les proporciona, una sobrevaloración de la importancia del mundo de Laura. Y no es una debilidad del pensamiento, sino una fuerza. Igualmente, se muestra la naturaleza ideológica de las pasiones, ya que los similares ideológicamente, Santiago y Laura, son liberales y tienen ideas y actitudes de resistencia al statu quo, mientras que Josefina expresa abiertamente su filiación conservadora y es fiel seguidora de las "buenas costumbres" y de los políticos de turno. Sus filiaciones políticas y sus comportamientos sociales exponen la naturaleza misma de los personajes y de sus pasiones.

El estado pasional más perdurable en Santiago cuando está con Josefina es la abnegación, la sumisión y la derrota está representado con cinco tomas, de un minuto y siete segundos. Santiago está dominado por



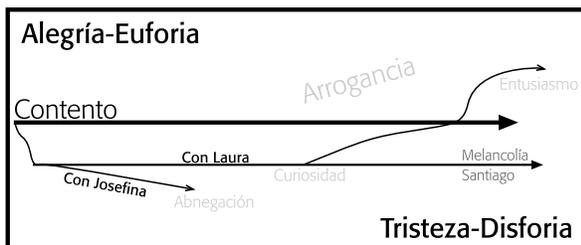


la abnegación, la vergüenza, la sumisión y la derrota presentados en diferentes tomas cortas durante 70 segundos. El influjo de Josefina en Santiago se logra mantener por un largo tiempo en la película. Incluso, en el lenguaje mantiene la tercera persona del plural para referirse a lo que ellos hacen y piensan. Habla también de lo que hace Josefina, de cómo lo hace por oposición a

lo que hace Laura. Es como si el mundo de Josefina fuera el único que conoce y cuando empieza a conocer el mundo de Laura, se cuestiona.

Hay, entonces, una transición clara cuando Santiago no actúa como Santiago, sino como un dandi. Este “como” es lo que le permite dar el paso hacia una transformación. Ahí empieza a manifestar su inconformidad ante Laura, sobre algunas actuaciones de Josefina (Gráfico 3).

**GRÁFICO 3.**  
Configuración pasional de Santiago



Fuente: Elaboración propia.

En la parte media del gráfico hay una transición dada por la admiración que provoca una persona cuya perfección lo conmueve. Esto lo lleva a la curiosidad por conocer más acerca de Laura. Indaga, ausculta y descubre, pasando de un objeto a otro sin profundizar en ninguno. La música es como la terapia que cura su alma, puede actuar como otro y la admiración hacia Laura provoca que recupere el propio orgullo, pero no un orgullo exagerado que lo lleve a la vanidad o a

la ostentación, sino el reencuentro con su dignidad, su amor propio. La satisfacción por sus propias cosas lo ayuda a encontrar el valor de sí mismo. Esto lo lleva al entusiasmo de tener otra vida, al júbilo. En este cuadro pasional está en juego el amor de sí mismo no como una reacción, sino como un juicio a las virtudes y los vicios de la vida. Se juzga lo que hay dentro de sí para buscar lo que en el alma se encuentra de perfección o imperfección, y determinar si tiene las facultades apropiadas para procurarse felicidad.

Hay una presentación rítmica de planos. La impaciencia y la curiosidad de Santiago y de Laura aparecen con primeros planos, intercalados con planos medios para pasar a los primeros planos de los objetos y detalles que descubre Santiago del mundo de Laura. Los encuadres de Santiago y Laura son horizontales, por oposición a los encuadres de Josefina y Santiago.

Este filme aborda las pasiones relacionadas con la identidad y las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Las pasiones, relacionadas con lo apropiado y lo inapropiado en el comportamiento de las parejas románticas; pero también tienen que ver con el amor de sí mismo, con la vergüenza o temor a no poder representar lo que se quisiera, con una cierta impotencia. Las pasiones que aparecen reiteradamente en la película son la suficiencia o prepotencia de un personaje enfrentadas a la abnegación o sumisión de otro personaje. La línea de transformación del protagonista va de la humildad a la seguridad de sí, sin llegar a la arrogancia. El motor de la transformación es la curiosidad, la admiración y el entusiasmo que le producen a Santiago Laura y su mundo. Curiosidad, asombro, complicidad, júbilo y liberación, opuestos a la sumisión que experimenta el personaje frente a Josefina, quien tiene un carácter dominante e impaciente.

## Conclusiones

Con miras a hacer una proyección de la investigación presente, se puede señalar que la cuestión está en qué permite pasar de las experiencias individuales a las experiencias colectivas, cuál es la articulación entre lo propio y lo de otros, cuándo y cómo en una cultura hay una expansión o contracción de los límites del yo y cómo se manifiesta esto en las formas de comunicación simples o complejas. Por otro lado, el tema de las regularidades estructurales y de expresión de las pasiones

las hace ocupar un lugar central en la construcción de las ligaduras culturales. Si sentir o expresar una emoción no es lo mismo que nombrarla o narrarla, si hay elementos y formas que les dan continuidad, se habla de materialidades distintas del mismo fenómeno, así que cuando se va a cine se encuentran analogías de las propias formas de actuar, de decir, de sentir.

Entonces, ¿cuál es el hilo conductor entre lo interpersonal y lo mediático? ¿Qué va de las relaciones interpersonales a las formas de comunicación masiva? Hay situaciones que motivan, relaciones que interpelan, objetos que determinan, decisiones que transforman. A su vez, están los personajes. Ya desde el guión se les define un carácter, unos estados de ánimo, todo esto se puede ver en sus actuaciones. Como en la vida, se es lo que se siente, lo que se quiere, lo que se sueña, lo que se actúa, lo que se dice. Y las narraciones cuentan sentimientos, deseos, sueños, acciones, ideas.

La narración muestra cómo fluyen las pasiones humanas, no es sólo una descripción de ellas, sino una *mostración* de las pasiones. Como se mencionó, las pasiones no son puntualmente sentidas, son procesos que requieren un desarrollo, una evolución, así que toman tiempo, de ahí que una forma ejemplar de abordarlas sea en el desarrollo de una narración. Esta no es una vida contada en tiempo real, sino en tiempo sentido, en la manera como se experimenta el tiempo. No es una imitación de la vida, sino una metáfora de la vida a partir de las sensaciones que ésta produce.

Ahora bien, si en el lenguaje del cine están las metáforas de la experiencia del tiempo y de los

objetos, en la narración está la interpretación de la vida. La concordancia de lo discordante, el sentido de lo que no tiene forma, la narración es el proceso integrador.

Avanzando un poco más, los aspectos que incluye el modelo son: la historia, la narración, los personajes, las interacciones, los aspectos pasionales (temporalidades, especialidades y transformaciones), las interacciones pasionales y, finalmente, las composiciones pasionales. Con estas categorías es posible describir los procesos pasio-

nales de un personaje a lo largo de una narración en el filme. Esto permite dar sentido a las acciones y pasiones y determinar sus composiciones pasionales en general. Sin embargo, con los elementos que hay, se podría hacer un análisis más cercano, más puntual, más intensivo de cada pasión, y no un análisis extensivo de todo un filme. Claro, manteniendo el contexto que proporciona una narración completa.

Luego, en la narración de una pasión se eligen unos códigos y no otros para mostrar el miedo, por ejemplo. Si se muestra el miedo a través del ataque de asma del personaje o simplemente con el temblor de la voz, no se está representando el mismo miedo. ¿Dónde están la continuidad y contigüidad entre la significación del miedo en la vida cotidiana y el miedo en el filme? Parece que hay más que un deseo de significar un sentimiento, una emoción, una pasión; que se está ante una construcción simbólica de las pasiones, es decir, no una aproximación directa, sino un deseo de mostrar la intensidad y el sentido mismo de estas pasiones. Esta idea se ve aumentada con los planos elegidos, los encuadres, la iluminación, los ambientes, los objetos que acompañan a los personajes, en fin, todas las decisiones estilísticas del filme.

En este mismo ámbito de la narración, también sería interesante estudiar la relación entre representación de las pasiones y los géneros de la narración. No es lo mismo una pasión en el melodrama, que en la tragedia o en la comedia, y más, cuál sería la relación entre el tratamiento de las pasiones en distintos géneros con los espectadores.

Es interesante la concordancia entre la descripción de los personajes que puede inferirse del análisis, con las descripciones de los personajes en los procesos de creación de un guión. Es decir, se caracteriza un personaje y luego se define cómo podría mostrarse esto. Estas acciones llevan a inferir estados de ánimo y caracteres, y tal vez esta forma de creación sostiene los estereotipos culturales. Por otro lado, las funciones de los personajes (al estilo de Propp) muestran una clara continuidad con la noción de “simpatía” expuesta en la fisonómica. Específicamente, el antagonista constituye todo aquello que se opone a una manera de pensar y de sentir. Como en el caso de *Cóndores no entierran todos los días*, en que no hay un antagonista concreto, no hay un personaje que ejerza esa función, son antagónicas todas las acciones que se oponen directamente a su ideología.

En las *interacciones* se hace explícito el polo modal de las pasiones en que se definen las relaciones, en qué ámbito de competencia se concentran. Se pueden definir las intensidades y los matices de las relaciones, las pasiones predominantes, sus transformaciones y cómo se desarrollan en su relación con el carácter de un personaje, el equilibrio o la dominación existente entre los personajes. En los *aspectos pasionales* fue posible encontrar concepciones ideológicas, políticas y morales que mueven las acciones y que definen las configuraciones pasionales. Es la parte tangible de una política de las pasiones.

La *ruta pasional* del protagonista efectivamente logra dar cuenta de las transformaciones pasionales, de su evolución temporal. Según el personaje, se encuentra que es posible pasar de pánico a la venganza, del miedo a la cólera, o mostrar transformaciones más pausadas o leves como de la curiosidad a la admiración. Aquí se ven los ritmos pasionales: ondulantes o rabiosos, algo así como los rasgos sonoros, los modos melódicos, los movimientos vivos, regulares o irregulares, hacia lo alto o lo bajo. También se evidencian evoluciones lógicas de las pasiones y otras que no lo parecen tanto, como de una acción heroica al orgullo, o del orgullo a la preocupación respectivamente.

En la categoría *duración* hay concordancia entre la intensidad y los tiempos largos o cortos. Son de tiempos largos la humildad, el orgullo, la pasividad, el miedo, la preocupación, y de tiempos cortos, la rabia, los celos, la valentía. En la representación espacial hay sólo algunos elementos que vale la pena destacar. El primer plano, el rostro o rostrificación de algo, sirve para describir un sentimiento más íntimo (como en el caso del orgullo, de la humildad en *Confesión a Laura*); por el contrario, las relaciones y los efectos de una relación se cuentan mediante planos consecutivos o con planos generales (como *Cóndores no entierran todos los días* en la cólera de *El Cóndor* contra los músicos). En las acciones e interacciones, algunas pasiones se dan *en relación con* y otras en soledad, pero siempre hay algo que interroga al personaje, ya sea un recuerdo o un temor.

En *Cóndores* fue posible hacer varias configuraciones pasionales, identificar el estado emocional del personaje en relación con la línea media de la serenidad. Es decir, fue posible definir el carácter y el lugar que ocupan las pasiones en su vínculo con esta línea media. También pude describir las trans-

formaciones del miedo, por ejemplo, cómo puede llevar a la inacción, con el asma, o a la acción con la venganza. También es interesante encontrar que los dos filmes están situados históricamente y narran historias relacionadas con la violencia en Colombia. Una más intimista y otra más épica.

En resumen, el modelo permite evidenciar aspectos del paso del ser al hacer. ¿Qué nos lleva a la acción? Deficiencias de sus propias competencias. Reencontrar una nueva relación, transformar su competencia. Se rompe una forma y se construye otra. Reestructuraciones modales.

Aunque en este artículo se presentaron tan sólo los análisis de dos películas colombianas, en la investigación se analizaron otras 15 películas de la “maleta” del cine colombiano. Allí se encontró la recurrencia a las caracterizaciones de personajes impulsivos y dados a la violencia. Las pasiones están más en los polos del poder y del deber, que del saber y el querer. Entonces podría hacerse una revisión de la cólera a lo largo de la historia del cine colombiano, cuya importancia cultural es evidente; o de la arrogancia y la humildad, para hacer una caracterización de la cultura subalterna.

Finalmente, aún surgen interrogantes sobre el papel de las pasiones en la felicidad y la infelicidad, en lo que moralmente se considera virtud o vicio, la vida y la muerte. Cuando algunos autores exploran la ira, señalan que cuando se experimenta esta pasión, se deja de ser sujeto, sería como una breve locura, un “no yo”. Sin embargo, *sujeto* quiere decir “sujetado”, definido en relación con algo. Al estar del otro lado de la acción, se está en el lugar de la alteridad, en el lugar en que se podría explicar (no justificar) la barbarie, la maldad o la venganza. Puede ser útil la teoría de las catástrofes aplicada a la acción, para encontrar dónde está realmente el límite entre acción y pasión, entre lo voluntario y lo involuntario, eso que nos hace dueños de nosotros mismos.



## Referencias

- Abu-Lughod, L. (1986), *Sentiments, Honor and Poetry in a Bedouin Society*, Berkeley, University of California Press.
- Álvarez, S. (1988), "La edad media", en *Historia de la ética* (vol. I), Barcelona, Crítica.
- Aristóteles (2000), *Poética*, México, UNAM.
- Arjun, A. (1981), "Rituals and Cultural Change", en *Reviews in Anthropology*, vol. 8, núm. 2, 121-38.
- Arregui, J. V. (1991), "Descartes y Wittgenstein sobre las emociones", en *Anuario Filosófico*, núm. 24, pp. 289-317.
- Aumont, J. (1990), *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- Aune, K. (1997, spring), "Self and Partner Perceptions of the Appropriateness of Emotions", in *Communication Reports*, vol. 10, núm. 2, pp. 134-144.
- Bailey, F. G. (1983), *The Tactical Use of Passion. An Essay on Power, Reason and Reality*, Ithaca, Cornell University Press.
- Bazin, A. (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Bodei, R. (1995), *Geometría de las pasiones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Casetti di Chio, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Descartes (1965), *Las pasiones del alma*, Aguilar, Buenos Aires.
- Diccionario general de sinónimos y antónimos de la lengua española Vox* (2000), Barcelona, Spes Editorial.
- Diccionario general de la lengua española* (1997), Barcelona, Vox.
- Ekman, P. (1997, December), "Should we Call it Expression or Communication?", in *Innovation: The European Journal of Social Sciences*, vol. 10, núm. 4, pp. 333-360.
- Fabbri, P. (1995), "Aproximaciones a la pasión, la criba semiótica", en *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa.



- Ferro, M. (1980), *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Goffman, E. (1981), *Presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Goffman, E. (1970), *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Greimas, A. (1992), *Sémiotique des passions*, Paris, Editions du Seuil.
- Kirkpatrick, S.; Bell, F.; Johnson, C.; Perkins, J., y Sullivan, L. A. (1996), "Interpretation of Facial Expressions of Emotion: The Influence of Eyegrows" in *Genetic, Social and General Psychology Monographs*, vol. 122, núm. 4, pp. 405-423.
- Krakauer, S. (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Lakoff, G. (1988), "Cognitive Semantics", en U. Eco, M. Santambrogio, & P. Violi (Eds.), *Meaning and mental representations* (pp. 119-154).
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- Lutz, C. y White, G. (1986), "The Anthropology of Emotions", en *Annual Review of Anthropology*, vol. 15, pp. 405-436.
- Real Academia Española (2007), *Diccionario de la real academia de la lengua*, <http://buscon.rae.es/draeI/>, consultado el 10 de enero, sobre la palabra miedo.
- Reddy, W. M. (1997), "Against Constructionist", in *Current Anthropology*, vol. 38, núm. 3, pp. 327-351.
- Ricoeur, P. (1984), "La vida. Un relato en busca de narrador", en *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, pp. 45-58.
- Rist, J. M. (1995), *La filosofía estoica*, Barcelona, Grijalbo.
- Rosaldo, M. Z. (1980), *Knowledge and Passion. Ilongot Notions of Self and Social Life*, Cambridge, Cambridge University Press.





- Rubio Angulo, J. (2003, marzo), *La emoción, forma corporal de lo involuntario*, ponencia presentada en el seminario Emociones. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.
- Russell, J. A. (1989), "Culture, Scripts, and Children's Understanding", in Saarni, C. y Harris, P. L. (eds.), *Children's Understanding of Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sorlin, P. (1985), *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Spinoza, B. (1975), *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Editorial Nacional.
- Tarkoski, A. (1991), *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*, Madrid, Rialp.
- Tomachevski, B. (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- Trías, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Taurus Ediciones, Madrid, 1979.
- VV. AA. (2003), *Le Petit Robert de la langue française: grand format*, Robert, 2003.
- Wierzbicka, A. (1986), "Human Emotions. ¿Universal or culture specific?", in *American Anthropologist*, vol. 88, núm. 3, Pp. 584-593.
- Wittgenstein, L. (1980), *Last writings on the philosophy of psychology*, Blackwell, Oxford.

